

Critica del testo

XVIII / 2, 2015

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Giulia Murgia

Il tema della tomba degli amanti
nella *Tavola Ritonda* a confronto con la tradizione
tristaniana francese e castigliana

L'articolo esamina il tema della tomba di Tristano e Isotta nella materia tristaniana, soffermandosi sul valore figurativo e narrativo della creazione dell'immagine sepolcrale. Il percorso di lettura si snoda attraverso alcuni dei testi che hanno portato in scena la clôtüre visuelle della leggenda (Tristan en prose, Tristán de Leonís, Tavola Ritonda nelle versioni toscana e padana), con un approfondimento sulla Tavola Ritonda, che pone un'enfasi nuova sugli atti culturali e che moltiplica, attraverso un gioco di specchi tra più monumenti funebri, lo scambio simbolico tra morte e immagine.

1. Tristano *triumphans*

«Io m'arrendo e sono vinto e più non mi difendo».¹ Sono queste le parole che Tristano, ferito dallo zio Marco con una lancia inviata-gli dalla fata Morgana, pronuncia sul letto di morte, ormai consapevole della fine imminente che lo attende, per prendere congedo dalla sua missione cavalleresca nella *Tavola Ritonda*. Opera di origine toscana, scritta entro il primo trentennio del Trecento, la *Tavola* traduce, scorcia e rielabora il *Tristan en prose*, imponente compilazione francese duecentesca.² L'anonimo compilatore toscano definisce le

1. Le citazioni della *Tavola Ritonda* saranno tratte dal primo volume dell'edizione ottocentesca del testo: *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866 (qui § CXXVIII, p. 501). Il testo messo a punto da 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).

2. Il *Tristan en prose* è accessibile al lettore grazie a diverse edizioni. Quella curata da R. L. Curtis, a partire dal ms. 404 della Bibliothèque Municipale de Carpentras, consente la lettura della prima sezione del romanzo (sulla quale i testimoni sono

parole di Tristano villane e oltraggiose, perché esprimono la resa incondizionata al proprio destino del «migliore cavaliere del mondo»,³ di colui che «trasse più giostre e battaglie a fine dagli XV anni in fine agli XXXIII anni, che no' fece niuno altro cavaliere in fino in ottanta anni».⁴ Si tratta di un chiaro tentativo di trovare una giustificazione a una fine piuttosto prosaica per il migliore dei cavalieri erranti, dal quale il pubblico si sarebbe aspettato una morte onorevole in un duello o in una battaglia campale.

E infatti, proprio per proteggere il protagonista dalle accuse che immagina possano essergli rivolte, subito dopo la “capitolazione narrativa” di Tristano, che rinuncia ufficialmente al suo mandato cavalleresco e quindi romanzesco, il compilatore si volge a consultare la sua fonte, la «fontana di tutti libri e romanzi»,⁵ nella quale si leggono le diverse «openioni» sui cavalieri erranti, i giudizi espressi

grosso modo concordi): *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, 3 voll.: t. I, München, Max Hueber Verlag, 1963 (rist. Cambridge, Brewer, 1986); t. II, Leiden, Brill, 1976 (rist. Cambridge, Brewer, 1985); t. III, Cambridge, Brewer, 1985. Molto complessa la questione dell'organizzazione del *Tristan en prose* in versioni a partire dal § 184 del sommario di 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), che lo spazio limitato ci esime dall'affrontare. Sarà sufficiente ricordare che allo stato attuale si dispone di un'edizione della seconda versione del romanzo, la cosiddetta Vulgata (V.II), stabilita a partire dal ms. Vienne, B. N. 2542, affidata alla direzione di Philippe Ménard (*Le Roman de Tristan en prose*, éd. Ph. Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, 9 voll.), e di un'edizione della prima versione (V.I), a partire dal ms. 757 della BnF di Parigi (*Le Roman de Tristan en prose [version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris]*, éd. Ph. Ménard, Paris, Classiques français du Moyen Age, 1997-2007, 5 voll.).

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

4. *Ibid.* Sono parole che Tristano pronunciava già nel *Tristan en prose*, rivolgendosi al cavaliere Saygremor, e che nel testo francese sono prive di commento autoriale: «“(…) Volés vous oïr toute la plus honteuse parole que mesire Tristrans deïst onques mais? Il couvient que je le die orendroit. Ha, las, comment istra il de bouce?” Lors se taist autre fois puis redist: “Saygremor, ne puis plus celer: je sui vaincus!” (...) “Je sui vaincus! Je puis bien rendre mes armes: je les vous rent! Je vous rent ma cevalerie: tous fais, totes painnes, tous hardemens et toutes prouescs m'estuet des ore mais laissier”» (*Le Roman de Tristan en prose*, ed. L. Harf-Lancner, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, IX, Genève, Droz, 1997, § 80, p. 195. Ci si riferirà a questa edizione con la sigla V.II/9, seguita dall'indicazione del paragrafo e della pagina).

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

da «quegli che si dilettono i' tali cose d'udire»,⁶ cioè il suo pubblico. Attraverso la *mise en abyme* delle «openioni» dei lettori – già comprese dentro il libro-fonte attraverso un procedimento metafinzionale che consente anche a noi lettori moderni di specchiarci in un meccanismo di fruizione medievale – il compilatore può procedere al suo lavoro di incorniciatura della leggenda arturiana e creare una precisa gerarchia tra i cavalieri: c'è chi, tra i lettori, appassionati e fedeli conoscitori dei romanzi della Tavola Rotonda, sostiene che il migliore sia Lancillotto, chi Galasso, chi infine Tristano. Ma, mette ordine il narratore, queste «openioni» sono prive di fondamento, poiché nei testi non è dato leggere da nessuna parte che Lancillotto abbia mai sconfitto Tristano, e rispetto a Galasso, aggiunge, la sfida è impari, perché la grazia del cavaliere celeste «procedea dallo Spirito Santo»,⁷ mentre Tristano è da mettere «in fra i cavalieri che combatteano per amore di dame e di damigelle».⁸

Nella *Tavola Ritonda*, giunti alle soglie del romanzo, la posta in gioco è insomma la celebrazione dell'immagine pubblica del cavaliere del Leonois, che viene riscattata non solo attraverso il consueto catalogo agonistico cavalleresco, ma anche facendo ricorso alla topica del cavaliere *invictus*, del *domitor fortunae*: «e niuna battaglia fece mai Tristano ch'avesse durata, ch'egli non ne fosse vincitore».⁹ La leggenda tristaniana aveva infatti consegnato all'anonimo della *Tavola Ritonda* l'immagine di un Tristano *patiens*, «grande sofferitore»,¹⁰ la cui tipizzazione melanconica di personaggio compenetrato in una sofferenza perpetua è racchiusa persino nell'anagramma del nome (Tristan/Tantris).¹¹ Ma quando l'eroe varca, in compagnia dell'amata Isotta, la soglia dell'Aldilà, arriva il momento di celebrare l'immagine di un Tristano *triumphans*. Così come i due principali tipi iconografici, il *Christus patiens* e il *Christus*

6. *Ibid.*

7. *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 502.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, § CXXVIII, p. 503.

10. *Ibid.*, § XXXIII, p. 119.

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

triumphans, si erano avvicinati sulla scena artistica nella rappresentazione del Cristo sulla croce nell'Italia due- e trecentesca, così la *Tavola Ritonda*, che aveva già riscritto il personaggio di Tristano perché potesse incarnare compiutamente il *typus Christi*,¹² dà voce alla sua spiccata sensibilità religiosa in una direzione che privilegia proprio la tecnica efrastica e il rapporto retorico tra arti visive e letteratura.

D'altronde, l'occasione di una riflessione sulle immagini come potenti strumenti per fondere e plasmare memoria, intenzione didattica e compiacimento estetico è fornita dalla tradizione tristaniana stessa, che amplifica il tema della morte degli amanti attraverso la creazione di un ricco monumento funebre edificato per la loro celebrazione. La lunga sequenza conclusiva della leggenda tristaniana – che comprende il ferimento di Tristano, l'agonia, la morte degli amanti, la sepoltura e le reazioni della corte – è stata oggetto di grande attenzione, perché il binomio amore-morte che in essa viene proiettato ha largamente influenzato la tradizione letteraria europea, che l'ha declinata privilegiandone di volta in volta aspetti differenti. La critica si è così concentrata sul tema della morte degli amanti nel quadro più ampio della letteratura francese¹³ o della tradizione tristaniana,¹⁴ della ricezione boccacciana (IV giornata)¹⁵

12. Cfr. M.-J. Heijkant, *'E re non è altro a dire che scudo e lancia e elmo': il concetto di regalità nella Tavola Ritonda*, in *La regalità*, a c. di C. Donà, F. Zambon Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229 (cfr. pp. 217-218), e D. Delcorno Branca, *I romanzetti italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968, p. 202.

13. M. Mezzetti Radaelli, *Due cuori e un sepolcro: il motivo della sepoltura degli amanti in alcuni testi francesi e italiani del Medioevo*, in «La parola del testo», 11 (2007), pp. 7-26.

14. Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Due morti per un solo eroe. La fine degli amanti nel Roman de Tristan en prose*, in *Carmina semper et citharae cordi: études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, p. par M.-C. Gérard-Zai et al., Genève, Slatkine, 2000, pp. 135-146; D. Delcorno Branca, *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle "tradizioni sommerse"*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a c. di F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini e M. Mancini, Roma, Aracne Editrice, 2012, pp. 321-340 (in particolare le pp. 336-339).

15. D. Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 24-29.

o degli echi nella tradizione epica,¹⁶ della risposta figurativa da parte dei miniatori dei manoscritti medievali¹⁷ o delle riscritture della sequenza narrativa nei rimaneggiamenti del *Tristan en prose*, in particolare quelli iberici.¹⁸

L'obiettivo del presente articolo sarà allora quello di concentrarsi su un aspetto rimasto ancora parzialmente in ombra nell'analisi della tomba degli amanti: il valore figurativo e narrativo della creazione dell'immagine sepolcrale. Il percorso di lettura si snoderà attraverso alcuni dei testi che hanno portato in scena la *clôture visuelle* della leggenda tristaniana (soprattutto *Tristan en prose*, *Tristán de Leonís*, *Tavola Ritonda* nelle versioni toscana e padana), con un approfondimento sulla *Tavola Ritonda*, che pone un' enfasi nuova sugli atti cultuali e che moltiplica, attraverso un gioco di specchi tra più monumenti funebri, lo «scambio simbolico»¹⁹ tra morte e immagine.

16. M. L. Meneghetti, *Amori e morte tra Blaye e Saint-Denis: ancora sull'epilogo della vicenda di Alda nella tradizione rolandiana*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a c. di C. Gigante, G. Palumbo, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2010, pp. 107-119.

17. M. Simon, *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), 2, pp. 345-367; J. T. Schaefer, *The Discourse of the Figural Narrative in the Illuminated Manuscripts of Tristan*, in *Word and Image in Arthurian Literature*, ed. K. Busby, New York, Garland, 1996, pp. 174-202.

18. La produzione iberica sul tema della morte degli amanti è particolarmente copiosa: A. Yllera, *La Muerte de los Amantes en el «Tristan» Castellano*, in *Literatura medieval*, Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), edd. A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 227-236; A. Contreras, *Muerte y entierro de Tristán en el Tristán de Leonis (Valladolid, 1501)*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*, edd. J. M. Fradejas Rueda, D. A. Dietrick, M. J. Díez Garretas, D. Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, I, pp. 553-562; M. L. Cuesta Torre, *Los funerales por Tristán: un episodio del Tristán castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos*, *ibid.*, I, pp. 599-615; M. L. Cuesta Torre, «*E así murieron los dos amados*»: *Ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el Tristán español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas*, in «Revista de Literatura Medieval», 26 (2014), pp. 141-161; Ead., *Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el Tristán de Leonis*, in «Historias Fingidas», 2 (2014), pp. 87-116.

19. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. Paris, Gallimard, 1976).

2. «Une sepulture si rice et merueilleuse». La tomba degli amanti nel *Tristan en prose*

Nel *Tristan en prose*, i due amanti – la cui morte si configura fondamentalmente come un omicidio-suicidio poiché Isotta spira tra le braccia di Tristano soffocata dalla sua stretta – acquisiscono il diritto di sepoltura in chiesa, in un santuario la cui ricchezza si accorda all'elevato rango dei due defunti. Tale processo di apoteosi è celebrato con l'edificazione di un articolato monumento funebre.

Et dist que, au pié de cele sepulture, fist li rois March faire .II. ymages, et estoit li une faite en samblance de cevalier, et l'autre en samblance d'une dame, et avoit letres en l'ymages del cevalier, qui disoient: «C'est l'ymage de monsieur Tristan», et en l'autre: «C'est l'ymage de madame la roïne Yseut». Et saciés que l'eglise u li cors furent enteré estoit bele et aournee de toutes riquesces qui a l'eglise apartenoient. Li baron de Cornuaille commencierent a penser, cascuns endroit soi, que li cuer fuissent mis en tere pour l'amour de monsieur Tristan. En mi l'eglyse estoit la tombe de ces .II. amans, si rice c'on ne trovast pas a chelui tans une plus rice. Desus la tombe, ensi comme je vous ai dit, au pié de la sepulture, avoit .II. ymages droites de coivre entregietees, et estoient ces ymages aussi grans comme home, li une faite en samblance de cevalier, si cointe qu'il fust avis a celui qui le regardast que li cevaliers fust vis, et tenoit sa main close devant son pis, aussi comme s'il tenoit les ataces de son mantel. Le bras destre tenoit il tendu vers les gens, et tenoit en cele main l'espee toute nue; et estoit pour singne dont li Morhaus fu ochis. Et el plat de l'espee avoit fait faire li rois letres qui disoient: «Monsieur Tristan». Et en l'autre, qui faite estoit en samblance de dame, avoit letres el pis qui disoient: «Madame Yseut». Et saciés c'on ne peüst pas a celui tans trouver el monde .II. ymages si bien faites.²⁰

20. *Tristan en prose*, V.II/9, § 85, pp. 202-203. Il testo della V.I (*Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de France)*), 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, § 171, pp. 451-452) si presenta molto simile a quello della V.II, a parte per il riferimento all'Amoroldo di Irlanda, assente nella prima. Ma esistono altre soluzioni possibili della sequenza, come si legge nel ms. Paris, BnF, fr. 103, «manuscrit tardif, de la fin du XV^e siècle, (...) très proche de celui qui a servi de base à toutes les éditions imprimées du roman au XV^e et XVI^e siècles. Il offre une version complète mais abrégée du récit, rédigée au plus tôt vers 1340 et au plus tard vers 1450, dans laquelle la quête du Graal a disparu» (L. Harf-Lancner, «*Une seule chair, un seul coeur, une âme*». *La mort des amants dans le Tristan en prose*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, études réunies par J. C. Faucon, A. Labbé et D. Quéruel, Paris, Champion, 1998, I, pp. 613-628, a p. 617). Con la scomparsa della *quête* del Graal, il compilatore si deve servire, per portare il romanzo alla conclusione, della versione della morte degli amanti così come veniva presentata nelle versioni metriche.

Il committente dell'opera è il re Marco, che contrassegna le immagini, «li une faite en samblance de chevalier, et l'autre en samblance d'une dame», con delle brevi epigrafi che consentiranno, nei tempi a venire, il riconoscimento dei due illustri defunti li sepolti. Il narratore francese accenna a qualche dettaglio nella descrizione della dama e del cavaliere, le cui statue sono realizzate a grandezza naturale e sono tanto ben lavorate da sembrare vive. Ci si sofferma in particolare sulla raffigurazione di Tristano, la mano sinistra chiusa davanti al petto e il braccio destro rivolto allo spettatore, a brandire la spada protagonista di una delle sue imprese più famose, il duello con l'Amoroldo. L'artista lo immortalò in una posa singolare, nella quale la critica ha visto un tipico gesto di sfida cavalleresca.²¹ La scelta dello scultore francese, o del suo committente Marco, è dunque molto chiara: glorificare le virtù civili e la missione liberatrice di Tristano. L'appello indirizzato allo spettatore di questo ciclo scultoreo è un galvanizzante invito a proseguirne idealmente il mandato.

Se qui l'effigie di Isotta rimane decisamente in secondo piano, bisogna però sottolineare che in questo non tutti i testimoni sono concordi: il Paris, BnF, 335-336 (uno dei testimoni completi del *Tristan en prose*, datato al 1399), per esempio, si sofferma sull'espressione della statua della regina di Cornovaglia: l'«ymage qui estoit en semblance de dame avoit une couronne en sa teste et avoit son visage tourne devers le chevalier et le regardoit en maniere de dame tres dolente et irree par semblant, et avoit ses .II. mains croisées sur son pis» (fr. 336, f. 330vb).

Tra i manoscritti "eccentrici" del *Tristan en prose*, confezionati in aree laterali, ma significativi, tra gli altri motivi, anche per la datazione piuttosto alta, si segnala, per la particolare rappresentazione delle statue degli amanti, il ms. Paris, BnF, fr. 12599,²² una compilazione

21. Harf-Lancner, *Une seule chair* cit., p. 628: «cette statue renvoie certes à celle d'Héraclius, à Constantinople, le bras droit levé contre les païens, ainsi qu'à celle d'Hector, dans le *Roman de Troie*, l'épée brandie contre les Grecs pour réclamer vengeance. Mais elle rappelle aussi un autre épisode du *Tristan en prose*, l'aventure du Château Felon, ce château païen détruit par la foudre divine et dont Galaad massacre les habitants sur l'ordre de Dieu».

22. F. Cigni, 'Guiron', *Tristan e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composizione materiale del ms. Parigi, BNF, FR. 12599*, in «Studi mediolatini e vol-

decisamente originale, realizzata in Italia nella seconda metà del XIII secolo, che presenta numerosi punti di contatto con il ms. Paris, BnF, fr. 750 (datato 1278),²³ nonché con il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 33²⁴ e con il frammento del *Tristano* dell'Archivio Storico di Todi.²⁵ La focalizzazione sulla spada di Tristano non deve essere sfuggita al compilatore del ms. Paris, BnF, fr. 12599,²⁶ che aggiunge, su un piatto della spada apposta sulla statua del cavaliere, un *lai*-epitaffio composto da Dynas il siniscalco:

Li chevalier (...) tenoit en sa main une espee toute une, et avoit au brant de l'espee script un lay qui Dynas li Seneschal avoit fait por Tristan, et disoit les letres en tel maniere:

Seignors barons de Cornoaille
 Qui tant desirastes ma mort
 Morz sui, mes ainz que luens tens aille,
 Plorerés Tristan qui est morz.
 Rois March, qui me feri si fort,
 En cuida mout valoir sanz faille
 Mais ainz qui grans tens defaille
 En plorera por desconfort.²⁷

gari», 45 (1999), pp. 31-69. Su questo ms., si vedano anche: F. Bogdanow, *La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in mss B.N. fr. 112 and 12599*, Tübingen, Niemeyer, 1965; E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, pp. 63-67; F. Zinelli, *Tradizione "mediterranea" e tradizione italiana del Livre dou Tresor*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006), a c. di I. Maffia Scariati, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 35-89.

23. Cfr. F. Cigni, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in *La Filologia Romanza e i codici*, Atti del I Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, 19-22 dicembre 1991), a c. di S. Guida e F. Latella, II, Messina, Sicania, 1993, pp. 419-441.

24. *Il Tristano Panciatichiano*, ed. G. Allaire, Cambridge, Boydell & Brewer, 2002.

25. G. Paradisi, A. Punzi, *Il Tristano dell'Archivio Storico di Todi*, in «Critica del Testo», V (2002), 2, pp. 541-566.

26. Questa aggiunta è presente anche nel ms. Paris, BnF, fr. 24400, vera e propria *suite del Tristan en prose*, «un prolongement non organique, car le document contient, après la fin de la *Vulgate du Tristan*, une série d'aventures qui ne sont attestés nulle part ailleurs» (R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 196).

27. Cigni, 'Guiron', 'Tristan' e altri testi arturiani cit., p. 57.

Il fatto che questo anatema scagliato contro il re Marco e l'intera Cornovaglia, «une sorte de scénario pour une *vendetta* de la mort de Tristan»,²⁸ sia fittiziamente pronunciato dallo stesso Tristano, come se si trattasse delle sue ultime parole e volontà, conferisce alla statua un soffio vitale assente nel testimone della V.II del *Tristan en prose*. Ciononostante, la breve validità temporale del vaticinio inscritto sulla spada, che dovrebbe avverarsi «ainz que luens tens aille», accorcia e impoverisce la portata universale del messaggio originariamente affidato al monumento, non più idealmente rivolto a stimolare un impeto di orgoglio cavalleresco nello spettatore, invitato a diventare un emulo di Tristano, ma espressione semmai di un rancoroso rifiuto da parte dell'eroe di concedere allo zio il perdono cristiano. Anche la statua di Isotta è corredata di un *lai* scritto da Dynas, profezia della fine dell'universo arturiano, destinato a perire con la scomparsa del migliore dei cavalieri:

Et en l'autre ymage, qui tant estoit riche qui n'est home qui dire le seüst, avoit un lay escript enmi le pis qui Dynas meïsmes avoit fait por Madame Yselt autresint, et disoient les letres en tel maniere:

Amis Tristan qui je amoie
 Soz tout ce qui sont au monde
 Et vostre cors morut por moi
 Por vos morut Yselt la Blunde
 March cuida far prouz en sois
 Mais ançois que Tyntaol fonde
 S'en clamera il chaiti roi.
 La mort Tristan li monde affonde.

Tornando alla versione tramandata da uno dei testimoni della V.II del *Tristan en prose*, va notato che l'ecfrasi del monumento funebre di Tristano e Isotta è accompagnata dalla descrizione di un'altra ricca sepoltura, quella del cavaliere Galehaut, il signore «des Lontaingnes Isles»:

Quant li cors furent enteré en la maistre eglise de Tyntajoul, a tele honneur et a tele hautece com il devoient, li rois Marc i fist puis faire une sepulture si rice et merueilleuse que devant n'avoit esté faite si rice en Cornuaille, ne puis ne fu, fors seulement le Galehaut, le fil a la Gaiande des Lontaingnes Isles. Et sans faille cele estoit si rice et si merueilleuse c'onques ne fu faite si rice. Chele tombe estoit d'or, plainne de pierres precieuses con de saphirs

28. Trachsler, *Clôtures* cit., p. 207.

et d'esmeraudes et de rubis et d'autres riches pieres. Chil Galehaus fu sires et princes de .XXVIII. roiaumes. Cil ama tant Lancelot com nus porroit amer autre, et en la fine morut cil Galehaut pour lui. Mais nous lairons cest conte et retournerons a nostre matere.²⁹

Il monumento funebre degli amanti evoca la descrizione di un altro complesso sepolcrale, il cui ricordo non sembra essere attribuibile esclusivamente alla consueta tensione agonistica tipica dei romanzi arturiani, che spesso amano creare giochi di prospettiva attraverso la creazione di cataloghi, con i quali esaltare la retorica dell'eccellenza propria alla cavalleria errante e inscrivere la narrazione all'interno di una dimensione storica.³⁰ La descrizione della tomba di Galehaut³¹ è infatti un prelievo intertestuale dal *Lancelot en prose*, opera nella quale il tema della tomba è affrontato con insistenza ed è fondamentale per la scoperta dell'identità del cavaliere.³² La sua presenza nel *Tristan en prose* è motivata dal fatto che anche il monumento di materia lancillottesca rimanda al tipo ecfrastico della inumazione congiunta degli amanti, poiché l'amore che Galehaut prova per Lancillotto va ben al di là del tradizionale vincolo di compagnoaggio tra eroi e adombra, per quanto velatamente, l'omosessualità di Galehaut. Tra le cause della morte di Galehaut vi è una prolungata privazione di cibo e d'acqua, della quale il cavaliere rimane involontariamente vittima, colto dall'estasi nel fissare lo scudo di Lancillotto (il suo doppio araldico e dunque il suo corpo *in absentia*). Lo stesso Lancillotto, venuto a conoscenza della morte dell'amico dopo averne casualmente letto il nome sulla tomba di un

29. *Tristan en prose*, V.II/9, § 85, p. 202.

30. Cfr. E. Bozóky, *De la parole au monument: marquer la mémoire dans la littérature arthurienne*, in *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, a c. di B. Roy et P. Zumthor, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal-Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, pp. 73-82.

31. Come già sottolineato da Löseth (*Le Roman en prose de Tristan* cit., p. 390 n. 2), il riferimento alla tomba di Galehaut è assente nei mss. Paris, BnF, fr. 104, fr. 12599 e fr. 336.

32. Cfr. A. Punzi, *L'allegoria nel Lancelot en prose*, in «Rhesis», 4 (2013), 2, pp. 71-97. URL: <http://www.diplist.it/rhesis/index.php>; R. Colliot, *Les Épitaphes Arthuriennes*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 25 (1973), pp. 155-175; D. Maddox, «*A tombeau ouvert*»: *Memory and Monuments in the Prose Lancelot*, in *Por le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*, eds. K. Busby and C. M. Jones, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 323-338.

cimitero, vicino ad una chiesa dove si era fermato per pregare,³³ si incaricherà della *translatio* delle spoglie di Galehaut alla Gioiosa Guardia, dove gli offrirà una seconda e più prestigiosa sepoltura,³⁴ che diventerà poi, per sua esplicita richiesta, il sepolcro destinato ad accogliere i suoi resti mortali, come si narra nella *Mort le roi Artu*.³⁵

Il *Tristan en prose* costruisce intorno alla descrizione della tomba degli amanti un discorso eminentemente letterario, che fonda la propria legittimazione sulla comparazione con un monumento funebre proveniente da un altro “libro” e da un’altra materia. Ma con un *décalage* significativo: il contraltare del sepolcro di Tristano e Isotta non potrà essere quello dell’altra perfetta coppia arturiana, Ginevra e Lancillotto, bensì il simbolo di un amore cavalleresco, anch’esso molto probabilmente avvertito come peccaminoso, ma altrettanto meritevole di celebrazione.

Prima di spostarci a trattare la riscrittura del tema della tomba degli amanti nella *Tavola Ritonda*, sarà opportuno ricordare che in Italia la leggenda tristaniana circolava non solo sotto forma di traduzioni e rimaneggiamenti, ma anche attraverso un’intensa pratica di trascrizione di manoscritti del *Tristan en prose* che sono di sicuro confezionamento italiano, come già mostrato poco sopra dal caso del ms. fr. 12599. Un piccolo approfondimento meritano allora le scelte iconografiche dei mss. Paris, BnF, fr. 1463 e Paris, BnF, fr. 760, che presentano un apparato illustrativo che dedica lo spazio di una miniatura anche al monumento funebre degli amanti. Nell’impossibilità di dilungarci in una trattazione esaustiva della questione, sarà sufficiente ricordare che questi due manoscritti appartengono a un gruppo omogeneo («sulla base dell’impiego della stessa per-

33. *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1978-1983. La scoperta della tomba di Galehaut e la traslazione del suo cadavere si può leggere nel tomo II, Genève, Droz, 1978, pp. 210-218 e pp. 252-254.

34. Cfr. C. Chase, *Le tombeau de Narbaduc: les souverains sarrasins dans le cycle du Lancelot-Graal*, in *L’épique médiéval et le mélange des genres*, Colloque International tenu à l’UFR Sciences du langage de l’Homme et de la Société de l’Université de Franche-Comté (3 octobre-5 octobre 2002), actes réunis par C. Cazanave, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 153-165.

35. *La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, éd. J. Frappier, Genève-Paris, Droz-Giard, 1954, pp. 261-263.

gamena, della scrittura, dell'ornamentazione delle lettere iniziali, e soprattutto delle caratteristiche illustrazioni a vignetta poste in basso o a mezzo di pagina, schizzate a inchiostro e riempite da una gamma limitata di colori perlopiù trasparenti ma ben riconoscibili»³⁶) costituito da circa una trentina di codici, «latori di testi perlopiù francesi e franco-italiani, in prosa e in versi, e, solo in misura minore – anche se molto significativa – in italiano»,³⁷ confezionati alla fine del XIII sec. in uno *scriptorium* pisano-genovese.³⁸

Il ms. Paris, BnF, fr. 1463,³⁹ della fine del XIII secolo, il più antico testimone della *Compilazione* di Rustichello da Pisa,⁴⁰ al f. 104r,

36. F. Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), a c. di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181, a p. 173.

37. Id., *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in *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), eds. E. Werner und S. Schwarze, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108, a p. 81.

38. Sulla questione dei codici dell'atelier pisano-genovese, si vedano F. Avril, M.-Th. Gousset, C. Rabel, *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984; M.-Th. Gousset, *Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII^e siècle*, in «Arte Medievale», 2 (1988), pp. 121-152; F. Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di P. G. Beltrami M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2006, I, pp. 425-439; Id., *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 *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison, eds. C. Kleinhenz and K. Busby, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 187-204; Id., *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti cit.*, pp. 247-278; F. Cigni, R. Tagliani, L. Leonardini, C. Lagomarsini, *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; F. Cigni, *Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il Régime du corps laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantis*, in «Studi mediolatini e volgari», LIX (2013), pp. 107-125.

39. Il ms. Paris, BnF, fr. 1463, come i due ai quali faremo cenno, i mss. Paris, BnF, fr. 760 e fr. 16998, sono consultabili sul sito <http://gallica.bnf.fr/>.

40. *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. critica, tr. e commento di F. Cigni, premessa di V. Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Pacini, 1994.

inserisce la rappresentazione delle statue degli amanti, rivolte l'una verso l'altra e collocate all'interno di una struttura architettonica sovrastata da un timpano decorato: la statua di Tristano è dipinta di rosso e tiene in mano una spada, mentre la statua di Isotta, in verde, è priva di un attributo iconografico specifico. Il ms. Paris, BnF, fr. 760, dal canto suo, appartiene al gruppo dei mss. che tramandano l'episodio del Torneo di Louvezerp e l'ultima parte del romanzo (senza la *Queste*): interessante la scelta illustrativa di questo ms. che, ai ff. 125v-126r, colloca i personaggi in modo identico rispetto alla disposizione scelta nel fr. 1463, sempre all'interno di una struttura architettonica triangolare questa volta priva di timpano, ma dotata di una teoria di archetti che orna la base d'appoggio dei personaggi. Qui il monumento funebre non è rappresentato in modo isolato, ma si inserisce all'interno di una complessa architettura che circonda le statue, tratteggiata con un semplice disegno a penna distribuito tra la c. 125v e la c. 126r, che potrebbe rappresentare la chiesa di Tintoil. In questo ms. è interessante il fatto che lo sfondo del monumento funebre sia decorato con dei tocchi di verde e di rosso che creano un intricato motivo. Ci si potrebbe domandare se non si tratti forse di un rimando a un intreccio vegetale, il che rappresenterebbe un dettaglio significativo se si considera che nella tradizione del *Tristan en prose* il corredo arboreo della tomba degli amanti non è presente, come invece in altri testi della tradizione tristaniana. Ma basterà volgersi a un altro codice appartenente allo stesso gruppo di manoscritti cortesi pisano-liguri fine-duecenteschi per comprendere che quel tipo di decorazione rappresenta una convenzione nella rappresentazione dell'"oggetto-tomba": così il ms. Paris, BnF, fr. 16998 (ancienne cote Saint-Germain français 116), pergameneo del XIV secolo, che tramanda una parte del *Lancelot en prose* (come altri mss. legati all'attività di prigionieri pisani a Genova in seguito alla battaglia della Meloria, come il ms. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 49, o il ms. Paris, BnF, fr. 354 o il frammento del ms. Puigcerdà, Archivo Deulofeu y Fatjo), ci offre al f. 75v la rappresentazione della tomba di Galehaut, che si presenta decorata con lo stesso intreccio rosso e verde che orna la tomba degli amanti nel ms. fr. 760, così come accade nella rappresentazione della tomba di Simeu (fr. 16998, f. 36v). Questa convenzione figurativa doveva probabilmente servire a segnalare la ricchezza della tomba, come quella di

Galehaut descritta nel *Tristan*, «plainne de pierres precieuses con de saphirs et d'esmeraudes et de rubis et d'autres riches pieres».

3. Il *corpus mysticum* degli amanti nella *Tavola Ritonda*

Animata da una forte ambizione di tipo enciclopedico,⁴¹ la *Tavola Ritonda* si volge spesso alla cultura visiva medievale e agli strumenti retorici dell'ecfrasi⁴² per disegnare nuovi percorsi di senso all'interno della tradizione tristaniana. Le sequenze narrative che il suo anonimo compilatore riscrive per impostare in modo originale il rapporto tra la parola e l'immagine sono numerosi. Si pensi al rimaneggiamento dell'episodio dell'*écu fendu*, lo scudo diviso in due che il *Lancelot en prose* aveva concepito come simbolo iconico dell'amore tra Ginevra e Lancillotto, e che nella *Tavola Ritonda* diventa un corpo metamorfico destinato a perire con la morte degli amanti.⁴³ Significativo è anche l'episodio della statua di Isotta,⁴⁴ con cui Tristano, divenuto l'infelice marito di Isotta dalle Bianche Mani, tenta di colmare l'assenza dell'amata. Il modello di questo episodio, assente nel *Tristan en prose*, è da rinvenire nella famosa scena della *Salle aux images*, della quale il testo toscano offre una rilettura "borghese" all'insegna della beffa.

Se gli altri *Tristani* italiani, in particolare il *Tristano Panciaticiano*⁴⁵ e il *Tristano Veneto*,⁴⁶ si presentano molto vicini al *Tristan en prose* nella rappresentazione della tomba degli amanti, per quanto

41. In merito alla questione della vocazione enciclopedica della *Tavola Ritonda*, mi permetto di rimandare alla mia monografia *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015. URL: <http://digilab-epub.uniroma1.it/index.php/Philologica/article/view/238/227>.

42. Per una disamina sulla nozione di ecfrasi nei romanzi medievali francesi, cfr. L. M. Clemente, *Literary objets d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*, New York, Peter Lang, 1992.

43. *Tavola Ritonda*, §§ XXVIII-XXIX.

44. G. Murgia, *Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nella Tavola Ritonda*, in «Between», 3/5 (2013), URL: <http://ojs.unica.it/index.php/between/index>.

45. *Il Tristano Panciaticiano*, ed. Allaire, § 539, p. 728.

46. *Il Libro di messer Tristano ('Tristano Veneto')*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994, § 605, p. 553. Nel *Tristano Corsiniano* (ed. R. Tagliani, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2011), la rappresentazione della tomba degli amanti

ne offrano come di consueto una versione compendiate, nella *Tavola Ritonda*⁴⁷ il re Marco pianifica in modo singolare, del tutto inedito, le esequie ufficiali nelle quali il popolo e i grandi baroni della corte potranno rendere omaggio alla regina di Cornovaglia e al migliore dei cavalieri:

E a quel punto, lo re Marco fa gli due corpi imbalsimare, e tennegli da XII giorni innanzi che gli facesse soppellire; si che al castello Dinasso, si ragunarono grande baronia, e continovo faceano lamento della morte degli due leali amanti.⁴⁸

Solo nel testo toscano, il re Marco, prima di procedere alla sepoltura dei corpi, ricorre alla pratica dell'imbalsamazione.⁴⁹ Tristano e Isotta sono destinati quindi a perdurare nel ricordo di chi li ha amati in vita e allo stesso tempo a lasciare una traccia fisica del proprio passaggio terreno. Il sovrano consegna così non solo le anime, ma anche il *corpus verum* dei due amanti a un'eternità che è insieme fisica e spirituale. L'imbalsamazione, in quanto antica tecnica che celebra da sempre la vittoria dell'uomo sulla corruzione del corpo,⁵⁰ consente insomma di trasformare i corpi stessi di Tristano e Isotta in veri e propri monumenti. Il mausoleo che verrà edificato intorno ai loro corpi resi incorruttibili, e in particolare le statue che lo orneranno, non saranno altro che il "doppio", ecfrasticamente rappresenta-

non è presente: il testo traduce infatti la sezione del torneo di Louveserp (Löseth §§ 361-381).

47. *Tavola Ritonda*, § CXXX, pp. 506-507.

48. *Ibid.*, p. 506.

49. S. Marinozzi, *Corpi, mummie e testi per una storia dell'imbalsamazione funebre in Italia*, in «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», 25 (2013), 1, pp. 167-204, a p. 172: «(...) in seguito alla bolla papale di Bonifacio VIII [la *Detestandae feritatis abusum* del 1300], che interdice la bollitura e la macerazione in acqua dei cadaveri, l'imbalsamazione chirurgica trova un più ampio riscontro, sino a divenire parte integrante delle ritualità funebri dei regnanti: l'istituzionalizzazione del Cattolicesimo comporta l'ufficializzazione di cerimonie funerarie che prevedono una prolungata esposizione pubblica della salma».

50. M. Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Napoli, Guida, 1986, p. 12: «l'essiccazione, come la cremazione e il cannibalismo, evita l'orrore della decomposizione; così avviene anche nel caso dell'imbalsamazione, portata ad un alto grado di perfezione dagli antichi Egiziani. Questo rito si è perpetuato dalla fine del Medioevo agli inizi del secolo XIX per i re e i principi europei».

bile, delle due “statue” che giacciono sotto terra, oggetto-*medium* in grado di rimandare al “corpo glorioso” dei due eletti.

Inoltre, la presenza potenzialmente infinita dei due corpi, non più immagini effimere votate alla sparizione, ma “costruite” per durare, ha il potere di trasformare il luogo di culto in un vero e proprio reliquiario: in questo modo la *Tavola Ritonda* accorda alla morte dei due amanti anche una possibile lettura agiografica. D'altronde l'ambiguità che si addensa intorno alla nozione di ‘corpo’ nella *Tavola Ritonda* si osserva anche in altri passaggi originali del romanzo italiano. Per esempio quando, in un inserto narrativo indipendente e originale, il compilatore toscano “raddoppia” la morte degli eroi antagonisti, inscenandone la dipartita, e provocando il conseguente cordoglio della corte. La Dama del Lago, infatti, nella *Tavola Ritonda* fabbricherà «per arte, uno corpo morto, lo quale pareva quello di Tristano»,⁵¹ e poi un altro corpo, «addobbato delle insegne di Lancialotto». ⁵²

Per quanto riguarda la costituzione iconica delle figure, il *Tristano Veneto* e il *Tristano Panciaticchiano*, come anticipato, si allineano alla narrazione francese, limitandosi ad aggiungere qualche dettaglio sulla struttura («desovra quella sapultura era una volta, cusi come io ve ho dito, et in lo pè dela sepultura aveva meso do imagine, tute de marmo-ro bianco intaiadhe e lavoradhe molto sotilmente»⁵³) o sul materiale («due [imagine] diritte di metalla intagliate»⁵⁴) del ricco sepolcro. Nella *Tavola Ritonda*, invece, se lo schema iconografico non viene del tutto scompaginato, certamente se ne modificano dettagli significativi:

Ed essendo tutta gente ragunata alla grande chiesa, lo re fa fare davanti la porta uno bellissimo munimento,⁵⁵ lo quale era tutto intagliato a oro ed argento

51. *Tavola Ritonda*, § CV, p. 416.

52. *Ibid.*, p. 419.

53. *Tristano Veneto*, § 605, p. 553.

54. *Tristano Panciaticchiano*, § 541, p. 730.

55. Si parla di «u ·bbel munimento» anche nell'ottava 88 del cantare *Ultime imprese e morte di Tristano*: «Tutta rinforza la doglia e 'l tormento / per la reina e per Tristan piacente. / E amenduni inn u ·bbel munimento / fur soppelliti onorevolmente. / Co ·llettere intagliate d'ariento / furon figure fatte sotilmente. / “Qui giace Isotta con messer Tristano”, / dicea la scritta secondo il romano» (si cita dalla versione del ms. 2791 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, la cui sezione “canterina” è databile alla seconda metà del sec. XV ed è stata pubblicata da F. Cigni, *Un nuovo testimone del cantare Ultime imprese e morte di Tristano*, in «Studi mediolatini e volgari», 43 [1997], pp. 131-191, a p. 174).

e a pietre preziose; e in quella ricca sepoltura lo re fa soppellire gli due corpi, e favvi intagliare due immagini d'oro; l'una alla figura di messer Tristano, e l'altra in forma della bella reina Isotta. Le quali imagini pareano veramente desse, e pareo ch'egli fossono vivi. E la imagine della bella reina Isotta tenea in sua mano uno fiore, a significare sì come ella era stata Isotta, fiore di tutte l'altre del mondo; e la figura di Tristano tenea in sua mano una spada, a dimostrare sì com'egli, per sua prodezza, avea diliberato quello reame. E a piede erano lettere intagliate, le quali contavano tutta loro vita: sì come egli erano istati morti nel CCCLXVIII anni; e sì come Tristano era nato nel CCCXXXIII anni, e la bella Isotta era nata nel CCCXXXVII anni.⁵⁶

L'architettura funebre si impreziosisce: si percepisce la ricchezza della lavorazione della struttura monumentale nella quale è inserito il ciclo illustrativo «tutto intagliato a oro ed argento e a pietre preziose», mentre le statue che vengono collocate sopra la tomba che deve accogliere i due corpi sono fuse nel materiale più nobile che esista, l'oro, non a caso il metallo che in tutta la *Tavola Ritonda* caratterizza Tristano, a marcarne la superiorità rispetto all'"argenteo" Lancillotto. La figura di Isotta acquisisce qui una maggiore dignità ecfraistica, poiché il compilatore le conferisce un personale attributo iconografico, un fiore, che ne metaforizza la nobiltà e il valore. In questo modo si crea anche una simmetria rispetto alla figura di Tristano, che tiene genericamente in mano una spada, qui non collegata a una specifica avventura. Ciò consente di riadattare la spada a simbolo di un messaggio ben più universale di quello affidato alla spada nel *Tristan en prose*, che il compilatore non manca di esplicitare: la spada sta lì «a dimostrare sì come la Cornovaglia» non avrebbe goduto della piena autonomia politica ed economica senza l'intervento di Tristano.

È poi il caso di sottolineare anche le proprietà mimetiche delle due statue, «le quali imagini pareano veramente desse, e pareo ch'egli fossono vivi», proprio per il portato immedesimativo che una tale vicinanza al vero comporta nella fruizione dell'opera, decisamente somigliante ai principi antropologici che guidano i meccanismi identificativi dell'immagine religiosa, tanto più degna di essere venerata quanto più "autentica" nella rappresentazione. Non sarà infatti sfuggita l'aggiunta del dettaglio "realistico" delle date di nascita e di morte dei due amanti: la precisazione non ha soltanto

56. *Tavola Ritonda*, § CXXX, pp. 506-507.

delle ricadute sulla costruzione temporale interna al romanzo, della quale si precisa la scansione cronologica, ma le date legate a Tristano, nato nel 333 e morto, come si afferma altrove, a 33 anni,⁵⁷ confermano la volontà di conferirgli attributi cristologici.⁵⁸

D'altronde, altri dettagli presenti esclusivamente nel testo toscano consentono di dare della "passione" di Tristano una lettura cristologica. Poco prima di esalare l'ultimo respiro, il Tristano della *Tavola Ritonda* si rivolge a Dio con queste parole: «Ahi sire Iddio, padre celestiale, abbiate piatà e misericordia dell'anima mia, e non mi abbandonate a così grande bisogno»,⁵⁹ che possono forse ricalcare quelle pronunciate da Cristo agonizzante sulla croce come narrato in *Marco* 15, 34: «Et hora nona exclamavit Jesus voce magna, dicens: Eloi, eloi, lamma sabacthani? quod est interpretatum: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?». ⁶⁰ E quelle «lettere intagliate»

57. La questione dell'età di Tristano è approfondita anche nel momento immediatamente successivo al suo ferimento da parte del re Marco: «(...) Tristano morì giovane cavaliere; chè lo di ch'egli fue ferito, si compieva egli XXXIII anni e due mesi e XIII di, e di sua ferita vivette XVIII di. E pongono i maestri delle storie, che se Tristano fosse vivuto anche X anni più, ch'egli, per sua discrezione, non avrebbe portato più arme: chè, s'egli l'avesse portate, li cavalieri, per temenza di lui, non si sarebbero messi più in avventura» (*Tavola Ritonda*, § CXXVII, p. 497). Si noti che poco dopo questo passaggio, per una probabile distrazione del copista, nella *Tavola Ritonda* si sostiene che Tristano sia morto nel 368 e nato nel 333, il che presupporrebbe che al momento della sua dipartita avesse 35 anni e non 33.

58. M.-J. Heijkant, *Introduzione* alla *Tavola Ritonda* cit., p. 10: «nel suo prologo la creazione di Merlino è stata colta nel naturale ciclo della sua origine alla corte di Uter Pandragone, fissata storicamente nel 300 dopo Cristo, fino alla sua distruzione, avvenuta secondo l'epilogo nel 399 dopo Cristo. Alla vaga datazione storica nella *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e nella *Mort Artu*, dove la fine apocalittica del reame di Artù ha luogo nel corso del quinto o sesto secolo dopo Cristo, è preferita quella precisa e simbolica. Il numero sacro rende sensibile il mistero della Trinità e, con l'assegnazione del tragico evento alla fine del secolo, lo carica di un significato escatologico».

59. *Tavola Ritonda*, § CXXVIII, p. 500. Nulla di simile si legge nel *Tristan en prose*; le domande che Tristano, moribondo, rivolge a Dio sono infatti di tutt'altro tenore: «Ha, Diex, fait il, que porrai dire? Hui est li miens daerrains jours. En cest jour me couvient finer. Jamais autre jour ne verrai. En cestui jour serai del tout alés. Mesire Tristrans, qui tant pooit et tant valoit, ha, Diex, pour coi li soufrés vous a si tost finer sa vie?» (*Tristan en prose*, V.II/9, § 80, pp. 193-194).

60. La presente citazione biblica e le successive sono tratte dalla *Vulgata Clementina*, consultabile online all'indirizzo: <http://vulsearch.sourceforge.net/html/>.

nel monumento funebre della *Tavola Ritonda*, che non si limitano a registrare i nomi dei due amanti per eternarne la memoria, ma che «contavano tutta loro vita», in un processo rammemorativo tra immagini e parola, rappresentano forse, in filigrana, una forma di amplificazione del “discorso sulla morte” che si carica di accenti agiografici.

Fin qui siamo ancora nell’ambito della riscrittura del materiale narrativo proveniente dal *Tristan en prose*. Ma l’iconografia funebre elaborata per descrivere la tomba di Tristano e Isotta nella *Tavola Ritonda* si allarga ad abbracciare elementi folklorici che le arrivano dalla tradizione tristaniana più ampia:

Conta la vera storia e pruovano più persone, che compiuto l’anno, in quel dì subitamente, cioè dal dì che Tristano e Isotta furono sopelliti, nel pillo si nacque una vite, la quale avea due barbe o vero radici; e l’una era barbicata nel cuore di Tristano, e l’altra nel cuore di Isotta; e le due radici feceno uno pedale, lo quale era pieno di fiori e di foglie, e uscía del pillo e facea grande meriggiana sopra le due immagini delli due amanti.⁶¹

Il primo anniversario della sepoltura di Tristano e Isotta viene celebrato nella *Tavola Ritonda* attraverso la miracolosa fioritura di una vite, le cui radici affondano direttamente nel cuore dei due amanti. La vite costituirà allora il naturale complemento dei due corpi imbalsamati: così come questi ultimi rendevano presente *in corpore* ciò che era visibile all’esterno, allo stesso modo la vite non ha solo un valore figurativo, capace di integrare la dimensione naturale all’artificio dell’oggetto artistico, ma crea un diretto collegamento tra l’interno e l’esterno, del quale costituisce la viva appendice. L’immagine funebre si anima quindi di un soffio vitale, in cui il valore metamorfico della vite rende tangibile la carica inesauribile, in grado di sconfiggere la morte, che promana dai cuori dei due leali amanti. La statica lapide a ricordo della vita dei defunti viene ampliata da un dinamico corredo vegetale, anche questo passibile di una lettura artistica di piena integrazione all’opera d’arte: una forma di compenetrazione performativa, quasi alla pari delle moderne installazioni, tra l’immobilità fredda della statua e il fecondo *exemplum* amoroso che costituisce il più significativo lascito degli amanti alla posterità.

61. *Tavola Ritonda*, § CXXXI, p. 508.

I tre piani simbolici – quello scrittorio delle lettere che raccontano la vita degli amanti, quello artistico delle statue che ne immortalano la fisicità e quello organico della vite che rappresenta l’immortale vitalità dell’amore – si compenetrano strettamente l’uno nell’altro così come i tre livelli temporali che essi sottendono: la materialità dell’*imago*, che rende manifesta e attualizza l’esistenza dei due amanti nel presente, è collocata nel passato, sullo sfondo temporale della *historia* di Tristano e Isotta, la quale però si proietta in una dimensione futura, grazie alla promessa della salvezza prospettata ai veri amanti attraverso l’allegoria della vite.⁶²

Il motivo della vite abbarbicata nel cuore degli amanti è attestato, come già rilevato dalla critica, anche in altre versioni della leggenda tristaniana, come nella riscrittura di Eilhart von Oberg e nella *Saga* norrena, oltre che nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti,⁶³ pur con differenze piuttosto profonde. Nella versione di Eilhart von Oberg si narra:

Je ne peux en dire plus; tout ce que je sais, c’est que Tristrant et Isald furent enterrés dans la désolation, mais aussi avec de grands honneurs. Je puis vous l’affirmer, on les mit tous deux dans une même tombe. On dit à ce propos, et il m’a été assuré que c’est la vérité, que le roi fit planter un rosier à l’endroit où se trouvait la femme, et un cep de vigne là où était Tristrant. Les deux plantes s’entrelacèrent si étroitement – cela m’a été certifié – qu’il aurait été absolument impossible de les séparer, sinon en se résolvant à les briser. C’était là encore un effet de la force du philtre.⁶⁴

62. H. Belting, a proposito della contestualizzazione temporale sollecitata dall’immagine di culto nel fruitore medievale, sottolinea: «Il presente si colloca tra due realtà di rango essenzialmente superiore: l’autorivelazione passata e futura di Dio nella storia. Tra questi due poli, il movimento del tempo era sempre presente alla coscienza. Il ricordo aveva perciò un carattere *retrospettivo* e anche “*prospettivo*”, per quanto ciò suoni strano. Il suo oggetto era non solo ciò che era *accaduto* ma anche ciò che era *promesso*. (...) In questo contesto, l’immagine rappresentava o simboleggiava qualcosa che nel presente era conoscibile solo in modo mediato: la presenza passata e futura di Dio nella vita degli uomini» (H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001, pp. 24-25; ed. or. München 1990).

63. Cfr. Delcorno Branca, *Boccaccio* cit., pp. 26-31; Trevi, *La Tavola Ritonda* cit., p. 759.

64. Riporto il testo nella traduzione dell’edizione *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, a c. di M. Nizia, Paris, Gallimard, 1995, p. 388.

Mentre nella redazione della *Tristrams saga ok Ísöndar*:

Et l'on dit qu'Ísodd, l'épouse de Tristram, avait fait enterrer Tristram et Ísönd de part et de l'autre de l'église, de sorte qu'ils ne soient pas proches l'un de l'autre dans la mort. Mais il se trouva qu'un chêne ou bien un arbre poussa de chacune de leurs tombes, si haut que leurs branches s'entrelacèrent au-dessus du faîtage de l'église. Et l'on peut voir par là combien l'amour entre eux a été grand.⁶⁵

Come si può notare, nella versione di Eilhart von Oberg e in quella della *Saga* non si conferisce particolare rilievo al dato ecfrastico, che la *Tavola Ritonda* sembra sviluppare unicamente a partire dall'originale spunto che trova nel *Tristan en prose*, mescidandolo in un secondo momento con le reminiscenze degli altri testi tristaniani. In Eilhart la crescita di una vite e di un rosaio, entrambi fatti piantare da Marco, simboleggia il legame inscindibile che unisce i due amanti, mentre la trama indissolubile che le due piante, una simbolo di Tristano e l'altra di Isotta, sembrano ricamare sopra la loro tomba è descritta come l'ultimo effetto del filtro. Nella *Saga*, invece, la crescita di una quercia serve a vanificare la decisione presa dalla moglie di Tristano di seppellire separatamente i due amanti, decisione che rende manifesta la speranza di rendere impossibile il loro ideale ricongiungimento ultraterreno.

Nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1345-1367 ca.), presumibilmente più tardo della *Tavola Ritonda*, si parla invece di un'edera:

In Tintoil udii contare allora
 d'un'ellera, che de l'avello uscia
 là dove 'l corpo di Tristan dimora,
 la quale abbarbicata se ne gia
 per la volta del coro, ove trovava
 quello nel quale Isotta par che sia.
 Per le giunture del coperchio entrava
 e dentro l'ossa tutte raccogliea
 e come viva fosse l'abbracciava:
 e ciò di novo trovato pareo.⁶⁶

65. *Ibid.*, p. 920.

66. Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, ed. G. Corsi, 2 voll., Bari, Laterza, 1952, libro IV, capitolo XXII, vv. 100-109, pp. 318-319.

Questa versione – da confrontare con quella offerta dal ms. Paris, BnF, fr. 103⁶⁷ – sembra essere molto vicina a quella della *Saga*, con l'aggiunta del dettaglio che porta la rappresentazione della crescita dell'edera fin dentro la tomba di Isotta, le cui ossa vengono strette in un abbraccio dai fusti della pianta, vegetale prolungamento delle braccia di Tristano.⁶⁸ Posto che i vari esempi provenienti dalla tradizione possono aver fornito al compilatore toscano lo spunto per l'immissione di questo motivo, assente nel *Tristan en prose*, ciò che l'esser risaliti alle fonti ci consente di affermare come appartenente esclusivamente al gusto e alla sensibilità della *Tavola* è la complessa simbologia che si sviluppa intorno alla scena ecfrastica. Qui infatti il compilatore non si accontenta di riproporre quanto già ascoltato altrove, ma tenta un'ipotesi di lettura interpretativa del motivo, del quale ci fornisce una glossa. La vite diventa, nella *Tavola Ritonda*, una vera e propria allegoria:

E la detta vita faceva uve di tre maniere; cioè in fiore e acerba e matura; a dimostrare che negli due liali amanti furono tre nature: imperò ch'eglino furono fiore di cortesia e di bellezza e di gentilezza; e furono acerbi in quanto e' ricevettono molta tribolazione; e furono maturi e dolci, imperò ch'el loro diletto fu tanto, che no' curavano di neuna tribolazione.⁶⁹

La fecondità dell'amore di Tristano e Isotta dà infatti origine a tre tipologie di uva e a tre conseguenti glosse di matrice allegorica. La loro travagliata unione ha attraversato numerose fasi, che corrispondono ad altrettanti momenti della loro biografia. Poiché i due amanti hanno esperito il sentimento amoroso nell'intera gamma di emozioni che lo caratterizzano, dalla vite nasceranno dei fiori, simbolo della gentilezza e della cortesia dei due amanti, e poi uva acerba e uva matura, emblema dell'altalenante corso del loro legame, talvolta pieno e completo, talvolta origine di un patimento infinito.

Si spiega così perché la *Tavola Ritonda* decida di lasciare che sia una vite ad abbarbicarsi dal cuore degli amanti fino all'esterno e non un rosaio, una quercia o un'edera, altre scelte possibili perché

67. Cfr. J. Bédier, *La mort de Tristan et d'Iseut d'après le manuscrit fr. 103 de la Bibliothèque Nationale comparé au poème allemand d'Eilhart von Oberg*, in «Romania», 15 (1886), pp. 481-510.

68. Utile lo schema proposto da Delcorno Branca, *Diffusione della materia arturiana in Italia* cit., pp. 338-339 n. 51. Nel *Tristan* di Thomas, l'episodio è assente e in quello di Gottfried, manca la porzione di testo confrontabile.

69. *Tavola Ritonda*, § CXXXI, p. 508.

già previste dalla tradizione. Ciò che contraddistingue la vite è che essa produce l'uva, il frutto che ha la capacità di trasformarsi in vino e di offrirsi alla libagione: «E fu quell'albero vite, a significare che sì come la vite fae frutto e 'nebria altrui, così la vita di Tristano e di Isotta fu albero d'amore, e appresso il quale confortava e inebriava ogni fine amante».⁷⁰ L'immagine della vite e del vino, simboli rispettivamente del cuore e delle sue stille di sangue, cela anche la possibilità di leggere nella *Tavola Ritonda* un profano tentativo di spingersi fino a lambire e incorporare una delle figure cardine del sistema simbolico cristiano. Poiché la vite cresce dal loro cuore, inebriarsi del vino degli amanti significa, in ultima istanza, bere del loro sangue, con ciò adombrando il mistero sacramentale della comunione che si colloca alla base del rituale eucaristico.

Al lettore medievale non poteva infatti non tornare in mente il passo del *Vangelo* di Giovanni in cui sono riportate le analoghe parole che Gesù rivolge ai suoi discepoli: «Ego sum vitis vera, et Pater meus agricola est» (*Giovanni* 15, 1). E, poco sotto: «Ego sum vitis, vos palmites: qui manet in me, et ego in eo, hic fert fructum multum, quia sine me nihil potestis facere» (*Giovanni* 15, 5). Il gioco paronomastico tra *vite* e *vita* presente nella *Tavola Ritonda* serve proprio a trasformare, in un modo mai fino a questo momento tanto esplicito, il corpo di Tristano e di Isotta in un *corpus mysticum*, celebrandone un vero mistero nuziale. A questa immagine della vite è affidata insomma la possibilità che il mondo dell'aldilà continui a instaurare una relazione vivificante e salvifica con il mondo dei vivi. Nella *Tavola Ritonda*, gli amanti di Cornovaglia si offrono a una celebrazione eucaristica con i futuri amanti: la vera adorazione del mistero dei corpi consiste nel bere del loro sangue, perché solo così i veri amanti potranno alimentarsi del loro esempio d'amore. È questo lo stesso messaggio contenuto nella parabola della vite e dei tralci: «Hæc mando vobis: ut diligatis invicem» (*Giovanni* 15, 17).

4. «Una pequeña barca sin remos». La tomba nel *Tristán de Leonís*

Non è solo la riscrittura toscana del *Tristan en prose* a convogliare le tensioni simboliche che si coagulano intorno alla sequenza narrati-

70. *Ibid.*

va della morte degli eroi accentuandone la caratterizzazione religiosa. Anche nel castigliano *Tristán de Leonís*, pubblicato nel 1501 a Valladolid dallo stampatore Juan de Burgos, vengono inseriti degli inediti dettagli – l'apparizione dell'angelo che si rivela in sogno a Isotta e le preannuncia la morte dell'amato, la sua lunga preghiera, i riti che accompagnano l'agonia di Tristano (che nel testo castigliano si confessa, prende la comunione e fa testamento), la cristianizzazione del seppellimento – che producono l'effetto di trasportare nella narrazione tristaniana le preoccupazioni religiose della Spagna dei re cattolici.⁷¹

Eppure, sebbene il lavoro del compilatore del *Tristán de Leonís* sia teso a trasformare il trapasso degli amanti in una «muerte cristiana»,⁷² nel processo di riscrittura del monumento funebre egli preferisce attingere non tanto alla ritualità medievale, quanto piuttosto alla tradizione letteraria castigliana della *ficción sentimental*. Nel *Tristán de Leonís*, infatti, il re Marco ordina di raffigurare, sopra la ricca sepoltura da lui commissionata, «unas muy verdes ondas», sulle quali fa porre una barca senza remi e con la vela ammainata, in balia del mare:

E el rey Mares mandó fazer una muy rica sepultura, e hizolos allí meter a amos.
– Pues ellos tanto en la vida se quisieron, sean enterrados en uno.
E hizo la sepultura cobrir de unas muy verdes ondas, en medio de las cuales fizo poner una pequeña barca sin remos, cuyo mástel quebrado tenía, e la vela acostada, y en ella, un título que dezía:

En esta barca de amor
y mar de vana esperança,
es un barquero dolor
que, en el aprieto mayor,
al más peligro se lança:
y el árbol, que es la ventura,
con vela poco segura,
en este piélago tal,
acostándose, procura
el cabo de mayor mal.⁷³

71. Pur nella difficoltà di ricostruire le linee di trasmissione del *Tristan en prose*, la condivisione di una spiccata sensibilità religiosa nella tradizione italiana e in quella iberica potrebbe rappresentare un indizio significativo, tra gli altri, tale da far ritenere plausibile l'esistenza di una «familia que se ha dado en llamar hispano-italiana, periférica o meridional» (Cuesta Torre, «*E así murieron los dos amados*» cit., p. 144).

72. *Ibid.*, p. 153.

73. *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, ed. M. L. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 182.

Il componimento poetico che qui funge da iscrizione sepolcrale è un noto plagio dal *Grimalte y Gradissa* di Juan de Flores,⁷⁴ romanzo sentimentale della fine del XV secolo. Il gusto per il prelievo intertestuale è spesso presente nel *Tristán de Leonís*, che interpola alla riscrittura tristaniana passaggi tratti da opere di grande successo nella Spagna di inizio Cinquecento, come *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (Burgos, 1499), della quale si serve per adattare il proprio prologo.⁷⁵ Ma tra le ragioni che possono aver spinto il compilatore castigliano a servirsi di questo epitaffio “d’autore”,⁷⁶ c’è anche la forte stabilità, nel cuore della leggenda tristaniana, della metafora della navigazione. Si pensi alla ricezione della *matière de Bretagne* in Italia,⁷⁷ dove il poemetto didattico duecentesco noto come *Mare amoroso*⁷⁸ declina le potenzialità metaforiche connesse con l’immagine marina servendosi anche di reminiscenze arturiane. Nell’opera trova posto il ricordo della barca donata da Merlino nelle *Prophecies de Merlin* («E se potesse avere una barchetta, / tal com’ fu quella che donò Merlino a la valente donna d’Avalona, / ch’andassi senza remi e senza vela», vv. 212-215) e della «bevanda» (v. 217) d’amore che Trista-

74. Cfr. Cuesta Torre, *Alterando sutilmente la tradición textual* cit., p. 99.

75. Cfr. D. Gutiérrez Trápaga, *Los libros de caballerías como obras didácticas según dos prólogos artúricos: Baladro del sabio Merlín y Tristán de Leonís*, in «Memorabilia», 15 (2013), pp. 227-243, a p. 235: «Desafortunadamente, el único ejemplar de la edición de 1501 [del *Tristán de Leonís*] no conserva el paratexto, pues carece de tres folios iniciales. Tres ediciones posteriores del *Tristán* sí contienen el prólogo, 1511, 1525 y 1528».

76. Il gusto per l’epitaffio poetico si allinea peraltro alle pratiche funerarie documentate nello stesso periodo in Spagna. Cfr. J. Ponce Cárdenas, *El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos*, in «e-Spania», 17 (2014), URL: <http://e-spania.revues.org/23300>: «Durante el Siglo de Oro la práctica cortesana movilizó a todo tipo de ingenios para ensalzar las pompas funerales auspiciadas por las exequias regias o principescas. En tan solemne circunstancia, los espacios sacros se ornaban con arquitecturas efímeras y cartelas, donde se rendía honor a la memoria y virtudes del gobernante a través de un verdadero caudal de poesías de elogio circunstancial y tonos enfáticos. El *non omnis moriar* horaciano se cumplía de manera ejemplar en una profusa serie de sonetos, octavas, décimas o canciones destinados a conmemorar la nombradía eterna de un difunto que gozaba ya de todas las bienaventuranzas celestiales».

77. Delcorno Branca, *Diffusione della materia arturiana* cit., p. 325.

78. *Il gatto lupesco e il mare amoroso*, ed. A. Carrega, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2000.

no e Isotta sorseggiano, inconsapevoli, proprio su una nave diretta in Cornovaglia. Colpiscono soprattutto, perché particolarmente in sintonia con il significato simbolico dell'ecfrasi della piccola barca senza remi del *Tristán de Leonís*, che si trova tra gli ultimi versi del poemetto, «formati come l'iscrizione funebre sulla tomba di un innamorato»: ⁷⁹ «io farei scrivere nella mia tomba / una scritta che dire[b]e così: / “Chi vuole amare, li convien tremare, / (bramare, chiamare), sì come 'l marinaio in mare amaro”» (vv. 327-330).

La pratica del prelievo intertestuale, insomma, è un altro modo di stimolare l'immaginario collettivo legato al potere della rappresentazione artistica e di evocare un circuito di ricezione già di per sé collaudato. Le statue degli amanti del *Tristan en prose*, che ne glorificavano l'amore, scompaiono nel testo castigliano per far posto all'allegoria marina, che ricorda semmai al lettore «el poder destructivo»⁸⁰ della passione. Sopravvive, per quanto sotto vesti simboliche, il tema “arboreo”, che viene evocato attraverso il rimando all'*árbol* della nave, qui allegoria della *ventura*.

Va inoltre aggiunto che così come la descrizione della tomba degli amanti attira nel *Tristan en prose* il ricordo della sepoltura di Galehaut e nella *Tavola Ritonda*, come avremo modo di vedere, sollecita la realizzazione di un secondo (e di un terzo) monumento funebre, così anche nel *Tristán de Leonís* al nuovo sepolcro ornato dall'allegoria marina fa seguito un'estesa sezione ecfrastica dedicata alla bellezza di Isotta,⁸¹ strutturata in conformità alla retorica della *descriptio puellae* e ricalcata sul ritratto di Elena nella *Crónica troyana*, stampata dallo stesso Juan de Burgos nel 1490 come volgarizzamento della *Historia Destructionis Troiae* di Guido delle Colonne.

Cuesta Torre riconduce l'inserimento della descrizione di Isotta a una motivazione di matrice religiosa, giustificata «por el deseo de exonerar a Tristán de cualquier tipo de culpa por su vida adúltera y por su deslealtad al rey Mares».⁸² Si può aggiungere che l'interpolazione dell'ecfrasi di Isotta, collocata com'è in un punto strategicamente

79. Delcorno Branca, *Diffusione della materia arturiana* cit., p. 327.

80. Cuesta Torre, *Los funerales por Tristán* cit., p. 607.

81. R. J. Gallé Cejudo, *La écfrasis de Iseo en el Tristán castellano y su anclaje en la tradición clásica*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos», 15 (2005), pp. 155-174.

82. Cuesta Torre, *Alterando sutilmente la tradición textual* cit., p. 109.

liminare a suggellare il *Tristán de Leonís* – scelta che peraltro produce lo straniante effetto di mettere in secondo piano Tristano proprio nel momento conclusivo che dovrebbe essere votato alla sua celebrazione – segna anche una svolta nella rappresentazione del corpo. Se nel *Tristan en prose* «au portrait en pied, l’auteur préfère en effet le geste, l’attitude, la phrase qui révèle l’état d’esprit d’un personnage ou sa nature profonde»,⁸³ il *Tristán de Leonís* recupera da un romanzo di argomento troiano un repertorio descrittivo stabile e codificato: questa nuova *descriptio*, che ci restituisce un’Isotta “erotizzata”,⁸⁴ le cui bellezze possono essere «recontadas por orden»⁸⁵ (capelli d’oro, fronte spaziosa e bianca, ciglia arcuate, occhi splendenti come stelle e così via, fino al petto), insuffla una nuova vita all’eroina armonizzando estetica arturiana e topica classica.

5. Per una scenografia del dolore: un secondo monumento funebre nella *Tavola Ritonda*

Non sono però solo le scelte ecfrastiche nella descrizione della tomba degli amanti in Cornovaglia a segnare l’evoluzione della leggenda tristaniana attraverso i testi e i secoli. Ad essere coinvolti nella risignificazione di quel rapporto simbolico tra morte e immagine che rende artisticamente visibile «la contradiction entre absence et présence»⁸⁶ sono anche i lunghi e complessi rituali che accompagnano la notizia della scomparsa degli eroi alla corte arturiana di Camelot, come si legge già nel *Tristan en prose*:

Et sachent tous ceulx qui ce compte oient que pour grant courroux que le roy Artu et ceulx de la court eurent de la mort monseignour Tristran, ilz en demenerent celui deuil ung an tot entier, en telle maniere qu’ilz ne menerent se dueil non. Et sachiés que li roy Artu en fist ung grant lay, qui fut appellé Lay Royal, et monseignour Lancelot en fist ung autre, et mains autres cevaliers

83. Baumgartner, *Le Tristan en prose* cit., p. 312.

84. *Tristán de Leonís*, p. 183: «Tenía, otrosí, muy espacioso e blanco pecho, en que eran dos tetillas a manera de dos ma[n]çanas. Eran agudas, que parecían romper sus vestiduras, e que natura había allí obrado en su pecho dos pequeñas pelotas».

85. *Ibid.*

86. H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 183 (ed. or. München 2001).

en firent autresi. Mesmement la roïne Genieuvre en fist ung et si saichez que chascun jour qu'ilz faisoient le dueil de monseignour Tristran, y estoient les laiz recorderz. Et tout celui an, le roy Artu et ceulx de sa court porterent robes noires, si vous di bien que monseignour Tristran fut le premier par qui mort robes noires furent premier treuvees.⁸⁷

Le *lamentationes*, che qui si incanalano sotto forma di *lais* nel canto funebre artistico, appartengono a un'intensa scenografia del dolore, carica di *pathos*, che esteriorizza i segni del lutto cristiano, ripresa e ampliata nella *Tavola Ritonda*:

E lo lamento durò da XXX giorni, che tutti gli baroni sedevano davante la grande chiesa dal mattino infino a ora di terza, e da nona per infino a ora di vespro, tutti colli loro cappucci in su gli occhi; e' varvassori e gli borcesi stavano tutti scapigliati, e tutti mangiavano senza tovaglia; e gli baroni e gli cavalieri facevano robe di nero per uno anno, e così faceano donzelli e altra buona gente: e durò quella scurità tutto quello anno. E quelle furono le prime robe di nero che fossono al mondo: e anche lo re Marco e tutte dame di paraggio si vestirono a nero: e questa scurità fu fatta per amore del buon messer Tristano e di Isotta.⁸⁸

La riscrittura della *Tavola Ritonda* conferisce alla rappresentazione del cordoglio una potenza iconica tale da trasformare il passaggio proveniente dal testo francese nel *tableau vivant* di una società urbana strutturata per ordini. Il compilatore moltiplica i dettagli visivi espressione del coinvolgimento emotivo, dipingendo i baroni «colli loro cappucci in su gli occhi» e i valvassori e i borghesi «scapigliati», che mangiano «senza tovaglia», ad indicare il rifiuto delle pratiche mondane e dei piaceri della vita, la volontà di ritirarsi simbolicamente dal mondo dei vivi non obbedendo alle normali convenzioni sociali legate all'abbigliamento e al cibo, a cui da sempre è attribuito un complesso valore rituale. Inoltre, la simbologia del colore degli abiti, già tratteggiata nel *Tristan en prose* e ripresa fedelmente nella *Tavola Ritonda*, per cui i funerali di Tristano vengono fatti coincidere con l'introduzione storica dell'abitudine di vestirsi di nero per esprimere il lutto, rappresenta un chiaro rimando alla progressiva diffusione dei colori liturgici nel Medioevo.⁸⁹

87. *Tristan en prose*, V.II/9, § 141, pp. 281-282.

88. *Tavola Ritonda*, § CXXXI, pp. 508-509.

89. Nell'alto Medioevo è difficile associare in modo definitivo un colore alla morte. L'uso di portare il lutto attraverso una scelta "cromatica" non si afferma che

Nell'allestimento di questa scena fortemente compromessa con le espressioni della drammaturgia religiosa medievale, non poteva poi mancare, come già nel *Tristan en prose*, lo spazio per il *planctus*:

E a quel punto, lo re Artù fece fare uno bello illario, cioè sermone; ciò volle dire il lamento, lo qual fue appellato pianto reale: e quel pianto e lamento si faceva cantare in modo di sermone al grande duomo della città (ciò era messer Santo Istefano) ogni lunedì mattina; e questo durò uno anno: e quello lamento si faceva fare perché contendea della morte di messer Tristano e della reina Isotta. E la reina Ginevra si n'ordinò un altro, assai cordoglioso; e facevalo cantare ogni mercoledì sera a giovani e damigelle. E messer Lancialotto ne fece un altro, e facevalo cantare ogni venerdì mattina a giovani e donzelli.⁹⁰

Se nel testo francese Artù, Ginevra e Lancillotto commissionavano o confezionavano essi stessi dei *lais*,⁹¹ nella *Tavola Ritonda* vengono invece fatti cantare nel duomo della città dei *pianti* o dei *lamentanti* «in modo di sermone», in base a una precisa scansione temporale in grado di coprire le funzioni religiose dell'intera settimana, il lunedì mattina, il mercoledì sera e il venerdì mattina. Grazie alla cre-

lentemente e a partire dal XIV secolo: «Rien n'est encore véritablement codifié dans l'Occident princier du XIII^e siècle, mais tout est déjà en gestation et s'imposera pendant les deux siècles suivants. Vers 1300, par exemple, si le blanc est bien, et depuis longtemps, la couleur dans laquelle on baptise les petits enfants et, si le rouge est déjà la couleur féminine du mariage (...), le noir en revanche n'est pas encore définitivement la couleur du deuil; il partage ce rôle avec d'autres couleurs sombres: gris, brun, violet et surtout bleu foncé. De même, les veuves ne deviendront des reines blanches (les reines de France et d'Angleterre portent le deuil en blanc) ou des femmes noires (en milieu noble et patricien) que dans la première moitié du XIV^e siècle. Mais partout un effort est désormais fait pour associer la période, la circonstance, la fête ou le moment et la ou les couleurs que l'on porte sur soi» (M. Pastoureau, *Le temps mis en couleurs. Des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XII^e-XIII^e siècles)*, in *Construire le temps. Normes et usages chronologiques du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, a c. di M. C. Hubert, num. mon. di «Bibliothèque de l'école des chartes», 157 [1999], 1, pp. 111-135, a p. 132).

90. *Tavola Ritonda*, § CXXXIII, p. 513.

91. I *lais* eseguiti per celebrare la morte degli amanti si moltiplicano anche presso la corte di Cornovaglia, non solo presso quella arturiana, nella *suite* del *Tristan en prose* rappresentata dal ms. Paris, BnF, fr. 24400 (fine XV secolo). Cfr. R. Trachsler, *Quelques observations sur le modèle du manuscrit de Paris, BnF, Fr. 24400 du Tristan en prose faites à l'aide des insertions lyriques*, in *Le moyen français: philologie et linguistique. Approches du texte et du discours*, Actes du VIII^e Congrès international sur le moyen français (Nancy, 5-6-7 septembre 1994), publiés par B. Combettes, S. Monsonégo, Paris, Didier Érudition, 1997, pp. 163-180.

azione di un preciso calendario, il *rito*, per parafrase Paul Ricoeur, contribuisce all'instaurazione del *mito*.⁹² La creazione di un'agiografia dei personaggi, dei quali vengono raccontati per un anno, tre volte alla settimana, la vita, le opere e la morte, presenta inoltre delle ricadute metanarrative: il testo francese e quello italiano immortalano infatti la nascita e la diffusione dei primi componimenti poetici *post mortem* della leggenda tristaniana, fissandone l'origine in un contesto di fruizione religioso, con una chiara iperbole del messaggio contenuto nella loro vicenda, che si carica di un'esemplarità non più solo amorosa, ma tanto trasfigurata e idealizzata da sconfinare nell'*exemplum* cristiano.

Al re Artù e alla sua corte a Logres non bastano però i rituali funebri per riuscire a compensare il dolore della scomparsa del perfetto cavaliere e della sua nobile dama. La corte arturiana ha bisogno di un corpo, perlomeno simbolico, sul quale poter piangere e che possa reinserire Tristano, pur con una funzione esclusivamente risarcitoria, nel suo ruolo sociale di emblema delle virtù cavalleresche.⁹³ E così nel duomo di Santo Stefano, nella città di Camelot, il re Artù fa edificare una sorta di doppio del monumento funebre commissionato da Marco in Cornovaglia:

E a quel punto, lo re [Artù] fece appiccare alla grande chiesa l'elmo e lo scudo e la spada di messer Tristano, acciò che chi la vedesse si ricordasse di lui: e quelle furono le prime insegne che per cavalieri si ponessero in chiesa. E in fra le dette insegne, lo re fa porre un ricco pennone alle insegne di messer Tristano; cioè il campo azzurro, con una banda d'argento, con uno fregetto d'oro da ogni lato della banda. Ed alcuno vuole dire che Tristano portò per insegna il campo azzurro con uno leone d'oro; ma più manifesta è questa di prima, che fosse la sua diritta arme.⁹⁴

L'idea che l'armatura del cavaliere, il suo elmo, lo scudo e la spada, rappresentino il corpo araldico dell'eroe⁹⁵ era già chiaro allo

92. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1985 (ed. or. Paris 1985), p. 162: «se si dovesse opporre *mito* e *rito*, si potrebbe dire che il *mito* dilata il tempo ordinario (così come dilata lo spazio), mentre il *rito* avvicina il tempo mitico alla sfera profana della vita e dell'azione».

93. Cfr. Belting, *Pour une anthropologie des images* cit., p. 187.

94. *Tavola Ritonda*, § CXXXIII, p. 513.

95. Cfr. Belting, *Pour une anthropologie des images* cit., e in particolare il cap. *Blason et portrait*, pp. 153-181.

stesso Tristano che, poco prima di morire, nel consegnare le sue armi a Sagamore, gli aveva chiesto: «Ahi tu, dolce, caro mio amico, Sagamore, io ti priego che dopo la fine mia, tutte mie armi tu appresenti allo re Artus e a Lancillotto, in cambio del corpo mio». ⁹⁶ E nel *Tristan en prose*, la medesima supplica adombrava chiaramente la possibilità che le sue armi ricevessero un'adeguata e pubblica collocazione:

Hui mais poés prendre mes armes. Je vous baille mon cuer et mes armes: en lieu de moi honorerés, se vous onques monsigneur Tristran amastes! Quant vous serés venus a Kamaaloth, faites les metre en lieu que cascuns les voie, cil qui onques vaura. Quant il orront de moi parler et regarderont mes armes, quit que pour moi feront maint regart pesme et l'aventure maudiront del caup que li rois me donna. ⁹⁷

Ma il fatto che nella *Tavola Ritonda* le armi trovino posto nella chiesa di Camelot trasforma le insegne di Tristano in vere e proprie reliquie, conferendo allo spazio dedicato alla loro esposizione nel duomo di Santo Stefano il valore di un secondo luogo di culto.

Tra i procedimenti di valorizzazione del ruolo dell'immagine dispiegati nella tradizione testuale della *Tavola Ritonda* non vi è soltanto il solido risalto ecfrastico conferito ai monumenti, ai blasoni, alle statue e ai palazzi della materia bretone. Accanto alla redazione toscana, ci è infatti pervenuta anche una tarda versione padana della *Tavola Ritonda*, tràdita dal manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (datato 20 luglio 1446). ⁹⁸ Si tratta di un te-

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

97. *Tristan en prose*, V.II/9, § 80, p. 196. Per il *Tristán de Leonís* cfr. A. Contreras Martín, *Muerte y entierro* cit., p. 558.

98. Stando a quanto emerge dalla combinazione dei dati che si possono trarre dai testimoni manoscritti che ci sono fin ad oggi pervenuti, alla base della trasmissione italiana della tradizione tristaniana ci sarebbe la cosiddetta redazione R (il cui più prossimo rappresentante sarebbe il *Tristano Riccardiano*), che avrebbe dato origine a una prima versione della *Tavola Ritonda*, oggi andata perduta, che probabilmente conteneva l'intera storia di Tristano e che D. Delcorno Branca chiama per comodità *Tavola Ritonda X*. Questa *Tavola Ritonda X* si sarebbe quindi spostata dalla Toscana, dove avrebbe dato origine alla *Tavola Ritonda* toscana come la conosciamo nell'ed. Polidori, avrebbe varcato l'Appennino e avrebbe prodotto in un secondo momento, nella Pianura Padana, una diversa redazione del romanzo, attestata dal ms. Firenze, BNC, Palatino 556, indipendente rispetto agli esiti del ramo toscano, che nel frattempo continuava a circolare. Cfr. D. Delcorno Branca, *La «Tavola Ritonda»: tradizione toscana e padano-veneta*, in Ead., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo

stimone di notevole pregio, corredato da un elaborato ciclo illustrativo che si articola in 289 disegni a penna, che dialogano idealmente con il testo in maniera spesso contrappuntistica o amplificativa.⁹⁹

Il processo di trasfigurazione simbolica del corpo araldico di Tristano è tra gli episodi che colpiscono la fantasia dell'illustratore (o degli illustratori¹⁰⁰) del cosiddetto *Tristano Palatino*, che alla c. 165r coglie, prosaicamente, il momento dell'affissione in chiesa delle insegne dell'eroe, mostrandoci l'uomo addetto al loro posizionamento che maneggia una scala e si avvia ad uscire dalla chiesa, mentre fuori il sovrano e alcuni cavalieri attendono di entrare per poter "adorare" le spoglie dell'eroe (fig. 1).

L'illustratore padano immortalava insomma il momento in cui lo "smembramento" del corpo simbolico del cavaliere, rappresentato dall'allineamento dei pezzi della sua armatura, si configura in modo iconico attraverso un processo di *mise en image*, e si assiste alla trasformazione di oggetti dotati di una mera valenza pratica in vere reliquie cavalleresche, anche in virtù del luogo deputato ad accoglierle, che conferisce loro un significato sacrale.

Editore, 1998, pp. 99-113, e Ead., *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, eds. G. Allaire and F. R. Psaki Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 69-87.

99. È recente la pubblicazione dell'edizione facsimilare: *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. Oltre agli importanti contributi contenuti in questo volume, si vedano anche: P. Breillat, *Le manuscrit Florence Palatin 556 et la liturgie du Graal*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome», 55 (1938), pp. 341-373; 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 *Word and Image* cit., pp. 203-260; D. Delcorno Branca, *I Tristani dei Gonzaga*, in Faucon, Labbé, Quéruef, *Miscellanea Mediævalia* cit., 1, pp. 385-393; M.-J. Heijkant, *Tristan im Kampf mit dem Treulosen Ritter. Abenteuer, Gralssuche und Liebe in dem italienischen Tristano Palatino*, in *Tristan und Isolt im Spätmittelalter*, ed. X. von Ertzdorff, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 453-472; 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: Where Next?*, in *The Grail, the Quest and the World of Arthur*, ed. by N. J. Lacy, Cambridge, Brewer, 2008, pp. 173-184.

100. Cfr. M. Faietti, *La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556* cit., pp. 59-82.

Non sarà poi un caso che il disegno del *Tristano Palatino* contribuisca a focalizzare l'attenzione del lettore sul linguaggio visivo dell'araldica, particolarmente caro a entrambe le versioni della *Tavola Ritonda*, che proprio in merito alle fattezze dello stemma tristaniano si trovano a divergere. Nel testo toscano il blasone dell'eroe è descritto con «il campo azzurro, con una banda d'argento, con uno fregetto d'oro da ogni lato della banda», ma si trattiene traccia di una probabile disputa sulle insegne, all'interno della tradizione italiana, quando il compilatore precisa: «Ed alcuno vuole dire che Tristano portò per insegna il campo azzurro con uno leone d'oro; ma più manifesta è questa di prima, che fosse la sua diritta arme».

Il compilatore padano propende per la presenza del leone sulle insegne del cavaliere, particolare che viene accolto anche dall'illustratore del manoscritto che sullo scudo della c. 165r tratteggia appunto un leone rampante. Nel *Tristano Palatino* si legge infatti:

E feceli metere uno rico penoncello de seta infra le dite arme e alla insegna de meser Tristano, zioè lo campo ad azuro e uno leone d'oro. E foe di luy drita insegna, inperò che esso àne lo campo ad azuro, cioè lo corpo celestino, e«n» quanto fo fidelo e liale e mai per luy non fo fatto nessuno fallo salvo se fato non l'avesse per opera de incantamento; lo leone d'oro portava, zuè che in lo core suo che veramente era leone di prodeza e fo oro di beleza e de cortesia e de richeza.¹⁰¹

Come notato da M.-J. Heijkant a proposito della *Tavola Ritonda* toscana, l'azzurro era «un colore insolito per Tristano che nell'araldica medievale è munito di insegne verdi con leone d'oro»,¹⁰² ma leggendo l'approfondimento contenuto nel *Tristano Palatino* è più facile comprendere la funzione simbolica attribuita ai colori: l'azzurro è associato alla fedeltà e alla purezza, mentre l'oro del leone (animale emblema di prodezza) evoca cortesia e ricchezza.

Se questo doppio del monumento funebre realizzato nel regno di Logres esalta e valorizza l'estetica araldica cavalleresca, assecondando i gusti dell'Italia comunale, poco dopo nella *Tavola Ritonda* toscana (così come nella redazione padana) si conferma la volontà di conferire alla morte degli amanti una connotazione religiosa molto marcata, descrivendo due pontefici, il papa Agabito e il papa Dioni-

101. *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556* cit., p. 327.

102. Heijkant, *Introduzione alla Tavola Ritonda* cit., p. 19.

do (Donagino nel *Tristano Palatino*), nell'atto di concedere l'indulgenza ai fedeli che pregheranno per Tristano e Isotta (fig. 2).¹⁰³

L'apoteosi degli eroi si può dire ora piena e perfetta perché legittimata dall'alto della gerarchia ecclesiastica. Alla dimensione pubblica della complessa liturgia elaborata dalle corti cornovagliese e arturiana per glorificare gli eroi si affianca ora, con l'invito alla preghiera per le anime degli amanti, l'esortazione a fare di Tristano e Isotta, «servigiali e fedeli della santa fede cristiana»,¹⁰⁴ l'oggetto di un'adorazione privata e intima. Per quanto il compilatore toscano sembri prendere cautamente le distanze dalla possibilità che alla diffusione di queste pratiche devozionali si possa accordare una qualche pretesa di storicità («E credesi per alcuno lettore, ma no' l'afferma, che papa Dionido [...] concedette indulgenza a ciascuna persona che pregava Iddio [...]»¹⁰⁵), nondimeno l'aggiunta del testo italiano mira a sanare il rapporto conflittuale tra le posizioni di condanna di questo amore adulterino, insopportabile ai vincoli feudali, e il «culto popolare» che nell'Italia medievale circonfondeva il mito di Tristano e Isotta non solo nella finzione romanzesca.

L'effigie dell'eroe cornovagliese e della sua dama di Irlanda, e in particolar modo gli episodi con i quali il pubblico aveva maggiore familiarità, entravano infatti nella quotidianità degli avidi consumatori di romanzi cavallereschi sotto forma di specchi, cofanetti, astucci con il necessario per scrivere, pettini, coppe, piastrelle, fazzoletti, coperte, traverse dei camini.¹⁰⁶ L'assoluzione che la *Tavola Ritonda* dispensa ai due amanti dipingendoli come peccatori incolpevoli, caduti in errore «per opera d'incantamento, e no' per altra malvagia volontà»,¹⁰⁷ costituisce insomma il salvacondotto per la circolazione di questi «oggetti semiotici», assimilabili ai moderni *gadgets*, il cui meccanismo di fruizione mescolava il gusto del familiare con un bisogno di immedesimazione, che si dispiega all'interno di un più generale dispositivo di consumo di miti collettivi.

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

104. *Ibid.*

105. *Ibid.*

106. Cfr. N. H. Ott, *Tristano e Isotta nell'iconografia medievale*, in *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, a c. di M. Dallapiazza, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 208-224.

107. *Ibid.*

6. Il contraltare della sepoltura degli amanti: la tomba del re Marco

Il monumento funebre che il re Marco fa realizzare per offrire, a titolo vanamente risarcitorio, una degna sepoltura agli amanti dei quali ha causato la morte sarà anche, nella *Tavola Ritonda*,¹⁰⁸ la scaturigine della condanna che la corte arturiana gli infliggerà. Il castigo comminato all'iniquo sovrano cornovagliese è il meno onorevole che si possa immaginare per una persona del suo rango: imprigionato dentro una gabbia di ferro sospesa da una torre alta più di ottocento piedi, il re Marco viene obbligato a 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:

(...) si fanno fare dinanzi dal pillo, cioè alla sepoltura di Tristano, la più alta torre e la maggiore che fare si potesse; la qual torre era alta VIII cento LXXX piedi: e in cima della torre fanno fare una gabbia di ferro, e dentro vi missono lo re Marco in pregione; dicendogli che, perch'egli none avea guardato Tristano vivo, ch'egli lo guardasse morto. E lasciaro a coloro che furono messi sopra ciò, che lo re Marco fosse loro raccomandato, e che, mentre ch'egli vivea, ciascuno di dovesse avere di tre maniere carne a grande abbondanza, e di fini vini e potenti, senza niuna acqua, e ciascuno mese gli mutassono due volte roba di lana e di lino; e comandarono che pane nè altra minestra nè altra vivanda non gli dessono; e che mai neuno, nè morto nè vivo, none lo cavassono. E cosi fue fatto. In tale maniera vivette lo re Marco XXXII mesi, e ingrassò tanto forte, che mai neuno uomo non si vidde sì grasso; e mori di grassezza. Ed è openione per alcuno che l'à veduta, che ancora quella torre è in piede, e l'ossa dello re sono entro la gabbia.¹⁰⁹

Come si vede, la pena inflitta a Marco è esattamente corrispondente, per un procedimento di analogia metaforica, alla colpa da lui commessa: poiché il re cornovagliese ha privato il mondo della perfezione amorosa degli amanti, sottraendoli per sempre alla vista dei loro devoti amici, e giacché non ha saputo amare e proteggere il fiore della cavalleria, così la sua punizione consisterà nella contemplazione incessante del simbolo dell'unione eterna del nipote e della sposa («perch'egli none avea guardato Tristano vivo, ch'egli lo guardasse morto»). Questa “condanna dello sguardo” soggiace poi a un'altra legge di reciprocità: il re Marco non è solo condannato a guardare,

108. Cfr. R. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romanzo», 19 (1994), pp. 253-275.

109. *Tavola Ritonda*, § CXXXVII, p. 523.

ma anche ad essere guardato fino alla fine dei suoi giorni (e oltre). «È openione», ci avverte infatti il compilatore, che le ossa del re siano ancora nella gabbia; il fatto che la *Tavola Ritonda* concepisca una prigione sospesa in aria il cui unico carcerato è esposto allo sguardo giudicante dell'intera società arturiana trasforma la gabbia di ferro, simile a quelle che si moltiplicavano nelle città italiane dell'epoca, nell'urna destinata ad accogliere le sue ossa e, in ultima istanza, nel suo macabro monumento funebre. La realizzazione delle immagini degli amanti era stata concepita per eternarne e glorificarne il ricordo; nel caso dello pseudo-monumento funebre di Marco siamo ancora nell'ambito delle strategie di perpetuazione della memoria affidate a una dimensione latamente ecfraistica, ma esse vengono qui dispiegate non con una funzione "personalistica", di fissazione memoriale collettiva del singolo, bensì con la finalità di rappresentare visivamente un monito, civile e politico, per la società cavalleresca.

Un altro parallelismo che si instaura implicitamente tra la sepoltura degli amanti e la prigione-sepolcro del re Marco si può ravvisare in una diversa declinazione del tema della trasfigurazione del corpo del defunto. Dai corpi di Tristano e Isotta, resi incorruttibili dall'imbalsamazione, nasce una vite dal chiaro significato eucaristico; al contrario, il corpo del re Marco, rinchiuso ancora vivo nella gabbia per 32 mesi (e si badi bene, non 33, che sarebbe stato appunto un numero cristologico, corrispondente agli anni di Tristano al momento della sua morte), ed esposto alla pubblica derisione, sarà sfigurato dall'obesità, divenendo l'immagine dell'eccesso e della dismisura.

Se ci volgiamo al *Tristano Palatino*, il disegno a penna realizzato alla c. 168r rende chiaramente visibile la contrapposizione tra il sepolcro celebrativo di Tristano e Isotta e la disonorevole gabbia del sovrano, raffigurato nell'atto di prendere il cibo dalle mani del carceriere. L'illustratore permette tra l'altro ai suoi lettori di penetrare all'interno della tomba per scrutare i corpi gloriosi degli amanti, adottando un punto di vista impossibile ai personaggi del romanzo (fig. 3).

Si badi che l'associazione tra il corpo morto del re Marco e una sua completa scarnificazione era già affiorata, in forma diversa ma non priva di suggestive consonanze con l'epilogo del testo toscano, nella tradizione del *Tristan en prose*. Il compilatore francese del ms. Paris, BnF, fr. 112, al f. 163a, immagina infatti per il sovrano cornovagliese una fine singolare: i due figli del cavaliere Dinas si

vendicano della morte del padre, ucciso proprio da Marco, legando il re di Cornovaglia ad un albero nella foresta e facendolo sbranare dalle bestie selvage:¹¹⁰

Ainsi demora estaché le roy Marc à l'arbre. Et l'avoient estaché Alanor et Dynas. Tout le jour et toute la nuit demoura la le roy Marc, criant et hullant comme une beste forcennee. Mais n'estoit homs qui le peust oïr tant estoit en lieu destourné. Si luy estoit ja la voix faillie, qu'il ne povoit plus en avant crier. Et si estoit si affoiblis pour la foison¹¹¹ du sang qu'il avoit perdu. (...) Quant ce vint au matin, ainsi que le soleil levoit, atant es vous descendre de la montaingne ung ours moult affamé. Si regarde le roy Marc moult ireement. Le roy Marc le regarde, s'il ot paour, ce ne fait pas a demander. Et l'ours gecte l'une des pates sur le visage du roy Marc, si luy en avale toute la moitié. Et le roy se vout deffendre, mais il ne pot, si le comença l'ours a desesperer si que en peu de heure l'ot tout mangié fors les os. Ainsi morut le roy Marc com je vous compte et de honteuse mort. Sy n'en firent mye les Cornoailloiz moult grant duel, car moult le heoient ly plusieurs.

Anche nel manoscritto parigino, del re Marco non rimangono che le ossa. Le morti del sovrano concepite nel testo francese e in quello italiano sono, per certi aspetti, l'una il rovesciamento dell'altra: nel ms. Paris, BnF, fr. 112, Marco muore nella solitudine di una foresta, legato a un albero e dato in pasto a un orso, in una situazione che rappresenta una chiara duplicazione del deprecabile episodio di cui era stata vittima la fedele ancella di Isotta, Brangain, quando la regina aveva pianificato di darle la morte in questo modo perché sospettosa della sua fedeltà; nella *Tavola Ritonda*, al contrario, il sepolcro del sovrano, esposto al pubblico ludibrio, corrisponde al *locus iustitiae*. E significativo in entrambi i testi è anche il ruolo del cibo: se nella *Tavola Ritonda* il re deve ingozzarsi fino a morire, nel manoscritto parigino il re Marco diventa invece il pasto di un orso, animale nel quale si può forse vedere un'allegoria dello stesso Artù,¹¹² che, cibandosi della carne del sovrano indegno, lo condanna definitivamente alla *damnatio memoriae*.

110. Il testo che segue è trascritto da Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc* cit., p. 275.

111. Si interviene qui sulla trascrizione sostituendo *toison* con *foison*, come gentilmente segnalatoci dallo stesso Prof. Trachsler, che ringrazio per i preziosi suggerimenti.

112. Come sostiene Ph. Walter, *Artù. L'orso e il re*, Roma, Arkeios, 2005, pp. 73-74 (ed. or. Paris 2002), lo stesso nome "Artù" è riconducibile ad una radice cel-

7. Conclusioni

Il percorso di lettura che si è inteso tracciare attraverso alcuni dei testi appartenenti alla tradizione tristaniana che tramandano la rappresentazione della morte degli amanti ha consentito di mostrare come le descrizioni delle espressioni artistiche – siano esse ecfrastricamente rappresentate, come i monumenti sepolcrali o i blasoni, oppure declinate sul versante performativo, come i rituali liturgici o i canti funebri – tradiscano non solo una costante cooperazione sinestesica tra canali comunicativi diversi, ma invitino anche a riflettere sui grandi temi della letteratura arturiana: il dovere della memoria, il costante confronto intertestuale tra più “materie” narrative, l’intenzione pedagogica, l’estetica del corpo, la portata metanarrativa assegnata al monumento. La pretesa mimetica dell’immagine e il suo auspicato scambio con altre dimensioni simboliche si nutre di fenomeni riflessivi e di rispecchiamento, per cui un monumento funebre ne evoca un altro e un altro ancora, in un gioco iconico che si muove tra oggetti-*medium*. In tutti i testi tristaniani presi in esame l’accento è sempre posto sul corpo¹¹³ – un corpo di volta in volta imbalsamato, sdoppiato, smembrato, esposto, vestito a lutto, obeso, scarnificato, scapigliato, erotizzato – e sui suoi riflessi iconici (insegne, monumenti funebri, statue).

La funzione sociale delle immagini, la loro pervasiva presenza nel quotidiano medievale appare in tutta la sua evidenza. È così che di fronte a un ritratto araldico si può morire, come accade a Galehaut, o accapigliarsi per la sua effigie, come succede nelle versioni toscana e padana della *Tavola Ritonda*, o pregare, come nel duomo di Camelot. E se si considera che gran parte delle riflessioni sulla *mise en abyme*, fin dal fondativo lavoro di Dällenbach,¹¹⁴ prendono avvio proprio da

tica *art*, antico nome dell’orso appunto, animale simbolico con il quale il sovrano instaura un rapporto mitologico, oltre che etimologico. La soppressione del sovrano cattivo da parte del sovrano buono, metaforizzato dall’orso, prenderebbe allora le forme di un combattimento mitico di fagocitazione della civiltà tristaniana, squassata dalla regalità disforica del re Marco, all’interno di quella arturiana.

113. L’ampiezza dell’argomento ci esime dal fornire una bibliografia esaustiva. Si ricordino però i lavori di J.-Cl. Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, e di J. Wirth, *L’image du corps au Moyen Âge*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013.

114. L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994 (ed. or. Paris 1977). Cfr. anche L. Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

una metafora araldica, non sarà un caso che l'illustratore del *Tristano Palatino* abbia scelto di rappresentare non le armi di Tristano già allineate ed esposte in bella mostra nel duomo di Santo Stefano, bensì il momento della trasformazione delle mere insegne in un artefatto costruito ad arte dall'uomo, setacciato attraverso il filtro di un progetto visivo. Se la *mise en abyme* è (anche) lo smascheramento della costruzione di un testo (di qualsiasi natura), che l'illustratore del *Tristano Palatino* immortalò proprio il momento creativo dell'opera d'arte appare quasi come una replica dell'edificazione del simulacro fittizio libresco, e cioè del processo di scrittura e ricezione del libro che stiamo leggendo, il più grandioso monumento mai realizzato per glorificare la memoria di Tristano.

D'altronde, a proposito di una letteratura che si avvolge su se stessa, è facile constatare come nello stesso *Tristán de Leonís* sia il monumento funebre di Tristano e Isotta (prelievo dal *Grimalte*) che il ritratto della regina di Cornovaglia (interpolazione dalla *Crónica troyana*) siano diventati i doppi "iperletterari" degli amanti: giunti alla fine del Medioevo, non importa più che le immagini conservino intatta la loro capacità mimetica della "realtà", quanto piuttosto che rispecchino e riproducano il nuovo canone letterario di riferimento, quello castigliano, in base a una mimesi squisitamente citazionistica.

E se nella *Tavola Ritonda* e nel ms. Paris, BnF, fr. 112, il corpo del re Marco non si moltiplica efrasticamente, ma si "assottiglia" riducendosi a uno scheletro (non prima di essere quasi "esploso" come nella *Tavola Ritonda*), avremo qui nuovamente un'immagine costruita ad arte per rappresentare l'organismo sociale. Non solo il teschio, tradizionalmente, è allegoria stessa della morte che attende ciascuno di noi, ma l'esposizione pubblica delle ossa rende visibile la detronizzazione del re Marco, il quale, in tutto il *Tristan en prose*, e poi anche nei suoi ipertesti, viene sempre rappresentato come la metonimia della Cornovaglia: la descrizione dei cornovagliesi come cavalieri vili e spregevoli, incastonata nel cuore della topica arturiana, è sempre da intendersi come il riflesso diretto dell'esercizio disforico della regalità da parte del sovrano.

Ma la più profonda *Verschiebung* artistica del tema della tomba degli amanti è da ricercare nella *Tavola Ritonda*, che contamina di chiari accenti agiografici la tradizione iconografica che le giunge dal *Tristan en prose* e dai *Tristani* più antichi. Il testo toscano ci obbli-

ga insomma a porci la questione della “funzione” delle immagini, nel senso beltinghiano del ruolo svolto dall’arte nei diversi periodi storici,¹¹⁵ nel quadro più generale della dimensione culturale del Medioevo, e in particolare nel contesto della Toscana trecentesca.¹¹⁶ Il mistero eucaristico al quale assistono i fedeli che si recano presso la tomba degli amanti, vero e proprio miracolo, e la legittimazione papale degli atti di devozione tristaniana accentuano e consacrano in modo definitivo l’immagine di un Tristano *chromimetes*, titolare di una doppia natura, umana e divina.

A un livello d’analisi più generale, le numerose variazioni nell’ecfrasi della tomba di Tristano e Isotta scoraggiano dal voler ricondurre le opere passate in rassegna a una matrice comune,¹¹⁷ ed esortano semmai a guardare al *corpus* dei testi tristaniani per quello che era nel Medioevo, un organismo vivente, molto lontano dalla chiusura autosufficiente che caratterizza i testi scritti nell’età moderna, e le cui infinite “immagini” agiscono ancora oggi come sentinelle memoriali vocate alla perpetuazione dei riti di rappresentazione di un Tristano *triumphans*.

115. Cfr. L. Vargiu, *Prima dell’età dell’arte: Hans Belting e l’immagine medievale*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2007.

116. Nel commentare le posizioni di Belting sulla pittura italiana di età comunale, L. Vargiu scrive: «A più riprese, lo studioso tedesco afferma che la pittura monumentale dell’età comunale, benché esprimesse il proprio tema in simboli, fosse cionondimeno comprensibile da tutti, e non soltanto dagli eruditi: questa era una conseguenza del suo “carattere ufficiale”, cioè del possedere una funzione che si esplicava nella vita pubblica e, perciò, nel rapporto coi cittadini, che di essa erano i destinatari (...). Belting parla di una “funzione di appello” della pittura murale monumentale, richiamandosi, a tal proposito, alle osservazioni di Eric Auerbach sul ruolo delle apostrofi al lettore presenti nella letteratura stilnovista e in Dante: le apostrofi contrassegnano la presenza di un’intenzionalità comunicativa esplicita in certe modalità testuali, laddove per esempio Wolfgang Iser, teorizzando invece una “struttura di appello”, intende riferirsi ai condizionamenti intrinseci che il testo avanza come tale nei confronti della lettura» (*ibid.*, p. 179).

117. Alle medesime conclusioni è giunto R. Trachsler nell’esaminare, attraverso diversi testi della tradizione arturiana, il trattamento del tema della morte del re Marco (cfr. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc* cit., p. 272).

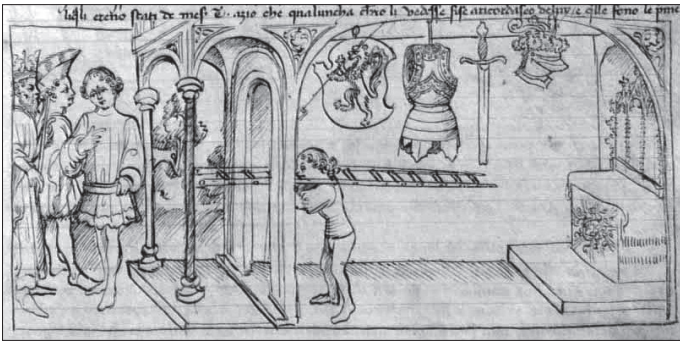


Fig. 1. Ms. Firenze, BNC, Palatino 556, c. 165r (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

Fig. 2. Ivi, c. 165v (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).



Fig. 3. Ivi, c. 168r (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).