



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Scienze del Linguaggio
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
Curriculum: Glottodidattico

Tesi di Laurea

Il ruolo della donna nella *Tavola Ritonda*

Relatore

Prof. Marco Infurna

Correlatore

Prof. Adrián J. Sáez García

Laureanda

Desy Bonin

Matricola

857907

Anno Accademico

2020 / 2021

La donna uscì dalla costola dell'uomo, non dai piedi per essere calpestata, non dalla testa per essere superiore ma dal lato, per essere uguale, sotto il braccio per essere protetta, accanto al cuore per essere amata.

(Talmud)

INDICE

ABSTRACT	1
INTRODUZIONE	2
1. LA TAVOLA RITONDA E I MANOSCRITTI CHE LA TRAMANDANO	7
1.1 IL <i>TRISTAN EN PROSE</i> : IL MODELLO FRANCESE	10
1.1.1 IL <i>TRISTAN EN PROSE</i> IN ITALIA	16
1.2 IL <i>TRISTANO VENETO</i> : UNA TRADUZIONE PARTICOLARE DEL <i>TRISTAN EN PROSE</i>	20
1.3 IL <i>TRISTANO PANCIATICHIANO</i> : UN ROMANZO TRA IL <i>TRISTANO</i> <i>RICCARDIANO</i> E LA <i>TAVOLA RITONDA</i>	24
1.4 LA <i>TAVOLA RITONDA</i> : ANALISI DEL “BUON LIBRO DI TUTTE LE STORIE”	25
2. LA CONCEZIONE DELLA DONNA NEL MEDIOEVO	33
2.1 LA DONNA NELLA BIBBIA: EVA E MARIA	33
2.2 LE DONNE NELLA CHIESA	37
2.3 LA DONNA E (È) IL DIAVOLO	38
2.4 IL MATRIMONIO	39
2.5 LE DONNE E IL LAVORO	42
2.6 LA VIOLENZA	42
2.7 LE DONNE E IL POTERE	43
3. I RUOLI DELLE DONNE NELLA LETTERATURA ARTURIANA: EROINE, DONNE-EROE E (DONNE) ANTIEROE	46
3.1 DONNE OGGETTO ED IL MOTIVO DELLA “PUCELLE ESFORCIÉE”	49
3.2 DONNA ABBANDONATA	57
3.3 DONNA MEDICO	58
3.3.1 BRANDINA E ISOTTA MEDICO	62
3.4 ALTRI TIPI DI DONNA ALL’INTERNO DELLA <i>TAVOLA RITONDA</i>	68
3.4.1 IL DOLCE STIL NOVO	69
3.4.1.1 LA DONNA ANGELO	70
3.4.2 LA DONNA DIAVOLO	75
3.4.3 LA DONNA MAMMA	80

3.5 INTERTESTUALITÀ NELLA <i>TAVOLA RITONDA</i>	84
3.5.1 INTERTESTUALITÀ RELIGIOSA	87
3.5.2 L'IMPORTANZA DEI NOMI NELLA <i>TAVOLA RITONDA</i>	89
3.5.2.1 IL MITO NELLA <i>TAVOLA RITONDA</i> : MEDEA E LE SUE SORELLE	90
CONCLUSIONE	98
BIBLIOGRAFIA (E SITOGRAFIA)	101
RINGRAZIAMENTI	114

ABSTRACT (ESPAÑOL)

Esta tesis, que está organizada en tres capítulos, tiene como objetivo investigar y analizar las funciones de las mujeres en la obra italiana de *La Tavola Ritonda*, intentando ver si hay, además de los roles encontrados, más tipologías de personajes femeninos. En el primer capítulo se introduce la obra de caballería y se presenta el resumen de la historia, añadiendo algunos estudios que permitirán entender mejor el origen del manuscrito. En el segundo se habla de las funciones de las mujeres en la sociedad de la época medieval. El tercer capítulo, por último, contiene la descripción de los roles femeninos hasta ahora investigados, como las heroínas, las mujeres héroes, las mujeres antihéroe, las mujeres objeto, las mujeres abandonadas y las mujeres médico, formulando también hipótesis sobre la mujer ángel, la mujer demonio y la mujer madre. Además, se analizará si hay relaciones entre *La Tavola Ritonda* y otros textos que le preceden y que podrían haber influido en la redacción del manuscrito italiano.

ABSTRACT (ITALIANO)

L'obiettivo di questo elaborato, che viene organizzato in tre capitoli, è ricercare ed analizzare i ruoli delle donne all'interno del romanzo in volgare italiano *La Tavola Ritonda*, risalente al primo Trecento, provando a verificare se, oltre ai ruoli analizzati da alcuni accademici, ci sono ulteriori tipologie di personaggi femminili. Nel primo capitolo verrà presentato il romanzo e fornito un riassunto delle vicende, includendo alcuni studi che ne chiariscano l'origine. Nel secondo, si parlerà delle funzioni delle donne nella società dell'epoca medievale. Nel terzo capitolo, infine, verranno trattati i ruoli femminili con la funzione di eroina, donna-eroe, donna antieroe, donna oggetto, donna abbandonata e donna medico, già investigati da alcuni studiosi. Su altri, come per esempio la donna angelo, la donna diavolo e la donna mamma, verranno formulate delle ipotesi. Verrà, inoltre, esaminata la presenza di intertestualità nella *Tavola Ritonda* con altri testi che la precedono e che potrebbero aver influenzato l'anonimo autore nella stesura.

INTRODUZIONE

Questo elaborato si prefigge l'obiettivo di ricercare i ruoli della donna all'interno del romanzo in volgare italiano *La Tavola Ritonda*. L'ispirazione per la compilazione di questo lavoro prende vita da un corso universitario riguardante il Santo Graal. Trovando l'argomento interessante, e volendolo approfondire di più, si è deciso di proseguire con la lettura del libro di Marie.-José Heijkant *Tristano multiforme*¹ (che è uno degli studi ai quali questa tesi di laurea si appoggia). La studiosa, partendo da una spiegazione della *Tavola Ritonda* e dai manoscritti che la precedono, si soffermava sui ruoli dei vari personaggi. Qui si è notata la presenza di alcune tipologie di donne, che sono poi state prese come punto di riferimento. A questo punto si è deciso di leggere il romanzo *La Tavola Ritonda*, anche in questo caso redatto da H.-J. Heijkant², e di verificare la presenza dei personaggi femminili descritti dalla studiosa, provando a vedere se per caso ce ne fossero degli altri non citati.

Di certo la ricerca delle informazioni è stata complessa: le donne, e di conseguenza il loro ruolo all'interno della letteratura, non sono poi così approfondite rispetto agli studi sugli uomini (e, quindi, alle loro funzioni). Ma, in ogni caso, si è deciso di strutturare l'elaborato inserendo nel primo capitolo un approfondimento sul romanzo *La Tavola Ritonda*, avendo come guida vari studi, tra cui quello di Delcorno Branca³, G. Murgia⁴, E. G. Gardner⁵ e Heijkant⁶. Naturalmente si è deciso di partire con la spiegazione del modello francese dal quale proviene questo manoscritto italiano, ovvero il *Tristan en prose*. Si è parlato del prologo, delle varie versioni che questo testo possiede, delle analisi compiute da diversi studiosi e, infine, della sua grande diffusione in Italia, senza dimenticare le traduzioni e rimaneggiamenti che questa ha originato. Successivamente si è focalizzata l'attenzione sul *Tristano Veneto*, una traduzione padano-veneta del *Tristan en prose*, per poi soffermarsi sul *Tristano Panciaticiano*, rimaneggiamento anteriore alla *Tavola Ritonda*. Infine si è analizzato il "buon libro di tutte le storie" (ovvero *La Tavola Ritonda*): scritta da un autore anonimo toscano nel primo trentennio del Trecento, narra delle avventure di Tristano (dalla sua nascita alle prodezze compiute durante la vita, dall'amore adulterino fino alla sua morte), della bella Isotta, di Ginevra, Lancillotto e

¹ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997

³ [Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la "Tavola Ritonda"*, Firenze, Olschki, 1968

⁴ Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

⁵ Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, 1930

⁶ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018 e l'introduzione di *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997

del re Artù con la sua Tavola Rotonda. Si descriveranno anche degli studi che fanno meglio comprendere la grandezza letteraria, narrativa e strutturale di questo romanzo, completamente diverso dai modelli precedenti, soprattutto quello francese.

Nel secondo capitolo, decidendo di appoggiarsi agli studi di D. Lett⁷ e C. Frugoni⁸, si è voluto andare a descrivere la concezione della donna nel Medioevo, per meglio comprendere i personaggi, e i loro comportamenti, del romanzo cardine di questo elaborato. In questa parte si partirà con la spiegazione della Creazione di Adamo ed Eva, momento chiave per capire l'eterna ostilità dell'uomo nei confronti della donna, si proseguirà con il confronto tra Eva e Maria (due donne agli antipodi), la donna e la Chiesa, la donna e il diavolo (spesso la Chiesa ha accresciuto l'astio dell'uomo nei confronti della donna facendola sfociare in pura ossessione per la strega) e il dominio dell'uomo sulla donna in diversi campi (nel matrimonio, nel lavoro, nella violenza e nella gestione del potere).

Nell'ultima parte di questa tesi di laurea, ovvero nel terzo capitolo, verranno trattati i ruoli delle donne nella letteratura arturiana e, in particolare, nella *Tavola Ritonda*. All'inizio verranno utilizzati degli studi come *Arthurian Women: a casebook*⁹, il *Tristano multiforme*¹⁰ e *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*¹¹ per andare ad analizzare i ruoli (che sono già stati considerati dagli studiosi) dei personaggi femminili. quindi si parlerà della funzione di eroina (ruolo femminile per eccellenza che ha come scopo ultimo il matrimonio), donna-eroe (in generale molto simili alle eroine anche se le vergini riesco nei loro intenti eroici fintanto che riescono ad evitare la sottomissione maschile) e (donna) antieroe (la nemesi dell'eroe, dotata di poteri magici che userà per ferirlo, a volte, a morte), donna oggetto e il motivo della "pucelle esforciee" (si porterà come esempio l'episodio di Burletta della Diserta e del suo tentativo di stupro interrotto da Lancillotto), donna abbandonata (Isotta dalle Bianche Mani è la donna abbandonata per eccellenza. Dopo aver sposato Tristano viene lasciata per Isotta la Bionda) e di donna medico (sia Isotta dalle Bianche Mani, che Isotta la Bionda che Brandina, nei suoi limiti, conoscono l'arte medica e curano Tristano quando questo viene ferito). Altri tipi di donna verranno presentati, tenendo conto sia delle interpretazioni personali, sia degli studi fino ad ora citati: la donna angelo, che assomiglia molto alla donna angelicata del Dolce Stil Novo; la donna diavolo, completamente opposta alla precedente (spesso è accompagnata dalla figura del

⁷ Lett D., *Uomini e donne nel Medioevo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2014

⁸ Frugoni C., *Donne medievali: sole, indomite, avventurose*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2021

⁹ Fenster T. S., *Arthurian Women: a casebook*, New York-London, Garland, 1996

¹⁰ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

¹¹ Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

serpente ed è una tentatrice sessuale); la donna mamma, che non sempre è quella biologica (come, per esempio, la Dama del Lago e Brandina).

Infine, si capirà da quali testi l'anonimo autore è stato influenzato durante la stesura della sua opera, soprattutto dal punto di vista religioso, della scelta dei nomi e dei miti (sempre riguardanti il mondo femminile).

1. LA TAVOLA RITONDA E I MANOSCRITTI CHE LA TRAMANDANO¹²

In questo capitolo verrà presentato il romanzo *La Tavola Ritonda*, punto di partenza di questo elaborato. Scritto da un autore anonimo toscano (di probabile origine fiorentina) nel primo trentennio del Trecento, quest'opera è incentrata su Tristano, sulle sue prodezze e sul suo amore per Isotta la Bionda. Figlio di re Meliadus e della regina Eliabella, Tristano compirà molte avventure cavalleresche per riconquistare terreni e per riavere la sua amata. I due innamorati, uniti da un forte legame amoroso indotto da un filtro magico, sono ostacolati da re Marco (zio di Tristano e marito di Isotta) che fa di tutto per averla solo per sé. Ricorrerà persino all'aiuto di Morgana la quale, vedendo l'occasione per vendicare l'uccisione dell'amato Onesun, donerà all'antagonista della vicenda una lancia incantata per, finalmente, uccidere il prode cavaliere. Quando Tristano muore, la Tavola Rotonda di cui fa parte comincerà a sgretolarsi dando inizio a conflitti interni (Lancillotto e Ginevra non nascondono più di essere amanti e Galvano cerca di "proteggere" l'immagine di re Artù combattendo contro tutto il "lignaggio" di Lancillotto) ed anche esterni (molti regni tenteranno di attaccare Camelot in quanto il cavaliere più valoroso e temibile è morto).

Ma come si è arrivati alla *Tavola Ritonda* partendo dal *Tristan en prose*? Il filone arturiano in Italia ha avuto molto successo, ma l'unico che si adattò e si riuscì a plasmare alla vita ed alle usanze degli italiani dell'epoca fu quello tristaniano. Ci furono moltissimi rimaneggiamenti e traduzioni per il *Tristan* compresi tra il Duecento ed il Trecento: il *Tristano Riccardiano*, il *Tristano Panciatichiano*, il *Tristano Corsiniano*, il *Tristano Veneto*, la *Tavola Ritonda*, il cantare di *Tristano e Lancillotto al Petrone di Merlino*.

Alcuni di questi rimaneggiamenti saranno brevemente presentati ora, mentre verranno descritti più in dettaglio in seguito:

a) Il *Tristano Riccardiano*

La materia arturiana (e principalmente tristaniana) in Italia ebbe grandissimo successo soprattutto negli ambienti borghesi-mercantili in espansione. Questa traduzione è la più antica del *Tristan en prose* in Italia e comprende solo la prima parte della vicenda. Presenta, inoltre, non poche divergenze

¹² In questo primo capitolo verranno utilizzati gli studi di:

Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

[Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la "Tavola Ritonda"*, Firenze, Olschki, 1968

Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997

Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

dal testo francese, ma possiamo comunque definirla progenitrice di una redazione particolare del *Tristan*, prima diffusa in Italia e poi nelle aree spagnole e slave.

Questa redazione, comunque, costituisce una delle principali fonti cui attinge la *Tavola Ritonda*, come dimostrato da Parodi.

b) *Il Tristano Panciatichiano*

Il testo, *Tristano Panciatichiano*, è così noto perché appartenuto alla famiglia fiorentina dei Panciatichi, il cui fondo di manoscritti entrò a far parte della Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1861. Ulteriore testimone della notevole fortuna del materiale arturiano all'interno delle famiglie signorili italiane più importanti, il manoscritto conta sei sezioni in totale: in tre di esse, piuttosto ampie, vengono riprodotti gli episodi centrali del *Tristan en prose* (e di cui costituiscono la parte principale del libro) tradotti in volgare pisano-lucchese. Oltre a ciò, il documento racchiude frammenti di diversi romanzi arturiani (anch'essi tradotti in volgare pisano-lucchese), tra cui la *Queste del Saint Graal* e la *Mort Artu*. Di compilazione intermedia, il testo non presenta alcun prologo, ma riproduce l'epilogo del volume francese.

Il compilatore raccoglie ampie porzioni del *Lancelot-Graal* e del *Tristan en prose*, ma non si interessa in nessun modo dell'origine né tantomeno dello svolgimento dell'Inchiesta del Graal (vengono omessi il finale della *Queste* ed il racconto della storia degli antenati di Tristano (discendente di Giuseppe di Arimatea) e nemmeno alla fine disastrosa del regno di Artù.

Il fondamento e la sostanza principale dell'opera è il ciclo della vita di Tristano, partendo dall'infanzia, proseguendo con l'amore e le armi, e la morte nefasta. Tristano è l'eroe dei cittadini del regno di Cornovaglia, ma, essendo il destino del popolo strettamente connesso con quello del prode cavaliere, questi ultimi cadranno nuovamente in schiavitù non appena il loro liberatore verrà assassinato.

Tematicamente parlando, Tristano è continuamente paragonato al già più che conosciuto Lancillotto e questo paragone, tra i campioni di Tintoil e di Camelot, sembra stabilire un legame logico-cronologico fra le varie sezioni di questa traduzione del *Tristan en prose*.

c) *Il Tristano Veneto*

Il primo a dare notizia di questo volgarizzamento in lingua veneta del *Roman de Tristan* fu Mussafia, e Parodi ne pubblicò successivamente una parte presentando alcune osservazioni sul dialetto utilizzato. Vidossi poi si concentrò sullo studio della lingua e sulla trascrizione integrale del

manoscritto (che rimase inedita), con conseguente revisione complessiva di A. Donadello, che fornì, appunto, la prima edizione.

Il testo in prosa contenuto in quest'opera racchiude una traduzione del *Tristan*, per l'appunto, ma non sono presenti alcuni episodi. L'epilogo, poi, non è conservato in nessun testo francese nei termini in cui è stato sviluppato. Sembra, infatti, provenire da una fonte diversa rispetto a quelle precedentemente usate e sembra voler esprimere anche il cambiamento, in positivo, di stile narrativo: lento e prolisso nel *Tristan en prose*, tuttavia rapido e vivace nel *Tristano Veneto*.

d) *La Tavola Ritonda*

La *Tavola Ritonda* ha una letteratura di lunga data. Cent'anni di bibliografia del suddetto testo si possono largamente riassumere in due studi di fondamentale importanza per quanto riguarda l'analisi di questa traduzione del *Tristan*: l'edizione del Polidori¹³ e il saggio introduttivo del Parodi al *Tristano Riccardiano*¹⁴.

Gli studi, quindi, si potrebbero così riassumere brevemente:

- 1- Edizione del Polidori: pubblicata a Bologna negli anni 1864-66. Rimane essenziale l'analisi e la descrizione dei manoscritti. Queste indagini, infatti, sembrano in qualche maniera anticipare ed integrare gli studi compiuti dal Parodi.
- 2- Saggio introduttivo del Parodi: fu il primo studioso a collegare il testo del Polidori con il *Tristan* e con il *Tristano Riccardiano* e fu lui ad evidenziare come la *Tavola Ritonda* trae le sue vicende, largamente e da molto vicino, dal più antico volgarizzamento del testo francese (pubblicato dal Parodi) e come, parallelamente a ciò, si serva e riveda i testi più diversi.

Il romanzo preso in esame in questo elaborato ha alla base la materia arturiana ed è il risultato di una libera contaminazione tra i testi più diversi di questa letteratura. Nella prima parte l'influsso del *Tristan* non è poi così preponderante, al contrario della seconda parte dove il testo francese diventa di fondamentale importanza, ponendosi come base per la costruzione di tutta questa sezione della vicenda. La contaminazione, inoltre, non attiene più solo ed esclusivamente al mondo arturiano e non tende più solo a dare un sentore di tradizionalità a caratteristiche pressoché estranee (quindi non si

¹³ *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866

¹⁴ *Il Tristano Riccardiano*, ed. E. G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896

adatta più alle usanze italiane dell'epoca), anzi utilizza episodi della materia di Bretagna alterandone la funzione all'interno del manoscritto¹⁵.

Una tecnica che ha permesso all'anonimo di poter attuare questa contaminazione è quella dell'*entrelacement*. Questa grande invenzione, contemporanea al genere narrativo francese preso in esame, ha permesso (nel romanzo francese in prosa) di “abbandonare” i personaggi principali per raccontare vicende secondarie. In questo modo, però, la lettura risulterebbe difficoltosa, in quanto l'argomento principale si rivelerebbe frantumato e sparso all'interno del romanzo. Questo strumento veniva generalmente utilizzato come un mezzo (alquanto semplice) per creare “suspence” e per attrarre l'attenzione del lettore, a volte invece impiegato come espediente per presentare eleganti corrispondenze all'interno del racconto. Già a partire dal *Tristan* in prosa, tuttavia, è possibile vedere il diradamento di questo strumento narrativo, che andrà via via svanendo nelle tarde compilazioni arturiane.

La struttura della *Tavola Ritonda* appare però molto semplificata e ciò ci indica che il manoscritto rifiuta la struttura ad intarsio dei romanzi francesi (sia a livello generale, sia all'interno dei singoli episodi) focalizzandosi su Tristano e sorvolando le vicende secondarie. L'anonimo toscano, poi, tenderebbe a modificare i singoli episodi trasformandoli e aggiungendone di ulteriori di sua immaginazione, semplificando, inoltre, la struttura della narrazione. Ciononostante, sono presenti delle aggiunte (anche con una certa ampiezza) volte a chiarire alcuni passaggi confusi o poco precisi del *Tristan*. Tutti questi elementi, che acquisiscono una certa rilevanza quantitativa e qualitativa, nascono per mimetizzare tutti quei punti di connessione tra il moderno ed il tradizionale, senza intaccare il focus dominante dell'opera, ovvero le vicende di Tristano.

1.1 IL *TRISTAN EN PROSE*: IL MODELLO FRANCESE

L'autore Luce del Gat (o Gast) con il prologo del *Tristan en prose* parte dal presupposto che, secondo lui, non esistano opere riguardanti la storia della Gran Bretagna e le avventure del re Artù e dei suoi cavalieri, tradotte in lingue francese:

“Aprés ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en François; car ce seroit une chose que volentiers

¹⁵ Nel suo volume Daniela Delcorno Branca ([Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la “Tavola Ritonda”*, Firenze, Olschki, 1968) ha saputo offrire degli esempi di questa rielaborazione esaminandoli più da vicino.

orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre beles aventures et plesanz, qui avindrent sanz doutance en la Grant Bretaigne au tens le roi Artus et devant, ensi come l'estoire vraie del Saint Graal nos raconte et tesmoigne. Mes quant je voi que nus ne l'ose enprendre, por ce que trop i avroit a faire et trop seroit grieve chose, car trop est grant et merveilleuse l'estoire, je, Luce, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres, cum chevaliers amoureux et envoisiez, enpreing a translater une partie de ceste estoire; non mie por ce que je saiche granment françois, enz appartient plus ma langue et ma parole a la maniere d'Angleterre que a cele de France, cum cil qui fui en Engleterre nez. Mes tele est ma volenté et mon proposement, que je en langue françoise le translaterai au mieuz que je porrai, non mie en cele manière que je ja i quere mançonge, mes la verité tout droitement demosterrai, et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan, qui li fu plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reame de la Grant Bretaigne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac. Et li latins meïsmes de l'estoire del Saint Graal devise apertement que au tens le roi Artus ne furent que troi bon chevalier qui tres bien feïssent a prisier de chevalerie: Galaaz, Lanceloz, Tristan. Et de ces trois fait li livres mancion sor toz les autres, et plus les loe et plus en dit bien. Et por ce que je sai bien que ce fu veritez, voudrai je encommencier a cestui point mon livre de l'estoire monseignor Tristan en tel maniere."¹⁶

È possibile notare che in questo prologo non è presente alcun committente che abbia richiesto a Luce di eseguire questo straordinario lavoro; al contrario, l'autore si rappresenta come un cavaliere inglese che riceve dalla letteratura stessa questo importante compito di traduzione, per far sì di diffondere il più possibile questo modello francese.

In ogni caso, sono presenti delle difficoltà narrative, prima tra tutte legata alla materia del manoscritto: il protagonista sembra essere Tristano e, insieme, vengono menzionati anche Galaad e Lancillotto. Formare questo gruppo composto da tre elementi serve a sottolineare che il cavaliere cornovagliese non sarà più l'unico nucleo tematico della narrazione: il *Tristan en prose* fonde, di fatto, due cicli letterari, cioè l'arturiano e il tristaniano, rendendo così Tristano effettivamente un cavaliere della Tavola Rotonda.

L'autore, nominando i tre migliori cavalieri, intende indicare i principali modelli letterari di riferimento del *Tristan en Prose*: il ciclo del *Lancelot-Graal* con le sue diverse articolazioni, l'*Estoire*

¹⁶ *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, I, München, Max Hueber Verlag, 1963, *Prologue*, p. 39.

del *Saint Graal*, il *Merlin* e la *Suite*, il *Lancelot propre*, la *Queste del Saint Graal* e la *Mort le roi Artu*. Quest'opera, però, cambia, attraverso dei sistemi narrativi (come, per esempio, quello dell'*entrelacement*), l'impostazione romanzesca tipica del ciclo del *Lancelot* e adotta una prospettiva più concentrata sul prode Tristano.

Un'altra problematica riscontrata nel *Tristan en prose* riguarda la materia graaliana. Infatti, è la parte del prologo che si collega con più fatica alla trama della leggenda tristaniana, in quanto l'amore adulterino (tema preponderante) stona con la ricerca del Graal, più spirituale. Anche se Tristano nel *Tristan en prose* diventa un diretto discendente di Giuseppe d'Arimatea, il legame di parentela non condiziona comunque il senso dell'intero romanzo: la religione è vissuta come un'esperienza esterna alla persona.

L'opera, ciononostante, ha avuto una grande fortuna: si parla di ben 82 testimoni (tra manoscritti e frammenti) ai quali si aggiungono di volta in volta dei nuovi ritrovamenti. Rimasto per secoli dimenticato nelle biblioteche, grazie al sommario di E. Löseth¹⁷ della fine del XIX secolo è stato possibile avere una visione più completa dello sviluppo dell'intero romanzo. Una prima vera analisi sarà disponibile dagli anni Venti grazie a E. Vinaver¹⁸, mentre negli Anni Sessanta R.L. Curtis¹⁹ pubblica una prima edizione parziale del testo. La pubblicazione della tesi di dottorato di E. Baumgartner²⁰, poi, facilitò la comprensione del *Tristan en prose*, mostrando che la sua trasmissione ha origine da quattro versioni diverse, di cui due principali, tradizionalmente presentate come V.I (versione corta e anteriore al *Tristan*) e V.II (versione posteriore e più lunga nota come Vulgata, chiamata così perché costituisce il testo come lo hanno conosciuto i lettori europei tra il XIII e il XIV secolo²¹).

¹⁷ Löseth E., *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891. Altri contributi importanti sono: *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, IV, 1905, pp. 1-38; *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français de Rome et Florence*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, III, 1924, pp. 1-139.

¹⁸ Vinaver E., *Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925

¹⁹ *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis, 3 voll.: I, München, Max Hueber Verlag, 1963 (rist. Cambridge, Brewer, 1986); II, Leiden, Brill, 1976 (rist. Cambridge, Brewer, 1985); III, Cambridge, Brewer, 1985. L'edizione di R. L. Curtis si basa sul ms. 404 della Biblioteca Municipale di Carpentras, che non viene pubblicato integralmente, ma solo fino al cap. 92 del sommario di E. Löseth.

²⁰ Baumgartner E., *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman medieval*, Genève, Droz, 1975

²¹ Curtis R. L., *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, in «Romania», 84, 1963, pp. 390-398; Baumgartner E., *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman medieval*, Genève, Droz, 1975; pp. 17-98; Pemberton L., *Authorial Interventions in the Tristan en prose*, in «Neophilologus», 68, 1984, pp. 481-497.

Si è arrivati ad ipotizzare che entrambe le redazioni provengano da una stessa fonte, poi andata perduta; dunque, sia la versione V.I che V.II rappresentano delle rielaborazioni rispetto ad un ipotetico “originale”. Secondo Baumgartner, la prima stesura del *Tristan* sarebbe da attribuire a Luce, anche se questo non significa che essa coincida totalmente con la versione V.I. L. Leonardi segnala che il compilatore della versione V.II in alcuni punti del *Tristan en prose* in maniera chiara taglia, attraverso l’uso di formule, delle sezioni; questo dettaglio induce a ritenere che questa versione possa essere “un forte indizio della sua posteriorità rispetto a V.I”²². Aggiunge inoltre che tuttavia non si possa escludere del tutto l’ipotesi formulata da Curtis (cioè che sia V.I il testimone della versione più tarda e che quindi abbia provveduto ad integrare delle lacune lasciate da V.II²³).

A questo, vanno aggiunte le considerazioni di F. Cigni sul concetto di “romanzo completo”: lo studioso non ritiene V.I e V.II le sole grandi versioni principali e invita ad un approccio d’analisi nuovo, di casi concreti. Per esempio, “ogni volta che si opera un raffronto ravvicinato, ancora per pezzi, tra V.I e V.II, si può scoprire infatti che V.I non è più breve, né per questo, però, superiore”²⁴. Ad oggi, comunque, gli studiosi hanno a disposizione diverse edizioni del *Tristan en prose* che lo rendono di più facile accesso²⁵.

Ritornando al prologo, Luce ripropone uno dei temi principali del romanzo arturiano, ovvero quello di giustificare le proprie narrazioni (molto frequente rispetto ad altri generi letterari). Questa tipologia di romanzo non possiede reali fonti latine da fornire (ad eccezione dell’*Historia regum Britanniae* 1136 ca. e la *Vita Merlini* 1148-1155 ca. di Goffredo di Monmouth), ma facendo ciò per l’autore diventa possibile sostenere il proprio lavoro con una certa autorità, affondando le proprie radici su un terreno storico ben tangibile.

²² Leonardi L., *Il torneo della Roche Dure nel Tristan in prosa: versione a confronto (con l’edizione dal ms. B.N.fr.757)*, in «Cultura Neolatina», 57, 1997, pp. 209-251; p.219

²³ Leonardi L., *Il torneo della Roche Dure nel Tristan in prosa: versione a confronto (con l’edizione dal ms. B.N.fr.757)*, in «Cultura Neolatina», 57, 1997, pp. 209-251; p.217

²⁴ Cigni F., *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, Bnf, fr. 756-757*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278; p. 270

²⁵ Si veda Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; p. 35: “ Nel 1974, T. Fotitch pubblica l’edizione dei *lais* contenuti nel *Tristan en prose*, mentre R. Steiner si occupa dell’analisi musicale. A partire dal 1963 compare il primo dei tre volumi pubblicati da R. L. Curtis, mentre nel 1976, J. Blanchard edita una sezione dell’opera, quella relativa alle *deux captivités* di Tristano, a partire dal ms. Paris, BnF, fr. 772. Bisognerà aspettare il 1987 per avere il primo volume di una edizione più ampia dell’opera: l’impresa della pubblicazione del ms. Vienna, B. N. 2542, che riporta il testo della Vulgata fino alla conclusione del romanzo (Löseth § 571), è coordinata da Ph. Ménard e coprirà l’arco di un decennio. Si dispone oggi anche dell’edizione di quella che viene considerata la V.I del romanzo, stabilita a partire dai mss. Paris, BnF, fr. 756- 757, che condurrà all’edizione del secondo manoscritto che contiene la “seconda parte” del romanzo.”

Per quanto riguarda il caso del *Tristan en prose*, la questione si presenta complicata: nel prologo si fa menzione di Luce ma più avanti, nell'epilogo ed in altri punti del romanzo, compare la firma di Hèlie de Boron²⁶. Questo implica che il lettore percepisce la presenza di due autori nell'opera, presupponendo che lo sviluppo del modello francese sia avvenuto in due momenti diversi. Inoltre, non si ha modo di sapere la vera identità di questi autori e, perciò, l'idea che si è fatta strada sarebbe quella che Luce e Hèlie de Boron siano degli pseudonimi. Il primo sarebbe un nome parlante dove *gast* (Luce del *Gast*) significherebbe "devasté, en ruine"²⁷ (alquanto ironico vista la grandezza della diffusione della quale il *Tristan* è protagonista).

Anche l'altro pseudonimo creerebbe delle risonanze storiche: il cognome, che richiama Robert de Boron, lo renderebbe una persona degna di fiducia.

Questa strategia di "autenticazione genealogica" si rivelerà una scelta vincente: Hèlie comparirà come firma del *Guiron le Courtois*, e sarà presentato «dans la *Suite du Merlin* comme le (trans)cripteur du *Livre ou Conte del Bret/Brait*»²⁸.

La parte iniziale (*incipit*) del *Tristan en prose*, quindi, guida il lettore per la comprensione del testo, alla materia (*matiere*) e al senso (*sens*) che si intende attribuire. Chiaramente l'autore per far ciò utilizza i temi che ha ereditato dalla tradizione medievale, come per esempio la decisione di tradurre il "grant livre del latin"²⁹.

Ma Luce non si ferma a questo punto: si definisce cavaliere e, in aggiunta, inglese (praticamente diventa custode e colui che prosegue questa attività), mostrando quindi di condividere lo *status* sociale e la "nazionalità" dei cavalieri arturiani dei suoi racconti.

²⁶ Sulla questione degli autori, Curtis R. L., *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338; Ead., *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 35-41; E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman medieval*, Genève, Droz, 1975; pp. 17-98, in particolare le pp. 88-98; Ead., *Arthur et les chevaliers envoisiez*, in «Romania», 105, 1984, pp. 312-325; Ead., *Luce del Gat et Hèlie de Boron. Le chevalier et l'écriture*, in «Romania», 106, 1985, pp. 326-340; Ménard Ph., 'Monseigneur Robert de Boron' dans le *Tristan en prose*, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove, M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 359-370.

²⁷ Curtis R. L., *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338; p. 316; Baumgartner E., *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman medieval*, Genève, Droz, 1975; p. 96: «nous aurions une sorte de jeu de mots, *Chastel del Gat* signifiant château désert, en ruine, d'où peut-être imaginaire».

²⁸ Baumgartner E., *Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal*, in M.-L. Ollier (a cura di), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de L'Université de Montréal, 1988, pp. 167-175; p. 174.

²⁹ I riferimenti latini non si fermano solo al prologo: sono, infatti, presenti anche in diversi punti del testo. Queste citazioni hanno il preciso compito di radicare il volgarizzamento ad una tradizione precedente e con delle solide basi. Per ulteriori chiarimenti si veda Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; p. 38

Nel prologo non mancano le indicazioni cronologiche che vengono accompagnate a quelle per l'individuazione del suo pubblico (ideale): l'autore non è selettivo, non vengono pretesi particolari requisiti per poter assistere alla narrazione. Il passaggio all'oralità del *Tristan*, inoltre, rappresenta una chiara volontà di diffondere queste gesta aprendo la possibilità a tutti gli strati sociali di assistervi. Il lavoro cui si trova davanti Luce è talmente impegnativo che lui stesso dichiara di impegnarsi nell'attività di traduzione solo per "une partie de ceste estoire". Vari studiosi, quindi, hanno interpretato l'aver, sin da subito, ammesso la parzialità dell'opera compiuta dall'autore in diversi modi. Ad esempio, R. L. Curtis afferma che Luce starebbe apertamente confessando l'incompiutezza dell'opera³⁰, E. Baumgartner, invece, ritiene che il compilatore si stia palesando come l'autore della versione più corta del *Tristan*.

In ogni caso, questa immensa opera, nonostante gli studiosi abbiano diverse ipotesi e diverse prese di posizione, rimane un mistero (in parte) ancora da svelare.

1.1.1 IL TRISTAN EN PROSE IN ITALIA

³⁰ Curtis R. L., *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338

La tradizione italiana del *Tristan en prose* deve ringraziare il lavoro di due (instancabili) studiose in particolare. Per chiunque voglia approcciarsi allo studio della materia arturiana sono di fondamentale importanza i lavori compiuti da D. Delcorno Branca³¹ e dall'italianista olandese M.-J. Heijkant³².

³¹Di seguito, si citano i titoli più importanti dell'immensa bibliografia di Delcorno Branca D. sulla letteratura arturiana: *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968; *I cantari di Tristano*, in «Lettere Italiane», 23, 1971, pp. 289-305; *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 211-231; *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, pp. 353-82; ora in M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I Cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 103-126; *Tavola Rotonda. La materia arturiana e tristaniana: tradizione e fortuna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, Unione tipografico-editrice, 1986, pp. 270-276; *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991; *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497; *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205; *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998.; *I Tristani dei Gonzaga*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel (a cura di), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Paris, Champion, 1998, pp. 385-393.; *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno, 2000, pp. 133-150; *Le storie arturiane*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Vârvaro (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il medioevo volgare. Volume III. La ricezione del testo*, Roma, 2003, pp. 385-403; *La tradizione della Mort Artu in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 317-339; *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secoli XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-84; *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della Mort Artu*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII convegno storico nazionale (Todi, 9/12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, 2006, pp. 405-425; *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récentes*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 155-186; *Le carte piene di sogni. Introduzione alla Tavola Ritonda padana*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 3-18; *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle "tradizioni sommerse"*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza. Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012; *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 69-87

³² Anche la bibliografia di M.-J. Heijkant vanta di una vasta bibliografia: *Le Tristano Riccardiano, une version particulière du Tristan en prose*, in *Actes du XIVe Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 314-323; *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989; *L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le Tristano Riccardiano*, in K. Busby, E. Kooper (a cura di), *Courtly Literature. Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 271-282; rist. *Il Tristano Riccardiano* (ed. E. G. Parodi), Parma, Pratiche, 1991; *L'assedio della città d'Agippi nel Tristano Riccardiano*, in G. Angeli, L. Formisano (a cura di), *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VIème Congrès Triennial de la ICLS (Fisciano, Salerno 24-28 juillet 1989)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 323-331; *La compilation du Tristano Panciatichiano*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 122-126; *Iseut aux Blanches Mains dans le Tristano Riccardiano: le motif de l'homme entre deux femmes et le motif de la femme abandonnée*, in «Tristania», 16, 1995, pp. 63-75; *Tristan pilosus: la folie de l'héros dans le Tristano Panciatichiano*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60ème anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 231-242; rist. *La Tavola Ritonda*, (ed. F. L. Polidori), Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; *'De re Artu parlar cio che si scrisse'. Orality in the Breton cantari*, in L. Jongen, S. Onderdelinden (a cura di), *"Der muoz mir süezer worte jehen". Liber amicorum für Norbert Voorwinden*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 57-70; *Die seltsame Gefangenschaft von Tristan und Lancelot bei der Dama del Lago in der Tavola Ritonda*, in T. Ehlert, X. von Ertzdorff (a cura di), *Chevaliers errants, demoiselles et l'autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für X. von Ertzdorff*, Göppingen, Kümmerle, 1998, 245-256; *'E' ti saluto con amore'. Messaggi amorosi*

L'infiltrazione del *Tristan en prose* in Italia è strutturata in diverse fasi³³: originariamente arrivarono nella Penisola diversi testi in lingua originale³⁴ e, in seguito, si procedette alla rielaborazione del modello francese (che ha generato rimaneggiamenti e traduzioni di diversa natura ed alcuni verranno presentati nei prossimi paragrafi). Nelle coste liguri e toscane è cominciata questa intensa attività di trascrizione e recupero del patrimonio francese tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento³⁵. L'interesse per la letteratura arturiana creò in Italia una consultazione "di fascia alta" in lingua francese, come confermano anche i dati recuperati dagli inventari delle collezioni delle grandi

epistolari nella letteratura arturiana in Italia, in «Medioevo Romanzo», 23, 1999, pp. 277-298; *Tristan im Kampf mit dem Treulosen Ritter. Abenteuer, Gralssuche und Liebe in dem italienischen* Tristano Palatino, in X. von Ertzdorff (a cura di), *Tristan und Isolde im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 453-472; *The Role of the Father of Iseult in the Italian Versions of the Prose Tristan*, in «Tristania», 20, 2000, pp. 31-40; 'E re non è altro a dire che scudo e lancia e elmo': il concetto di regalità nella Tavola Ritonda, in C. Donà, F. Zambon (a cura di), *Regalità*, Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229; 'La figura del mondo': *Tristan als das Idealbild des Rittertums in der* Tavola Ritonda, in M. Meyer, H.-J. Schieuwier (a cura di), *Literarische Leben. Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 269-282; *La mésaventure érotique de Burletta della Diserta et le motif de la pucelle esforcée dans la Tavola Ritonda*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 118, 2002, pp. 182-194; *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286; *The Transformation of the Figure of Gauvain in Italy*, in R. H. Thompson, K. Busby (a cura di), *Gawain. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2006, pp. 239-253; *The Custom of Boasting in the* Tavola Ritonda, in L. E. Whalen, C. M. Jones (a cura di), 'Li premerains vers'. *Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2011, pp. 143-156; *From France to Italy: The Tristan Texts*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.

³³ Per un quadro generale: Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New-York, Dent/Dutton, 1930; rist. New York, Octagon Books, 1971; Kleinhenz C., *Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5, 1975, pp. 145-158; Id., *Italian Arthurian Literature*, in N. Lacy (a cura di), *A History of Arthurian Scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 190-197; Holtus G., *La matière de Bretagne en Italie: quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in *Actes du 14ème Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 324-345; Cigni F., *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in E. Werner, S. Schwarze (a cura di), *Fra toscania e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento. Atti dell'incontro di studio Halle-Wittenberg, (Martin-Luther-Universität, Institut für Romanistik, maggio 1996)*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108. Importanti rassegne bibliografiche sugli studi italiani in merito alla letteratura arturiana sono quelle messe a punto da Delcorno Branca D., *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497, e Cigni F., *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, Fasano, Schena, 1992, e Id., *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana. Supplemento 1991-2005*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 183-233.

³⁴ Per esempio, i mss. Paris, BnF, fr. 756-757 sono stati commissionati probabilmente dalla famiglia Caracciolo Rossi tra il Trecento e Quattrocento e creati presso la corte angioina di Napoli, anche se F. Cigni dice che: "quanto alla trascrizione e all'ornamentazione del codice, stabilire se si tratti di Napoli o di un ambiente padano, come la circolazione di redazioni affini lascerebbe sospettare, sembra per il momento prematuro" (Cigni F., *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisiano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278; pp. 277-278).

³⁵ Dimostrato da alcuni studi come: Cigni F., *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publisher, 2009, pp. 187-204

famiglie signorili (come, per esempio, i Gonzaga a Mantova³⁶, gli Este a Ferrara, i Visconti-Sforza a Milano-Pavia). Citazioni o presenze di estratti del *Tristan en prose* su biblioteche di borghesi, mercanti e banchieri è meno frequente, a riprova del fatto che questa tipologia di letteratura era fruibile solo per l'alta società. Naturalmente è molto abbondante la produzione canterina di materia tristaniana, soprattutto nelle piazze, che coinvolgeva ampie porzioni di pubblico, anche analfabeta. Genova-Pisa (e, comunque, in generale la Toscana) sono il fulcro/cuore di passaggio del *Tristan en prose* verso la Pianura veneta e, in generale, in Italia nord-orientale. La sua diffusione, poi, ha due vie principali: la prima, che è anche la più antica, toscano-occidentale, la seconda, che sembra più tarda rispetto alla prima, principalmente veneta.

La redazione R³⁷, rappresentata dal *Tristano Riccardiano*, sarebbe l'origine della divisione in diverse ramificazioni del *Tristan en prose* al di fuori della Francia. I prologhi e gli epiloghi in questo caso non aiutano a comprendere il testo in quanto la narrazione comincia *ex abrupto* e il manoscritto è incompleto. Comunque, questa versione, che è la più antica dei rimaneggiamenti italiani, è determinante per capire come il *Tristan en prose* si sia introdotto in Italia. È chiaro, quindi, che il *Riccardiano* sia la base del *Tristano Panciatichiano* e, quindi, della *Tavola Ritonda*. La redazione R, inoltre, è la base anche per le traduzioni spagnole e della diffusione del *Tristan en prose* nei territori di lingua slava³⁸.

³⁶ Delcorno Branca D., *I Tristani dei Gonzaga*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel (a cura di), *Miscellanea Mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, I, Champion, Paris, 1998, pp. 385-393

³⁷ Heijkant M.-J., *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989; p. 125: «il rappresentante più antico di questa versione è il *Tristano Riccardiano* (TR). Gli altri testimoni sono il *Tristano Panciatichiano* (P), la *Tavola Ritonda* (S), il *Tristano Riccardiano 1729* (F), il *Tristano Palatino* (L), *El Cuento de Tristan de Leonis* (V), il *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas* (TL), con i frammenti ad essi collegati».

³⁸ Lomagistro B., *Tristano e Isotta nelle letterature slave*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 175-188; il cosiddetto *Tristano Biancorusso* (ms. Poznań, Biblioteca Pubblica, 94), edito da E. Sgambati, Firenze, Le Lettere, 1983, rappresenta una «testimonianza unica della divulgazione del *Tristan* in prosa, in area slava, dalla Dalmazia alla Russia Bianca», (Heijkant M.-J., *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286; p. 282). Si veda anche Sgambati E., *Note sul Tristano Biancorusso*, in «Ricerche Slavistiche», 24-26, 1977-1979, pp. 33-53. «La critica iberica, alla ricerca delle consonanze tra il ramo italiano e quello spagnolo nella trasmissione della leggenda tristaniana in prosa, ha individuato un anello importante per comprendere queste consonanze nel ruolo chiave svolto dalla Compilazione di Rustichello da Pisa.» Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; pp.54-55. Alvar C., *Tristanes italianos y Tristanes castellanos*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 57-75: «son muchos los rasgos que acercan la rama italiana a la hispánica; todos ellos localizables en la *Compilation* de Rustichello. Las divergencias entre las dos ramas son también abundantes y se encuentran, fundamentalmente en el material heredado del Pisano. La paradoja parece más bien un problema de difícil solución. La única respuesta posible a las preguntas que han ido surgiendo es la de considerar la existencia de una versión del *Tristan en prose* diferente a las conocidas hasta ahora, que tendría su base en un texto abreviado, semejante al de los manuscritos 446-E de Aberyswyth y alfa.T.3.11 Est. 59 de Modéna que se combinaría con la *Compilation* de Rustichello, quizás en el *scriptorium* genovés, lombardo o napolitano» (*ivi*, p. 73).

Il *Tristano Corsiniano* ed il frammento dello *Zibaldone da Canal* sono altre raccolte, che stanno al di fuori del *Tristan en prose*, che certificano la diffusione nella zona padano-veneta del modello francese. A questi si aggiunge anche il *Tristano Veneto* (una versione particolare della Tavola Ritonda) che sembra essere il punto di connessione tra la tradizione toscana e quella veneta, in quanto presenta dei punti di connessione con il *Tristano Riccardiano* e il *Palatino 556* (di origine padana)³⁹. Lo *Zibaldone da Canal* è interessante perché il frammento tristaniano del XIV secolo che è contenuto in questo manoscritto veneziano è posto all'interno di un contesto mercantile: sono presenti documenti aritmetici e mercantili (misurazione del peso delle merci degli snodi principali del mercato marittimo lagunare), un manuale delle spezie, informazioni riguardanti l'astronomia, scongiuri, la cronaca di Venezia, norme e ricette mediche di vario tipo, due serventesi (componenti poetici di origine provenzale), alcuni proverbi, brani tratti dal *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico⁴⁰ ed il frammento tristaniano. Questo dimostrerebbe che tipo di istruzione un mercante medievale possedeva: doveva saper muoversi su nozioni di scienze esatte e scienze naturali (pesi, spezie, medicina), ma doveva saper gestire anche conoscenza di tipo umanistico.

Il *Tristano Corsiniano*, che volgarizza su una sezione del *Tristan*, ha suscitato un particolare interesse di tipo linguistico nei confronti della critica. Esistono diverse ipotesi relative all'area di copiatura di questo manoscritto: secondo Parodi sarebbe un testo in lingua padovana⁴¹, G. Bertoni afferma che è stato scritto nel cosiddetto "veneto comune" (lingua di *koiné* del Veneto del tre-quattrocento)⁴², R. Ambrosini riscontra tracce di vicentino e veronese che portano la traduzione nell'entroterra veneto⁴³,

³⁹ "Il copista del Riccardiano 1729 era forse «un giullare della zona trevisano bellunese» (Corti M., *Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di Virtù*, in "Studi di filologia italiana", 18, 1960, pp. 29-68; rist. in Ead., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 177-216; p. 209). In Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; p. 57

⁴⁰ La composizione del manoscritto *Zibaldone da Canal*, qui velocemente descritta, si può ritrovare in Stussi A., *Note introduttive allo Zibaldone da Canal*, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, Venezia, 1967; p. XII

⁴¹ Parodi E. G., *Introduzione al Tristano Riccardiano* cit., p. CXXVI

⁴² *Il Tristano Corsiniano*, ed. M. Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937. Di recente è apparsa una nuova edizione del *Tristano Corsiniano*, edita da R. Tagliani, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2011; G. Bertoni, *Prefazione*, in *Il Tristano Corsiniano*, p. 3.

⁴³ Ambrosini R., *Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del Tristano Corsiniano*, in «L'Italia dialettale», 20, 1955, pp. 29-70.

per P. Tommasoni⁴⁴ e G. Allaire⁴⁵ proviene dalla zona di Verona ed infine R. Tagliani ritiene che sia di origine veneziana⁴⁶.

Questi vari frammenti di materia tristaniana ritrovati nella cultura letteraria italiana aiutano, quindi, a comprendere maggiormente l'estesa diffusione del *Tristan en prose* nella Penisola, con la conseguente compilazione di diversi rimaneggiamenti come il *Tristano Veneto*, il *Tristano Panciatichiano* e la *Tavola Ritonda*, che saranno presentati nei prossimi paragrafi.

1.2 IL TRISTANO VENETO: UNA TRADUZIONE PARTICOLARE DEL TRISTAN EN PROSE

Una delle traduzioni del *Tristan en prose*, proveniente dall'area padano-veneta è il *Tristano Veneto*⁴⁷. Rispetto alle altre versioni del testo francese, che puntavano a rielaborare le vicende del *Tristan en prose*, il *Tristano Veneto* mira ad essere fedele al modello francese.

Il suo prologo dà un punto di partenza alquanto generico ai lettori:

“Questo libro hè apelado lo Libro de miser Tristano fio de lo re Melliadus de Lionis, et si conmenza primieramente de la soa natividade, et puoi apresso le soe grande cavalerie et maravegiouse d'arme, qu'ello fese in soa vita. Lo qual comença chusi⁴⁸.”

⁴⁴ Tommasoni P., *Veneto*, in *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 212-240.

⁴⁵ Allaire G., *An Overlooked Italian Manuscript. The Tristano Corsiniano*, in «Tristania», 24, 2006, pp. 37-50.

⁴⁶ Tagliani R., *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romanzo», 32, 2008, pp. 303-332; Id., *La lingua del Tristano Corsiniano*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 142, 2008, pp. 157-295.

⁴⁷ Traduzione testimoniata da un unico codice, il ms. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek 3325, dove è presente la data del 10 marzo 1487. Si presenta come una copia di un manoscritto di origine veneziana scritto probabilmente alla fine del Duecento o nei primi anni del Trecento. Cigni F., *Roman de Tristan in prosa e Compilazione di Rustichello da Pisa in area veneta*. A proposito di una recente edizione, in «Lettere italiane», 47, 1995; pp. 598-622.

Questa versione della traduzione del *Tristan en prose* fu resa fruibile da G. Parodi già alla fine dell'Ottocento (E. G. Parodi, *Dal Tristano Veneto*, in *Nozze Cian-Sappa-Flandinet*. 23 ottobre 1893, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1894; pp. 103-129) e poi da G. Vidossi nei primi anni del Novecento (Vidossi G., *La lingua del Tristano Veneto*, in «Studi romanzi», 4, 1906, pp. 67-148). Di recente Donadello A., nel *Il libro di Messer Tristano* (*Tristano Veneto*), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994, ha saputo portare alla luce integralmente il *Tristano Veneto*.

⁴⁸ *Il libro di Messer Tristano* (*Tristano Veneto*), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; p. 57

Questo *incipit*, come detto anche da G. Murgia⁴⁹, sembrerebbe creato per fare in modo che il lavoro di colui che si occuperà di catalogare questo manoscritto all'interno di una biblioteca (magari di qualche signore) sia semplificato, oppure per chiarire le intenzioni dell'autore.

Il primo elemento che è possibile notare è il titolo del libro⁵⁰, a seguire viene specificato il tema del libro: sin da subito il lettore è cosciente di avere davanti un testo bibliografico incentrato sul protagonista Tristano e, più precisamente, sulla sua nascita, sulla sua presa d'armi e sulla sua vita. Nella chiusura l'autore si serve di alcune parole⁵¹ per segnalare al lettore che da quel momento comincerà il racconto vero e proprio.

Anche se dal prologo il lettore intende una linearità nel racconto degli eventi della vita del prode cavaliere, il *Tristano Veneto* non sarà poi così fedele rispetto al *Tristan en prose*. Al lettore, più avanti nel testo, si presenterà all'improvviso un altro prologo:

“Oy, signori imperadhor, re, principi, duci, conti e baroni, castellani, chavalieri et bruçiesi et tutti prodomini da questo mondo, li qual vui avé volunthade e deleto de lezer romançi, si prendé questo libro e fello lezer da cavo in cavo e si trovaré le gran eventure che adevene intro li cavalieri aranti dal tempo delo re Uterpande infin al tempo delo re Artus, so fio, e deli compagnoni dela Tola Rodhonda. Et sapié tuto verasiamente che in questi romançi fo traslatadhi dalo libro de monsignor Hodoardo, lo re d'Englitera, a quel tempo quando ello <pasà> oltra lo mar in lo servixio del signor Yesu Christo per conquistar lo Sancto Sepulcro. Et uno maistro Rustico de gran tempo complý questi romançi, perché ello trase tute le maraveiose novelle qu'ello trovà in quello libro in tute le maor aventure, et si tratarà tuto plenamente de tute le gran aventure e chavalarie del mondo, ma si sapié qu'ello tratarà avanti et plui de miser Lanciloto delo Lago et meser Tristan, lo fio delo re Meliadus de Lionis, cha ningun altro, imperciò che sença falo elli fo li meior cavalieri cha fose in terra in lo so tempo. E però lo maistro dirà de questi do pluxior cose et pluxior bataie le qual elli comese insenbre, che vui non trovaré intro tuti li altri libri; ma niente de men lo maistro meterà una grandissima

⁴⁹ Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

⁵⁰ «[...] hè apelado lo Libro de miser Tristano». *Il libro di Messer Tristano* (*Tristano Veneto*), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; p. 57

⁵¹ « Lo qual comença chusi ». *Il libro di Messer Tristano* (*Tristano Veneto*), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; p. 57

aventura tuto primieramente, la qual avene a Camiloto in la corte de lo re Artus de Bertania⁵².”

È da questa seconda partenza che si capisce meglio la struttura e l'intenzione dell'autore: il *Tristano Veneto* sovrappone la materia tristaniana con il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa. Praticamente, il modello veneto si serve della *Compilazione* di Rustichello per, in qualche modo, completare le informazioni fornite dal *Tristan en prose*. In ogni caso, questa brusca interruzione per introdurre il romanzo di Rustichello sembra essere alquanto inefficace dal punto di vista narrativo, in quanto questa parentesi rustichelliana, che è anche piuttosto lunga, verrà scardinata dall'inserimento dell'episodio che narra della morte di Tristano e Isotta (queste vicende sono raccontate nel *Tristan en prose*, pertanto l'autore ripropone, a questo punto del *Tristano Veneto*, la traduzione del modello francese).

L'assetto cronologico, però, rimane uno dei problemi più presenti in questa tipologia di testo narrativo: il *Tristano Veneto* è una traduzione che mira ad essere coerente con il testo di partenza ma giustappone ad esso anche un altro romanzo. L'autore, quindi, deve essere in grado di far coincidere le informazioni in maniera coerente. Se si guarda nello specifico il testo preso in esame in questo paragrafo, l'incastro temporale non sempre è gestibile e gestito con l'*entrelacement*.

In ogni caso, il *Tristano Veneto* è una traduzione abbastanza fedele al *Tristan en prose* anche se, nel momento delle intenzioni dell'autore espresse nel prologo, il compilatore manifesta la sua volontà di aggiustare, più in là nel testo, le vicende a proprio piacimento. Questo accade nel momento prima di congedarsi definitivamente dai suoi lettori e dal suo pubblico: aggiunge all'ultimo momento una versione originale della vendetta della morte di Tristano perpetrata da Lancillotto⁵³ che si scosta, per l'appunto, dal *Tristan en prose*. Questa originalità decade nel momento in cui la conclusione lancillottesca compare anche nel *Cantare della Vendetta per la Morte di Tristano*⁵⁴. Quindi, l'uso del personaggio di Lancillotto come espediente per la vendetta per la morte dell'eroe cornovagliese non sarebbe, purtroppo, un'innovazione del *Tristano Veneto*, ma sicuramente rimane uno degli stratagemmi possibili per risolvere il problema dell'assassinio di Tristano.

⁵² *Il libro di Messer Tristano ('Tristano Veneto')*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; capitolo 523, pp. 486-487

⁵³ Dopo un anno dalla morte del prode cavaliere, Lancillotto rade al suolo la città di Tintoil.

⁵⁴ *Cantari di Tristano*, ed. G. Bertoni, Modena, Società Tipografica modenese, 1937; rist. In «Cultura Neolatina», 47, 1987; pp. 5-32. Lancillotto desidera vendicare la morte di Tristano ma Ginevra glielo proibisce (R. Trachsler, *Il tema della Mort le roi Marc nella letteratura romanza*, in «Medioevo Romanzo», 19, 1994; pp. 253-275. Si vedano anche E. Löseth, *Le roman* cit., pp. XIX e 422 e L. Soriano Robles, '*E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lanciloto*' cit.).

Il saluto finale dell'autore, comunque, appare alquanto originale ed insolito: sarebbe stato più semplice per il compilatore utilizzare l'epilogo del *Tristan en prose* (V.I.) perché se ne serve anche Rustichello da Pisa. Invece sono presenti vari rimandi a libri e citazioni:

“E qui porave contar tute le gran prodece e lle gran cavalarie che fese meser Lancilotto con quelli cento soi compagni? Certo molto serave gran fadiga e dever contar et narrar ogni cosa per sincollo, perché elli fese tanto che avanti lo vespero elli aveva confito lo re Marcho con tuta la so zente per tal maniera che tuti fo morti, salvo quelli che pote scampar; e chiusi lo re Marcho fu morto in bataia molto crudementre. Puo' elli destruce e messe in ruina tuti li muri dela cithade infin ali fundamenti per tal maniera qu'ello non romase piera sopra piera. Et ala fin elli mese fuoco per tute le case dela cithade e brusià ogni cosa per tal muodho qu'ello non romase né can né gato. E qui vol saver questa ystoria, leçia lo libro de miser Lancilotto, in lo qual hè scritto tuta questa ystoria molto ordenadhamentre et con bellisimi versi. Deo gracias, amen⁵⁵.”

È possibile notare come l'autore inviti il lettore⁵⁶ (che vuole conoscere la fine del re Marco e di Tintoil) a reperire e consultare “lo libro de miser Lancilotto, in lo qual hè scritto tuta questa ystoria molto ordenadhamentre et con bellisimi versi”⁵⁷: potrebbe essere, questo, un indizio per una versione metrica del *Lancelot*? Sicuramente il *Lancelot en prose* non ha goduto delle stesse opportunità del *Tristan en prose* ma, comunque, l'autore del *Tristano Veneto* invita i lettori ad andare al di là del libro stesso, aprendo una porta su diversi scenari.

⁵⁵ *Il libro di Messer Tristano ('Tristano Veneto')*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; capitolo 611, p. 558

⁵⁶ Per primo lo notò E. G. Parodi: E. G. Parodi, Introduzione, in *Tristano Riccardiano*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna, 1896; p. CXXVI

⁵⁷ *Il libro di Messer Tristano ('Tristano Veneto')*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994; capitolo 611, p. 558

1.3 IL TRISTANO PANCIATICHIANO: UN ROMANZO TRA IL TRISTANO RICCARDIANO E LA TAVOLA RITONDA

Per i vari rimaneggiamenti italiani, le versioni transalpine rimangono quelle prioritarie con al primo posto il *Tristan en prose*⁵⁸. Inoltre, i vari autori scelgono (chi più e chi meno) di gestire le varie informazioni provenienti dai diversi testi in maniera, alle volte, nuova. Il *Tristano Panciatichiano* non è da meno perché incastra diverse porzioni prese da altrettanti romanzi arturiani: il *Tristan en prose*, la *Queste del Saint Graal* e la *Mort le roi Artu*. L'autore non tenta di fondere i vari estratti ma, al contrario, li giustappone fornendo una traduzione.

Il nome del romanzo (ovvero *Tristano Panciatichiano*⁵⁹) deriva dalla famiglia signorile italiana dei Panciatichi al quale era appartenuto⁶⁰. Il manoscritto è costituito da sei sezioni: in apertura è possibile riscontrare chiari riferimenti all'*Inchiesta del San Gradale* (dal racconto della Pentecoste fino alla confessione di Lancillotto); prosegue con due lettere d'amore; a seguire si apre in maniera alquanto improvvisa sulla sezione che parla di Tristano (ne racconta la nascita fino alla falsa notizia della sua morte); si ritorna al ciclo del *Lancelot-Graal* (questa sezione è presa dalla *Mort le roi Artu*, e racconta dal torneo di Winchester fino alla falsa accusa di omicidio che opprime la regina Ginevra); le ultime due sezioni provengono dal *Tristan en prose* (qui si parla della permanenza di Tristano e Isotta alla Gioiosa Guardia e il torneo di Lovarzep e, in chiusura, sono presenti le ultime avventure di Tristano, il suo ritorno in Cornovaglia, la morte degli innamorati e il profondo dolore della perdita nella corte di re Marco e in quella di re Artù).

È possibile dunque collocare il *Tristano Panciatichiano* tra il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*, della quale condivide anche la combinazione dei modelli francesi.

Questa tecnica del *collage* adottata dall'autore ha come (alquanto) ovvia conseguenza la nascita di diverse micro-narrazioni che, anche se dialoganti tra loro, devono avere (per il lettore) una strategia per passare da una sezione all'altra senza perdersi. Il compilatore, quindi, utilizza delle formule di trapasso prese dai vari romanzi francesi e li modifica a proprio piacimento, personalizzandole in base alle sue esigenze. Questo rende l'autore del Panciatichiano una persona colta e desiderosa di cambiare la spigolosità dei racconti tristaniani, rendendo il testo maggiormente e più facilmente fruibile anche a dei lettori meno esperti.

⁵⁸ Anche il *Tristano Veneto* ha avuto questa tendenza se si considera la Compilazione di Rustichello da Pisa un modello transalpino in quanto scritto in francese.

⁵⁹ Un'edizione completa del ms. Panciatichiano 33 è il *Tristano Panciatichiano*, ed. G. Allaire, Boydell & Brewer, Cambridge, 2002, la quale presenta anche una traduzione in inglese.

⁶⁰ Questo sta ad indicare come la materia arturiana abbia avuto un grande impatto nelle grandi famiglie signorili italiane.

Le lettere amorose, poi, nella seconda sezione, rappresenterebbero una sorta di intermezzo lirico molto importante perché impostano il senso generale in quanto marcano “le passage vers une autre morale, qui ne considère pas l’amour comme péché mais comme source de courage héroïque”⁶¹.

Quindi il *Panciaticchiano* imposterebbe il romanzo cavalleresco in chiave amorosa (accentuando il legame tra l’amore e l’eroismo), contrariamente al *Riccardiano* che evidenzierebbe di più l’aspetto comunale-borghese⁶².

L’apertura della terza sezione, dove parla della nascita di Tristano, si rifà fortemente all’incipit del *Tristano Riccardiano*. Quella successiva, come detto anche precedentemente, proviene dalla *Mort le roi Artu*, molto conosciuto nell’Italia dell’epoca e che verrà utilizzato come base anche per la successiva *Tavola Ritonda*.

Per l’epilogo, proprio come nel *Tristano Veneto*, il compilatore del *Tristano Panciaticchiano* si rifà al V. I. del *Tristan en prose*.

Comunque, diversamente dalle traduzioni italiane precedenti che tendono ad unificare in un unico filo narrativo i vari frammenti di testo dei modelli francesi, il *Panciaticchiano* tenderebbe ad evidenziare quel “taglia-incolla” presente in tutte le sei sezioni. L’autore, quindi, crea un mosaico, e non una semplice giustapposizione di estratti, che non è da considerarsi casuale ma l’opposto: questa struttura facilita il lettore sulla comprensione dello sviluppo cronologico delle vicende.

1.4 LA TAVOLA RITONDA: ANALISI DEL “BUON LIBRO DI TUTTE LE STORIE”

Questo romanzo, probabilmente scritto da un autore (anonimo) toscano verso il primo trentennio del Trecento, parla essenzialmente delle avventure di Tristano e la bella Isotta la Bionda. Secondo la definizione di F. Cigni, è “il prodotto certo più originale della letteratura arturiana in volgare italiano”⁶³. Tra tutti i rimaneggiamenti italiani del *Tristan en prose* presentati finora, è la riscrittura che ha saputo muoversi con più abilità verso un’attualizzazione del modello francese. Grazie a

⁶¹ Heijkant, M.-J., *La compilation du Tristano Panciaticchiano*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, North-Holland, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, 1994, pp. 122-126; p. 125

⁶² Heijkant, M.-J., *L’assedio alla città d’Agippi nel Tristano Riccardiano*, in G. Angeli, L. Formisano (a cura di), *L’imaginaire courtois et son double. Actes du VIème Congrès Triennal de la ICLS (Fisciano, Salerno 24-28 juillet 1989)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1992, pp. 323-331; p. 331

⁶³ Cigni, F., Recensione di Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Luni Editrice, Milano-Trento, 1995, in «Lettere Italiane», 49, 1997, pp. 518-522; p. 522

Polidori⁶⁴, e successivamente a M.-J. Heijkant⁶⁵ e E. Trevi⁶⁶, è possibile leggere attualmente questo manoscritto. Il pubblico al quale si rivolge la *Tavola Ritonda* diventa via via più ampio e si estende a nobili signori feudali, ai ricchi banchieri e ai mercanti, ovvero a tutte quelle persone che avrebbero avuto interesse per il messaggio aristocratico della storia, ovvero l'amor cortese della "matière de Bretagne", per poi utilizzare questo modello mentale e culturale per avere un'ulteriore netta separazione dai ceti più bassi. Per "matière de Bretagne" (definita anche ciclo bretone o ciclo arturiano) si intende l'insieme delle leggende della Bretagna, in particolar modo quelle riguardanti re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda (leggende oggi considerate come una delle saghe più famose esistenti e come iniziatrici di un genere letterario che oggi chiamiamo Fantasy).

I banchieri ed i mercanti italiani, quindi, oltre che adottare questo modello, iniziarono ad imitare lo stile di vita della nobiltà descritto in questi testi. Ad esempio, fortificarono le loro case con alte torri, si fecero armare cavalieri e così ottennero il diritto di portare delle insegne, proprio come i cavalieri della Tavola Rotonda. Si arrivò quindi ad un ambiente sociale aristocratico neo-feudale, secondo quanto sostiene Philip Jones, quando queste nascenti classi nobiliari arrivarono al culmine del loro potere. Ogni cosa, nella vita cittadina, era caratterizzata da cerimonie cavalleresche, feste, spettacoli, tornei ed anche da formazione di clan e diverse faide. Tutto questo per cercare di emulare lo stile di vita di quel prode gruppo di cavalieri capeggiato da re Artù, per elevarsi ulteriormente dai ceti più bassi. Nei comuni italiani, quindi, al nuovo cavaliere venivano conferite armi, un cavallo e, talvolta, un feudo e, per provare ulteriormente questa scissione dalla classe povera, quest'ultimo cambiava non solo il modo di vivere ma anche il proprio nome, per sottolineare ancora di più il mutamento del proprio stato sociale.

Inoltre, è possibile riscontrare varie associazioni che imitano il gruppo di cavalieri della Tavola Rotonda nella Toscana dell'epoca, come per esempio le compagnie di giovani chiamate "de tabula rotunda societas" con il compito, se necessario, di intervenire per difendere la loro città. Nel 1238 a Pisa, era presente anche un'organizzazione militare portante lo stesso nome. Un altro esempio di come questo modello mentale e culturale si sia ben instaurato nelle vite degli italiani è una citazione di San Francesco che compara i suoi fratelli (i "fratres") che erravano nelle aree più deserte come

⁶⁴ Polidori utilizza come manoscritto di base il codice Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 44, 27 della seconda metà del XIV secolo. Questo codice però è privo dei primi undici capitoli e lo studioso, per colmare questa mancanza/lacuna, ha deciso di utilizzare il ms. Siena, Biblioteca Comunale, I, VII, 13. Perciò, il prologo che si legge nelle edizioni moderne proviene dal manoscritto senese. Il volume è *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, ed. F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866.

⁶⁵ *La Tavola Ritonda*, introduzione e note a cura di M.-J. Heijkant, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997

⁶⁶ *La Tavola Ritonda*, introduzione e note a cura di E. Trevi, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano, Rizzoli, 1999

“*milites tabulae rotundae*”. Marie-José Heijkant nel suo volume *Tristano multiforme*⁶⁷ ricorda come a Firenze si svolgevano dei rituali per armare un cavaliere, e che nella stessa città esistevano dei registri in cui veniva inserito il nome di chi era stato insignito di tale ordine dal Comune, proprio come succedeva nella corte di re Artù dove il sovrano inseriva manualmente, all'interno di un libro, il nome del nuovo cavaliere che faceva parte di quella compagnia di gentiluomini.

Tornando all'analisi del testo, l'anonimo rimanda spesso all'opera che sta alla base del suo romanzo, ovvero il *Tristan en prose*, per dare un tocco di veridicità e di oggettività alla storia ed alle azioni compiute. Quest'ultimo si leggeva in lingua originale nelle corti feudali e ci si poteva imbattere in alcune traduzioni del testo negli ambienti cittadini della Toscana, dell'Umbria e del Veneto (sicuramente questi rimandi ad altri manoscritti di materia tristaniana sono dovuti dal fatto che la “*matière de Bretagne*” in Italia ha avuto sin da subito una vasta diffusione).

Come dimostrato da Daniela Delcorno Branca⁶⁸, l'autore toscano ci ha offerto un documento dell'adattamento della letteratura arturiana in Italia attraverso l'uso di rielaborazioni e contaminazioni. In particolar modo ci ha mostrato l'adattamento a gusti nuovi e, soprattutto, l'adattamento a tradizioni socio-culturali che non corrispondevano a quelle della società che aveva creato tale letteratura. Poiché queste modifiche per regolarsi alla popolazione italiana dell'epoca potessero essere attuate, il nostro autore ha prestato una grande attenzione alla descrizione dei particolari: dalla vita quotidiana agli oggetti d'arte, dai tessuti ricamati agli affreschi ed opere di architettura.

In base alle aggiunte di tipo giuridico apportate dall'autore, è possibile dedurre che quest'ultimo appartenesse alla classe degli uomini di legge, che erano la maggioranza dei letterati dell'epoca. Ma egli non si ferma solo a quest'aspetto: difatti, si preoccupa molto per la religione, che è una delle sue contaminazioni più visibili all'interno del codice. Nel suo manoscritto, appunto, fa trasparire una forte devozione per la Madonna e per il sangue di Cristo, al contrario del testo originale che non prende in considerazione quest'aspetto, anzi mantiene un andamento molto più laicizzante, contrapponendosi con la traduzione dell'anonimo.

Il prologo della *Tavola Ritonda*⁶⁹ individua sin da subito il tema principale della narrazione e, l'autore, dichiara che questo manoscritto parlerà “di gran battaglie e di belle cavallerie e di nobili

⁶⁷ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

⁶⁸ [Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la “Tavola Ritonda”*, Firenze, Olschki, 1968

⁶⁹ Il prologo verrà ora riportato qui di seguito: “Al nome di Dio, amen. Questo è el libro delle storie della Tavola Ritonda, e di missere Tristano e di messere Lancillotto e di molti altri cavalieri, come di sotto si contiene.

Signori, chesto libro conta e divisa di belle avventure e di grandi cavallerie e di nobili torneamenti che fatti fuoro al tempo del re Uter Pendragon e de' baroni della Taula vecchia, e nella indizione cento anni dopo la morte del Nostro

torneiamenti”. La mancanza del tema amoroso, che invece era presente nel *Tristan en prose*, secondo Murgia⁷⁰ potrebbe essere interpretata come intrinseco nell’*incipit* (ovvero contenuto all’interno del tema della cavalleria), oppure volutamente tralasciato per non contraddire quell’aura di devozione religiosa che pervade il prologo.

Nel *Tristan en prose* la presenza di Tristano, Lancillotto e Galaad era sufficiente per far capire al lettore le tre grandi materie⁷¹ che sarebbero stati presentate, ma per la *Tavola Ritonda* questo non era più sufficiente: la sola citazione dei loro nomi non sarebbe bastata per la spiegazione delle dimensioni del progetto ambizioso pensato dall’autore. Lo stratagemma utilizzato è quello, quindi, di citare la Tavola vecchia (con i cavalieri del tempo del re Uter Pendragon) e la Tavola nuova (i cavalieri della generazione del re Artù, figlio di Uter Pendragon, nei quali fanno parte Tristano e gli altri), anche se sarà lasciato alla *Compilazione* di Rustichello da Pisa l’onore della focalizzazione sui cavalieri antichi. Infatti l’autore, forse capendo la pretenziosità del suo schema iniziale, aggiunge un secondo prologo⁷² che introduce il mondo tristaniano.

In ogni caso, il compilatore ci tiene a specificare la diversa natura tra cavaliere errante e straniero: i primi sono quelli iscritti nel libro di re Artù e che quindi fanno parte della Tavola Rotonda⁷³, gli altri, invece, no. Inoltre, non tralascia i riferimenti all’inchiesta del Sangradale e alla distruzione finale della Tavola, segnalando così un percorso completo e ben delineato per il lettore. La materia graaliana, perciò, non proviene solo dall’influenza del *Tristan en prose* ma viene intrecciata alla *Tavola Ritonda* attraverso la *Queste del Saint Graal*. Anche il chiaro riferimento alla fine della corte del re Artù proviene dalla *Mort le roi Artu* (una sezione del *Lancelot-Graal*) che viene anch’essa intrecciata alla trama⁷⁴.

Signore Iesu Cristo, figliuolo di Dio vivo e vero. E anco conta e divisa dell’altre cavallerie che fatte fuoro al tempo dello re Artù e di valenti cavalieri della Taula nuova, e spezialmente di missere Tristano e di missere Lancilotto e di missere Galeasso e di missere Palamidesse, e generalmente d’ogni altro cavaliere errante della Taula, e di cavalieri stranieri e di lontani paesi, ch’a quel tempo provaro loro persone in facto d’arme. E anco dimostraremo della distruzione della Taula, la quale intraviene per la ‘mpresa dell’alta inchiesta del Sangradale. E ‘mperò ciascuno ponga cura e sia benigno e cortese ne lo ascoltare, acciò che ognuno ne sia gradito, e l’autore ne riceva in sé diletto e spassamento.”

Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; p. 69

⁷⁰ Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

⁷¹ Quella tristaniana, arturiana e graaliana.

⁷² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. III, p. 75

⁷³ L’autore, più avanti nel testo, fornirà anche dettagliatamente le varie categorie e “sottocategorie” della cavalleria. Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XLII e LII, pp. 199-201 e 236-240

⁷⁴ Per altre informazioni sull’intertestualità della Tavola Ritonda si vada al capitolo 3 di questo elaborato.

Resta da capire il riferimento nel prologo ad un libro, concetto molto differente dall' "io" fortemente presente nel *Tristan en prose*.

Sicuramente l'anonimo toscano fa sparire il tema della traduzione⁷⁵: l'idea di utilizzare la tradizione latina per dare autorevolezza al testo era ormai superata e al compilatore, quindi, non restava altro che conformare il testo secondo la società contemporanea. Nel prologo, comunque, non si legge né l'autore, né chi ha commissionato l'opera ma si leggono sicuramente i due possessori del "buon libro di tutte le storie". La funzione di questo libro sarebbe quella di libro-fonte dal quale l'autore ne attingerebbe le informazioni:

“Ma se qualcuno mi domandarà chi era colei che questo scudo mandava, e cui messaggiera ella era, e chi erano cioè il cavaliere che tanto si doveva amare coll'alta dama insieme; io vi dirò, secondo che io ho trovato nel buono libro di messer Varo, o vero Gado de' Lanfranchi di Pisa, il quale prima fue di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primo reame di Francia. El detto libro dice cosie: [...].”⁷⁶

Questi punti dove l'autore dichiara apertamente di fare riferimento diretto a questo libro verranno riportati di seguito:

“Ma se qualcuno mi domanderà in che maniera gli tre novelli cavalieri s'assembleranno al detto portone, io dirò secondo che ho trovato nel buono libro, cioè nella fontana di tutte l'altre storie che della Tavola si leggono; lo qual libro è di messer Viero di Guascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia: e il detto libro si è al presente di messer Garo, o vero Gaddo de' Lanfranchi di Pisa. Il quale libro dirà e dimostrerà cosie veramente, si come [...].”⁷⁷

⁷⁵ Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, 1930, p. 154: “the writer of the Italian book does not profess to be giving a translation of this good book; he seems to treat it as a work of reference, appealing to its authority and occasionally making quotations from it”.

⁷⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XXIX, p. 159

⁷⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XIII, pp. 106-107

“Ma, secondo che si truova nello libro di messer Gaddo, la visione dello re fue vera e certa; [...].”⁷⁸

“E sappiate che della lianza di messer Tristano parlava lo libro di messer Piero conte di Savoia; il quale libro dice così: [...].”⁷⁹

“En lo libro tratto dello primerano dello re di Francia, lo quale fue da prima di messer Piero conte di Savoia, e al presente si è di messer Gaddo de’ Lanfranchi da Pisa, si diffinisce tale quistione, e dice che chi più riceve, più è tenuto.”⁸⁰

“Ma, secondo che dice il naturale libro di messere Gaddo, che dice che la visione degli due liali amanti fue vero; [...].”⁸¹

“Ma tutta via, elle furono e sono quattro openioni per quegli che si diletano i’ tali cose d’udire: e delle dette quattro openioni si dà sentenza la fontana di tutti libri e romanzi che si leggano; il quale libro fu in principio di messer Piero conte di Savoia, ritratto del primerano de’ re di Francia; ed al presente, di messer Gaddo de’ Lanfranchi da Pisa. Il quale libro parla e dice così, sopra le quattro openioni che alcuno crede; [...].”⁸²

Saverio Guida⁸³ crede fermamente che questi nomi non siano fittizi. Di fatti, secondo lo studioso, il volume potrebbe essere arrivato nelle mani del principe savoiaro in uno dei suoi viaggi in Inghilterra o in Francia, poi lo stesso tomo potrebbe essere entrato nella biblioteca di suo nipote da cui poi ne

⁷⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XXXII, pp. 167-168

⁷⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XXXIII, p. 169

⁸⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. CIX, p. 448

⁸¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. CXXVI, p. 502

⁸² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. CXXVIII, pp. 507-508

⁸³ Guida S., *Sulle ‘fonti’ della Tavola Ritonda*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, Giannini, 1971, pp. 145-155

prese possesso Guido de' Lanfranchi Pelai, che l'avrebbe consegnato ai posteri (ovvero a Gherardo o Gaddo de' Lanfranchi)⁸⁴.

È doveroso soffermarsi anche su un altro aspetto, ovvero sulla primissima diffusione di questo libro (che sembra avere sin dall'inizio una sfumatura enciclopedica, come dice lo definisce lo stesso anonimo: "fontana di tutte l'altre storie"): sarebbe stata affidata a "Viero di Gascogna, dello lignaggio di Carlo Magno di Francia"⁸⁵. Che spettò proprio al sovrano di Francia, o a dei discendenti della dinastia carolingia, il compito di autorizzare una compilazione di materia arturiana, sarebbe una forma di legittimazione originale⁸⁶. Gli eredi di Carlo Magno, dunque, hanno ricevuto il compito di difendere e trasmettere questo manoscritto arturiano, arrivato in Italia grazie ai vari "passaggi di mano", dalla Francia, alla Savoia fino ad arrivare in Toscana, e alla grande fortuna e diffusione che la materia arturiana ha avuto.

⁸⁴ Sulla figura di Piero di Savoia e Viero di Gascogna è presente un dubbio sulla loro identità. Su questa problematica la critica si è divisa ed alcuni ritengono che questi nomi rappresentino siano due persone distinte ed altri, invece, che siano un'unica entità. Per una maggiore comprensione e per avere presente diversi punti di vista, si veda: Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; pp.92-101.

⁸⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; cap. XIII, pp. 106-107

⁸⁶ Questo stratagemma sarebbe presente anche nel *Tristan en prose* ma qui, nella *Tavola Ritonda*, è molto più accentuato. Effettivamente nelle traduzioni italiane e nel *Tristan* stesso la legittimazione si ricercava nella religione: l'invocazione della benedizione divina era un modo per evitare qualsiasi accusa di eresia.

2. LA CONCEZIONE DELLA DONNA NEL MEDIOEVO⁸⁷

In questo capitolo verranno fornite delle brevi informazioni sulla condizione della donna dell'epoca medievale e si parlerà di com'era per loro la vita, partendo da quella spirituale a quella matrimoniale. E proprio cominciando con la spiegazione della Creazione di Adamo ed Eva che si capirà che l'eterna subordinazione della donna nei confronti dell'uomo ha radici proprio nella Bibbia: gli uomini di chiesa, infatti, usarono gli episodi della Creazione come giustificazione della loro avversità nei confronti delle figure femminili.

Si proseguirà con il confronto tra Eva, che è la peccatrice per eccellenza, e Maria, redentrice e mediatrice. In collegamento a questo tema, si proseguirà con l'argomento della donna nella Chiesa, spiegando come questa passi la sua vita nel monastero per, principalmente, preservare la sua integrità. Il diavolo e la stretta relazione che ha con la donna sarà il successivo punto: il forte condizionamento di pensiero da parte della Chiesa ha fatto crescere l'ossessione dell'uomo per la strega, un essere orribile e diabolico che si nutre del sangue dei neonati.

Il dominio dell'uomo sulla donna è visibilmente presente nel matrimonio, nel lavoro, nella violenza e nella gestione del potere: nel matrimonio, perché questa unione sia perfetta spiritualmente, alla donna sono richieste molte più virtù (da dover rispettare) dell'uomo; nel lavoro non può mai oziare e deve lavorare quasi rasentando la schiavitù; le donne sono il soggetto preferito della violenza dell'uomo (soprattutto quella sessuale) e, nel caso in cui queste avessero commesso dei crimini, avrebbero ricevuto una pena molto più severa rispetto alla controparte maschile; nella gestione del potere (parlando, per esempio, di re e regine) la donna viene esclusa quasi completamente e, anche una regina, non può ambire ad avere un trattamento migliore (nella cerimonia di incoronazione, la sovrana veniva "benedetta" e adornata ma con molto meno sfarzo e rispetto in confronto al re.

2.1 LA DONNA NELLA BIBBIA: EVA E MARIA

Durante il Medioevo il cristianesimo, ma soprattutto la Bibbia, illustra una *forma mentis* riguardo i sessi. Gli uomini medievali, infatti, per giustificare quella che secondo loro era una gerarchia "naturale" tra uomo e donna, si soffermano principalmente sugli episodi della creazione di Adamo ed

⁸⁷ Nel secondo capitolo verranno seguiti gli studi di:

Lett D., *Uomini e donne nel Medioevo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2014

Frugoni C., *Donne medievali: sole, indomite, avventurose*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2021

Eva⁸⁸. Questi racconti, anteriori al Medioevo, permettono di comprendere l'idea che gli uomini del tempo si erano fatti sulla nascita del primo uomo e della prima donna e consentono, quindi, di spiegare la superiorità dell'uomo sulla donna, essendo favoriti dalla concezione che la religione aveva della figura femminile a quei tempi. La Creazione viene presentata in due racconti (l'uno di seguito all'altro) ma sono diversi tra loro (sia per il tempo che per il luogo di composizione). Nel Medioevo vennero letti come un'unica narrazione, anche se l'attenzione dell'uomo dell'epoca si soffermò principalmente sul secondo.

Nel primo racconto si legge di un Dio invisibile e organizzato: egli pianifica la creazione dell'universo distribuita nell'arco di una settimana. Dopo il quinto giorno, in cui i mari e i cieli ospitavano pesci ed uccelli (Genesi 1, 20-23), Dio (nel sesto giorno) popola la terra di animali e, infine, della coppia umana (Genesi 1, 24-30). Si legge:

“Dio creò l'uomo a sua immagine, a immagine di Dio lo creò, maschio e femmina li creò. Dio li benedisse e disse loro: «Crescete e moltiplicatevi, riempite la terra e soggiogatela e abbiate dominio sui pesci del mare e sui volatili del cielo, e su tutti quanti gli esseri viventi che si muovono sulla terra.»” (Genesi 1, 27-28)

In più proclama che il nutrimento per tutti (per gli uccelli, per gli animali e per gli uomini) siano esclusivamente “le erbe verdi” (Genesi 1, 29-30). Il settimo giorno, dopo aver constatato che il lavoro svolto “era molto buono” (Genesi 1, 31), Dio si riposò⁸⁹. E così finisce il primo racconto, senza nessun tipo di proibizione e senza che nessuno lavori: insomma, un finale totalmente positivo.

Il secondo episodio, molto più antico, comincia con l'immagine di un deserto dove la pioggia deve ancora cadere. Dio comincia a plasmare l'uomo impastando la polvere e facendone una statua. A questa inietterà poi un alito di vita (Genesi 2, 7). A questo punto crea un giardino, in particolare due alberi: l'albero della vita e quello della conoscenza del bene e del male. Ecco apparire un divieto: l'uomo non potrà cibarsi dei frutti di quest'ultimo albero. Così Dio chiede alla sua creatura di lavorare il giardino ma non è possibile perché privo di aiuti. Allora il Signore crea per lui l'intera fauna e lascia all'uomo (che solo in questo momento si conosce con il nome di Adamo) il compito di dare il nome ed il ruolo a ciascun animale creato. Adamo ora vorrebbe avere qualcuno di simile a lui per

⁸⁸ Nella Bibbia i racconti della Creazione sono due e coesistono all'interno del libro della Genesi.

⁸⁹ Con questo riposo, Dio assegna una certa sacralità al settimo giorno, anticipando (quella che si formalizzerà in Esodo 20, 11) la legge del riposo festivo per il culto.

condividere il lavoro e Dio, perciò, gli realizza una compagna: lo addormenta, gli toglie una costola, riempie il vuoto con della carne e forma una donna dall'elemento estratto. Una volta risvegliato Adamo la riconosce come "osso delle mie ossa e carne della mia carne", ma poi aggiunge: "si chiamerà donna [*virago*] perché dall'uomo [*vir*] è stata tratta". Solo dopo che la donna sarà caduta in tentazione ed avrà ascoltato il suggerimento del serpente di assaggiare tutti i frutti dell'albero proibito, che l'uomo le darà un nome:

"Poi l'uomo chiamò Eva la sua donna, perché essa fu la madre di tutti i viventi."

(Genesi 2, 20)

Si ha la conferma, quindi, che è il maschio a dominare e che decide il destino di tutto ciò che domina, in quanto Adamo assegna il nome non soltanto agli animali, ma anche alla donna. Dopo il Peccato, Dio modificò il lavoro di Adamo, che precedentemente era piacevole, in estenuante (il terreno era diventato arido e difficile da lavorare). Inoltre punì anche Eva, anche se lei ricevette il castigo più grande in quanto fu proprio lei l'istigatrice alla disobbedienza:

"Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai i figli. Il tuo desiderio ti spingerà verso tuo marito ed egli ti dominerà." (Genesi 3, 16)

Si nota, quindi, sin da subito che la funzione della donna è quella di essere sottomessa a causa della sua lussuria. Un ulteriore castigo sarà quello che, ad un certo punto della loro vita, i progenitori dovranno entrambi morire.

Tutti gli studiosi e religiosi dell'epoca hanno espresso il loro pensiero soprattutto sul secondo libro della Genesi, in quanto, secondo loro, illustra la superiorità dell'uomo sulla donna sin dalle origini per almeno cinque motivi: 1) Dio ha creato Adamo per primo; 2) successivamente è stata creata Eva a partire da lui. Secondo San Paolo nella prima lettera ai Corinzi (11, 7-8) è proprio da questo momento che la subordinazione della donna comincia: "L'uomo invece non deve coprirsi il capo, perché egli è immagine e gloria di Dio; la donna invece è gloria dell'uomo. E infatti non è l'uomo che deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo; né l'uomo fu creato per la donna, ma la donna per l'uomo"; 3) la donna non è a immagine di Dio come l'uomo; 4) l'inferiorità: l'uomo dà il nome alla donna, e decidere il nome di una cosa, un animale o una persona ha il significato intrinseco di

impossessarsi di qualcosa e affermare la propria superiorità; 5) Eva è da ritenere l'unica responsabile della Caduta, poiché si è fatta tentare per prima.

In sostanza, la donna è una creazione secondaria, derivata dall'uomo, senza nessuna somiglianza con Dio, nominata dall'uomo e responsabile della Caduta.

Si ponga ora l'attenzione sull'altra donna citata nel titolo di questo paragrafo, ovvero la Vergine Maria. Nei Vangeli non si parla molto di questa figura e il suo culto si è sviluppato successivamente alla diffusione del cristianesimo. Il culto mariano inizialmente si sviluppò a Oriente dopo il concilio di Efeso (del 431), successivamente ad Occidente dove cominciò a prosperare nell'epoca carolingia. Essenzialmente, nell'alto Medioevo, la Vergine Maria è la madre di Dio. Comincerà ad acquisire una propria personalità nel momento in cui l'immagine di suo Figlio si umanizzerà, fino a diventare il Cristo sofferente più che vittorioso sulla morte. Solo in questo momento a Maria le si attribuisce una vita terrena più completa. Per esempio, la Vergine viene invocata assieme a tutti i santi, ma, a differenza degli altri, lei può tutto se si parla di miracoli⁹⁰.

La promozione dell'immagine della Vergine Maria cresce e si sviluppa soprattutto nei sermoni, nelle lodi, nella preghiera dell'Ave Maria e nei canti religiosi. Le viene anche conferito un ruolo unico e cruciale nel cristianesimo: quello di mediatrice. Di fatto, si pone tra Dio e gli uomini.

Come detto precedentemente, l'immagine di Maria viene profondamente modificata con la promozione dell'immagine di Cristo sofferente durante la Crocifissione: Maria è ai piedi della croce o tiene tra le sue braccia il corpo del Figlio. Insomma, questa immagine possiede ogni titolo tranne quello di essere stata concepita senza peccato originale.

Eva e Maria rappresentano, in sostanza, i due poli della bellezza femminile: Eva è la tentatrice o, più specificamente, la peccatrice. Rappresenta, inoltre, un elemento necessario per l'uomo in quanto, come scritto nel libro della Genesi, Dio creò la donna (Eva) affinché Adamo non resti solo; Maria, nei confronti di Eva, è la redentrice. Non è altro che la bellezza sacra in confronto a quella profana, e la bellezza femminile non è altro che il risultato dell'unione di queste due tipologie di bellezze. Di Maria si venera l'immagine del volto, non il suo corpo.

⁹⁰ I vari santi sono principalmente specializzati in un particolare potere miracoloso, la Vergine Maria, invece, intercede su tutto.

2.2 LE DONNE NELLA CHIESA

Un fatto che è presente nella religione anche nei giorni d'oggi è che le donne non possono prendere parte al sacerdozio: solo gli uomini possono diventare preti. Questo è molto spesso spiegato portando come giustificazione che Gesù si è circondato di dodici apostoli maschi. Ma, anche se le donne non possono entrare a far parte del clero secolare, sono spesso incoraggiate ed autorizzate ad entrare nel clero regolare. Nel Medioevo alcune donne pronunciano i voti per vocazione ma, molto spesso, le donne sono costrette per evitare la frammentazione del loro patrimonio (questo accadeva soprattutto per quanto riguardava le classi nobiliari).

Il clero di cui facevano parte le donne è formato da monaci e monache che vivevano isolati (infatti, nella parola “monaco” è presente la radice greca *monos*, che significa, appunto, “solitario”). Vivevano chiusi in un convento, diretti da un abate o una badessa, e il loro compito principale era quello di pregare: nessuno dei due poteva amministrare i sacramenti ai fedeli.⁹¹

Fino dagli inizi della religione cristiana, la Chiesa ha tentato di valorizzare la verginità femminile: le donne (vergini) che dedicano la loro vita a Dio sono le “spose di Cristo” e, pertanto, la loro condizione sarà simile a quella delle donne legate in matrimonio (avranno un legame indissolubile e dovranno essere fedeli).

Il monastero, perciò, diveniva la definitiva dimora di molte giovani o addirittura bambine. Secondo Chiara Frugoni⁹², queste giovani e giovanissime avrebbero passato in quel luogo tutta la vita. Tuttavia non veniva visto come una sorta di prigionia: era l'unico luogo dove potevano effettivamente esprimersi e maturare in pace, non venivano mai maltrattate, venivano nutrite e, soprattutto non correvano il rischio di morire prematuramente di parto.

Le monache, come detto precedentemente, si dedicano soprattutto alla preghiera e alla meditazione, per le quali è necessario leggere, scrivere e studiare. Nel monastero queste figure femminili possono diventare autonome, possono partecipare in prima persona, diversamente dalle mogli che lasciano obbligatoriamente al marito il ruolo principale.

⁹¹ Non sempre accadeva, infatti tra i monaci cluniacensi gli uomini sono spesso ordinati sacerdoti.

⁹² Frugoni C., *Donne medievali: sole, indomite, avventurose*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2021

2.3 LA DONNA E (È) IL DIAVOLO

Se si va a studiare la vita di un Santo, non è strano imbattersi in descrizioni del diavolo travestito da donna, il quale, poi, metterà alla prova la virtù e la resistenza del religioso. Un esempio lo si riscontra dal racconto del domenicano Iacopo Passavanti che narra di un demonio che un giorno prese le sembianze di una pellegrina. Questa, piangendo, convinse l'eremita a darle ospitalità e di tenerla al riparo in quanto la notte era buia e piena di animali feroci. Una volta dentro la grotta, però, la donna cominciò a sedurlo ma l'eremita riconobbe subito l'inganno.

Oltre a questo, si ritroverà anche l'argomento dell'esorcismo: è numericamente più presente la pratica effettuata in possedute rispetto che a posseduti e questo si spiega dalla forte connessione tra il diavolo e la donna. Questo, quindi, porterebbe lo spettatore degli esorcismi a ritenere alquanto naturale che l'abitacolo preferito del demonio sia il corpo della donna. In realtà, queste possedute potevano benissimo essere delle donne le quali non sentivano particolarmente loro il ruolo assegnato dalla società nella quale vivevano e il rito dell'esorcismo, magari, serviva a dare una possibilità di liberazione da questa alienazione. Quindi, ogni eccesso viene direttamente attribuito al diavolo e il lieto fine è possibile solo grazie all'esorcista.

L'uomo a questo punto viene stretto dalla morsa della paura che la donna potesse curare (prerogativa solo ed esclusivamente maschile) e viene attanagliato dal timore del corpo femminile in grado di sedurre. Entrambi questi aspetti sono presenti nell'ossessione nei confronti della strega: anche qui, come per la pratica dell'esorcismo, non deve risultare strano se esisteva la presenza di molte più streghe che stregoni.

Il rapporto sessuale con il diavolo è particolarmente presente nella biografia della strega. Questi rapporti, che spesso degenerano in orge, accompagnano anche la credenza che queste fossero di aspetto orrido, ripugnante. La preda prediletta dalle streghe sono i bambini appena nati, ai quali provocano la morte bevendo il loro sangue. Inoltre, sono capaci di preparare unguenti. Questi due aspetti delle streghe, nella realtà, non sono altro che la stretta relazione della figura femminile con i parti: le donne assistono spesso ai parti e sono abituate ad intervenire con prestazioni mediche per molte malattie femminili. La colpa dell'altissima mortalità infantile e delle partorienti veniva addossata, quindi, alla persona che si era presa cura del bambino e/o della madre.

Per concludere: la Chiesa ha sempre influenzato i fedeli (soprattutto uomini) sulla funzione della donna e l'immagine di questa (ovviamente entrambe negative). Gli uomini si avvicinano al peccato a causa di un uso eccessivo delle proprie capacità o perché non sono in grado di controllare i propri impulsi e sentimenti. Le donne, essenzialmente, non devono fare nulla perché il loro corpo è un oggetto del peccato: è un modo offerto all'uomo per cadere in tentazione.

2.4 IL MATRIMONIO

Quello laico è il più antico modello di matrimonio: questo si prefiggeva l'endogamia, ovvero le nozze tra i coniugi dovevano avvenire all'interno dello stesso gruppo sociale, in modo da riunire varie porzioni di patrimonio che si erano sparse (un esempio di unione matrimoniale era tra cugini). Il matrimonio veniva ritenuto una questione privata, sciogliere e rinnovare un contratto era possibile senza che ci fosse la presenza di un sacerdote. La donna doveva arrivare al matrimonio vergine (e perciò veniva rigorosamente sorvegliata), mentre l'uomo poteva avere tranquillamente rapporti sessuali anche prima delle nozze (con delle prostitute o, da sposato, con delle concubine).

La virilità era una virtù da valorizzare, pertanto agli uomini era "concessa" la violenza e lo stupro sulle donne (spesso serve, schiave, donne povere, contadine e pastore).

Anche se è un racconto della fine del XIV secolo, Geoffrey Chaucer nei *Canterbury Tales* parla di uno stupro (punito) tramite la "comare di Bath":

"Ai vecchi tempi di re Artù, di cui i Britanni dicono un gran bene, tutto questo paese era pieno di fate. La Regina degli elfi, con la sua allegra compagnia, andava spesso a ballare sui prati: questo almeno, stando ai libri, era quello che si credeva allora. Parlo di molte centinaia d'anni fa. Certo al giorno d'oggi gli elfi nessuno più li vede, perché adesso la grande carità e le preghiere dei questuanti e degli altri santi frati, che percorrono ogni terra e ogni corso d'acqua, fitti come moscerini in un raggio di sole, benedicendo sale, camere, cucine, pergolati, città, borghi, castelli e alte torri, villaggi, granai, stalle e fattorie, hanno fatto sparire le fate. Dove una volta passeggiava un elfo ora cammina un frate questuante, il quale, sia di notte che di giorno, recitando mattutini e orazioni sante, va a fare il giro della sua zona. Le donne ormai possono proprio circolare al sicuro: in ogni cespuglio e sotto ogni albero non c'è altro incubo che lui, e da lui non avranno che un po' di disonore."⁹³

Questa è una chiara allusione all'ipocrisia dei frati che assalgono le donne che si ritrovano sole nei boschi. Poi, comunque, la "comare di Bath" così prosegue:

⁹³ Geoffrey C., *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, TEA, Milano, 1993; pag. 187 – 188

“dunque, si dava il caso che questo re Artù avesse a palazzo un gagliardo baccelliere. Un giorno costui se ne tornava a cavallo dal fiume tutto solo, quando d’un tratto vide camminare davanti a sé una ragazza, e là sul momento, per quanto lei resistesse, le tolse a viva forza la verginità. Questo oltraggio sollevò un tale clamore e tali proteste presso re Artù che il cavaliere venne per legge condannato a morte”.

Alla fine, però, il cavaliere viene perdonato (e quindi salvo dalla pena di morte) in quanto alla fine riesce a portare la risposta ad un quesito posto dalla regina Ginevra, ovvero questo doveva saperle dire quale fosse la cosa che più bramano le donne. La risposta, però, è diversa dalla situazione matrimoniale “normale” dell’epoca:

“Quel che le donne desiderano di più è potere dominare il loro marito o innamorato ed essere, nel comando, superiori a lui.”⁹⁴

Ritornando al matrimonio, la Chiesa tentò in tutti i modi di debellare la costituzione familiare di tipo laico. Dopo un lungo processo durato secoli, finalmente la Chiesa riuscì ad introdurre la propria concezione di matrimonio e di famiglia. Stabilì quindi, tra la fine dell’XI e l’inizio del XII secolo, che per avere un matrimonio autentico doveva esserci il consenso da entrambi gli sposi e questo rito era un sacramento che, per essere tale, doveva essere celebrato dal sacerdote.

La Chiesa intraprese anche un’altra lotta: quella del celibato ai suoi membri, che vinse verso l’XI secolo.

Comunque, anche se il matrimonio, nonostante sia un sacramento, permetta dell’intimità tra i coniugi, questa doveva compiersi raramente e con il minor ardore possibile. A proposito di questo argomento, Boccaccio nella decima novella della seconda giornata del *Decameron*, narra, attraverso Lauretta, la storia di un vecchio giudice di Pisa, “più che di corporal forza, dotato d’ingegno, il cui nome fu Ricciardo di Chinzica”. Lui, molto ricco, riuscì alla fine a sposare la giovanissima e bella Bartolomea ma, confermando l’incompetenza della giovinetta nella sfera sessuale:

“incominciò a insegnare a costei un calendario buono da fanciulli che stanno a leggere [...]. Per ciò che, secondo che egli le mostrava, niun dì era che non solamente una festa, ma molte

⁹⁴ Geoffrey C., *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, TEA, Milano, 1993; pag. 192

non ne fossero; a reverenza delle quali per diverse cagioni mostrava l'uomo e la donna doversi astenere da così fatti congiungimenti, sopra questi aggiugnendo digiuni e quattro tempora e vigilie d'apostoli e di mille altri santi e venerdì e sabati, e la domenica del Signore e la quaresima tutta, e certi punti della luna e altre eccezioni molte, avvisandosi forse che così feria far si convenisse con le donne nel letto, come egli faceva talvolta piatendo alle civili [trattando cause civili]. E questa maniera, non senza grave malinconia della donna, a cui forse una volta ne toccava il mese e appena, lungamente tenne.”⁹⁵

Un giorno il marito la portò in barca nei pressi di Livorno ma Bartolomea fu rapita da un corsaro (Paganin da Mare) che “venuta la notte, essendo a lui il calendaro caduto da cintola e ogni festa o feria uscita di mente, la cominciò a confortare co' fatti”⁹⁶. Bartolomea, comunque, ha un lieto fine perché di lì a poco suo marito morì e la giovane si sposò con il corsaro.

Alla Chiesa nell'XI e nel XII secolo non interessava che, come accade oggi, un uomo e una donna si sposino perché si amano, ma le importava solo etichettare i sentimenti che i coniugi provavano nelle diverse tipologie di peccato.

Comunque le donne erano delle vere e proprie pedine (o addirittura prede) consegnate al miglior partito e date in moglie giovanissime o addirittura bambine. Inoltre, se fossero emersi delle unioni più vantaggiose, le donne sarebbero state costrette a risposarsi più volte.

In un matrimonio sono richieste delle qualità da parte dell'uomo e della donna. È raro imbattersi in un elenco di caratteristiche richieste ai mariti ma in uno dei suoi sermoni, Gérard de Mailly (che predica a Parigi sulla fine del XIII secolo) elenca le sette qualità che un buon marito dovrebbe avere: deve essere molto eloquente, molto ricco, molto saggio, molto bello, molto forte o potente, molto nobile e immortale ed eterno. A detta del domenicano, queste condizioni permetterebbero all'anima di sottoscrivere il matrimonio. Ma al marito la donna deve assicurare le quattro qualità seguenti: la verginità, l'amore e la carità, l'ubbidienza e altre virtù (tra cui la continenza, la pazienza, la penitenza, l'astinenza e l'onestà). Sembrerebbe quasi che sia il marito a dover conseguire il maggior numero di virtù ma, se si osserva attentamente, nell'ultima qualità richiesta alla donna è presente una vasta costellazione di virtù. Perciò la donna rimarrà sempre subordinata al marito, infatti, anche se di elevata classe sociale, le donne venivano sempre indicate come la moglie *di*, la figlia *di*, la madre *di*.

⁹⁵ Boccaccio G., *Decameron*, a cura di Vittore Branca, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1951; pag. 296

⁹⁶ Boccaccio G., *Decameron*, a cura di Vittore Branca, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1951; pag. 298

2.5 LE DONNE E IL LAVORO

Il lavoro (*labor, ars o opus*), nel Medioevo, aveva insito un senso positivo e negativo. Dio “lavora” durante la Creazione e si riposa al settimo giorno (Genesi 2, 2-3) e già prima del Peccato di Eva (primariamente) e Adamo il Signore aveva previsto un lavoro per l’uomo: “Il Signore Dio prese l’uomo e lo pose nel giardino d’Eden, perché lo coltivasse e lo custodisse” (Genesi 2, 15). Dopo la Caduta, però, l’azione di prendersi cura di questo giardino diventerà una punizione: Adamo dovrà coltivare la terra con fatica e sudore, mentre Eva dovrà partorire con dolore (tant’è che ancora oggi, a proposito del parto, si parla di “travaglio”).

Le donne del Medioevo, comunque, lavorano insieme agli uomini e ai bambini nei campi comunali al di fuori delle mura cittadine, ma esiste una ripartizione dei ruoli in base al sesso della persona. Per esempio, durante la vendemmia le donne e i bambini raccolgono i grappoli d’uva, mentre agli uomini spetta il compito di trasportare le bigonce e di produrre il vino in tutte le sue fasi.

Se la donna usciva con l’uomo a portare e sorvegliare il gregge al pascolo, quest’ultimo era quasi sempre a mani vuote, oppure con un bastone (utile a richiamare all’ordine un animale). Alla pastora, invece, non era mai permesso oziare e, spesso, filava la lana della tosatura precedente.

Il mondo del lavoro della donna, inoltre, è spesso connesso al latte, alla mungitura⁹⁷ e alla produzione di burro.

Il lavoro domestico e il settore tessile erano anch’esse attività esclusive della figura femminile. Alcune donne nubili⁹⁸ venivano assunte (anche senza contratto) per brevi periodi di tempo (da qualche mese a un anno) anche se, il confine tra servizio domestico e schiavitù per queste era molto labile.

2.6 LA VIOLENZA

La violenza perpetrata sulla donna è di vario genere: omicidio, furto e violenza sessuale sono alcuni capi d’accusa riguardanti le donne. Di certo sono vittime ma anche coloro che commettono questi crimini. Gli studi sulla criminalità dei secoli XIII – XV hanno riscontrato che una donna ogni nove uomini è condannata con diverse tipologie di capi d’accusa. Nei casi di omicidio la donna è spesso la

⁹⁷ Questa attività è compito esclusivo delle donne, come se esistesse una specie di legame “naturale”.

⁹⁸ Magari troppo povere per racimolare una dote sufficiente per sposarsi (e fanno le serve per tutta la vita), oppure altre lo (ri) diventano dopo la morte del marito.

vittima oppure complice di un uomo (il più delle volte facente parte della stessa famiglia) in un assassinio. Le donne, però, sono anche perseguite per reati come l'adulterio, i furti, le ingiurie, le risse e la prostituzione.

Principalmente la donna viene accusata per furto: difatti, le donne rubano molto di più (come, per esempio, cibo e oggetti di uso quotidiano) rispetto agli uomini. Di solito, comunque, non agiscono da sole (sono spesso insieme al marito o comunque ad una figura maschile).

Quando si parla di condanna, la donna, nonostante abbia compiuto lo stesso delitto di un uomo, riceverà punizioni molto più severe: in generale l'uomo beneficerà più spesso di attenuanti, evitando pene disonorevoli. In ogni caso, la donna raramente è condannata a morte e, se ciò accade, l'esecuzione sarà comunque diversa rispetto a quella di un uomo. Si prenda l'esempio di Parigi, Normandia o dei Paesi Bassi borgognoni: l'uomo viene impiccato, mentre la donna viene bruciata o sepolta viva.

Inoltre, dai testi giuridici e dalle cronache, è possibile constatare che la violenza sessuale nei confronti della donna era un fenomeno praticamente quotidiano. La donna, nel caso in cui non riusciva a presentare delle prove valide della terribile aggressione (come, per esempio, vestiti lacerati e urla), veniva condannata come adultera (se sposata) oppure veniva risolto tutto "in casa", facendo sposare la vittima con il carnefice.⁹⁹

Insomma: anche nella giustizia, la donna rimane sempre inferiore all'uomo, subendo condanne molto più pesanti sia se colpevoli sia se vittime.

2.7 LE DONNE E IL POTERE

Se per il matrimonio la donna è subordinata, quando si parla del governo delle città la sua esclusione dal potere è totale. Innocenzo III, all'inizio del XIII secolo, riconosce alle donne un'autorità sui loro sudditi (dove permesso dalle usanze del tempo), nonostante il loro sesso sia quello debole. I sostenitori dell'incapacità per una donna di ereditare un feudo utilizzano quasi sempre le stesse osservazioni: essendo donna non potrebbe difendere con armi il suo territorio, è troppo debole e inaffidabile ed è incapace di mantenere un segreto. Durante il Medioevo, però, quasi il 20% dei matrimoni genera solo figlie femmine. Per risolvere il problema delle eredità, nei regni di Castiglia e

⁹⁹ Di questo tema se ne parlerà un po' più approfonditamente nel capitolo successivo per l'analisi dei personaggi femminili nella *Tavola Ritonda* e, più precisamente, il paragrafo riguardante la donna oggetto e il motivo della "pucelle esforciee".

León, fino alla seconda metà del XII secolo, si istituisce l'*Infantado*. Questo permette ad un'infanta, che si impegna a restare nubile, di vederle assegnata in dote una signoria.

Nemmeno una regina ha la possibilità di ricevere un diverso trattamento tra i sessi: come il re, anch'essa riceve la consacrazione, ma non sempre. Questo rito non è immediato e può avere luogo anche parecchio tempo dopo che la regina sale al trono. Durante la consacrazione la sovrana riceve la comunione sotto le due specie (cosa alquanto eccezionale per una donna perché, essendo tale, non può entrare nel sacerdozio), mentre il re riceve un trattamento molto più sacro¹⁰⁰. La regina non presta giuramento alla Chiesa e al regno ma, nonostante questo, riceve uno scettro (che sarà rigorosamente più piccolo di quello del consorte) e una corona. Contrariamente a quanto si pensi, questa cerimonia non consente alla sovrana di portare l'abito sacerdotale (riservato al re), ma le concede il potere di grazia.

¹⁰⁰ Si prenda come esempio il re di Francia che veniva unto per nove volte con il balsamo della Sacra Ampolla di Reims. Questo balsamo è il solo che assicuri una discendenza al re. La regina, invece, viene toccata sul petto e sulla fronte con dell'olio santo.

3. I RUOLI DELLE DONNE NELLA LETTERATURA ARTURIANA: EROINE, DONNE-EROE E (DONNE) ANTIEROE¹⁰¹

Un volume chiave per l'elaborazione di questo lavoro è *Arthurian Women: a casebook*¹⁰². Lo scopo dei saggi all'interno del libro, utilizzati per ricavare informazioni riguardanti i ruoli della donna all'interno della letteratura arturiana (e soprattutto all'interno del romanzo *La Tavola Ritonda*), è quello di riportare un equilibrio tra personaggi maschili e femminili, in quanto, nel tempo, si è data maggiore importanza a certi ruoli maschili, tralasciando quelli femminili. Le donne, difatti, sono state messe ai margini o addirittura nemmeno considerate.

Sin dall'inizio del XIX secolo gli studi sulle donne arturiane hanno cominciato a diffondersi, grazie al fatto che per la prima volta nella storia le edizioni moderne resero disponibili un gran numero di testi medievali. La prima pubblicazione di quest'argomento fu di Myrrha Lot-Borodine che nel 1909 diffuse il suo lavoro con titolo *La Femme dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*¹⁰³. Nel suo studio analizzò, appunto, la donna all'interno dei lavori di quello che viene considerato il creatore del romanzo arturiano. Alcuni lavori di data successiva si soffermano di più su Morgana e sulla sua figura maltrattata durante gli anni, altri, invece, si soffermano sulle donne nei poemi tristaniani francesi.

In ogni caso, troppo spesso si è trascurato e, soprattutto, sottovalutato il personaggio femminile nella letteratura arturiana. Si è visto che, grazie a due studi fondamentali per il libro analizzato, la figura di Morgana è molto importante. Anche altri personaggi minori lo sono e questi, soprattutto figure femminili, vengono solitamente analizzati per ricavare indizi su fonti, cronologia, biografia o unità. Come rivela lo studio di Lacy e altri¹⁰⁴, nel romanzo arturiano la donna viene lodata per la sua bellezza e l'uomo, per essere degno del suo amore, deve provare alla dama il suo vigore e il suo valore vincendo un'avventura. Solo in questo modo il cavaliere potrà ottenere l'amore della donna.

Ma chi sono, dunque, le donne arturiane? Generalmente le donne più famose sono Ginevra, seguita da Isotta (con al suo seguito Brandina), Morgana ed altre:

¹⁰¹ Nel terzo capitolo verranno utilizzati i volumi:

Fenster T. S., *Arthurian Women: a casebook*, New York-London, Garland, 1996

Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997

Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

¹⁰² Fenster T. S., *Arthurian Women: a casebook*, New York-London, Garland, 1996

¹⁰³ Lot-Borodine M., *La Femme dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Paris, A. Picard, 1909

¹⁰⁴ Lacy N.J., *Motif Transfer in Arthurian Romance*, in *The Medieval Opus: Rewriting and Transmission in the French Tradition*. Proceedings of the Symposium held at the Institute for Research and Humanities. University of Wisconsin-Madison (5-7 oct. 1995), a cura di D. Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 157-168

- 1) La regina di Camelot viene associata sempre alla vittima di rapimento da parte di Mordred. Gli attributi principali sono la sua bellezza (la quale ha stregato principalmente Lancillotto);
- 2) Un altro importante esempio è Isotta, figlia del re d'Irlanda, che ha nozioni mediche e cura i vari cavalieri feriti. La sua strada e quella di Tristano si incroceranno per la prima volta appunto perché lei lo curerà;
- 3) Morgana, nella prosa francese del XIII secolo, è una donna infida che vuole far soffrire Lancillotto, Ginevra, Artù e Tristano (o comunque far del male a loro). Nel romanzo *La Tavola Ritonda* sarà lei ad aiutare il re Marco (zio di Tristano) a porre fine alla vita del suo valoroso nipote;
- 4) La Dama del Lago è un titolo riservato a molti personaggi femminili che frequentemente sono senza nome. Inoltre, alcuni studiosi ritengono questo personaggio come una figura anti-Morgana.

Lo scopo di questo scritto, però, non è analizzare specificamente il personaggio di Ginevra, Isotta, Morgana o La Dama del Lago. L'obiettivo principale è ricercare ed analizzare i ruoli delle donne all'interno del romanzo in volgare italiano *La Tavola Ritonda*, provando a verificare se ci siano ulteriori tipologie di personaggi femminili con le loro funzioni, oltre a quelli analizzati da alcuni accademici.

Generalmente la figura maschile ha un ruolo ben definito di eroe, di mascolinità e di funzioni tipiche della società di cui fa parte. Quella femminile, invece, è molto vaga: le viene assegnato soprattutto un ruolo negativo (più o meno marcato) all'interno della storia, perché spesso la donna nella letteratura non ha casa ed è identificata come malvagia. Ma questa malvagità (e soprattutto negatività) vale per tutte le donne?

È sicuramente vero che pochissime figure femminili possono vantare un ruolo da eroe nella letteratura medioevale. Esse, difatti, avevano il divieto assoluto di prendere armi. Oltre a questo, le donne hanno dovuto sopportare il pesante fardello di numerosi stereotipi (purtroppo negativi), questo perché molti filosofi, teologi, scrittori morali e (per l'appunto) romanzieri, guidati dalla Chiesa, dichiararono che fu Eva colei che portò al peccato Adamo: è la donna che rende fallaci le azioni dell'uomo. Perciò, a loro avviso, le donne erano deboli, vanitose, libidinose e bisognose della guida sicura dell'uomo, che aveva il compito di arginare l'orgoglio e l'insubordinazione di queste ultime per riconsegnare loro la purezza, l'umiltà e per renderle sottomesse.

Un'eccezione a questa regola è il caso di Giovanna D'Arco. Dimostrando di avere gli stessi diritti sociali di un uomo comandando un'armata, fece scalpore presso la gente del suo tempo non tanto per l'aura mistica che si era creata attorno a lei, ma per il fatto che si tagliò i capelli e si vestì da uomo, inconcepibile per le menti di allora.

Questo esempio di donna-eroe, comunque, è molto difficile da ritrovare nella storia, poiché nei documenti storici non viene mai confermata la figura della donna come eroe, anche se molte di esse offrono uno spunto di eroismo femminile.

Si possono contare tre tipi di ruoli per le donne: l'eroina, la donna-eroe e l'antieroe. Questi ruoli verranno ora descritti:

- Eroina: è il ruolo femminile per eccellenza. Il suo simbolo è spesso la rosa perché questo fiore ricorda la bellezza di questa. Il fine ultimo di questo personaggio, poi, è il matrimonio. Nella letteratura arturiana la figura che viene spesso ricordata per prima per il suo essere eroina è Ginevra. Le donne dei romanzi, comunque, sono spesso accompagnate da verbi passivi (per richiamare la sottomissione), mentre ad avere una vita attiva sono gli uomini. L'eroina non deve far altro che essere bella, avere come scopo il matrimonio ed essere l'incentivo delle azioni eroiche dei loro cavalieri.

- Donna-eroe: in letteratura non sono sempre gli uomini a prendere parte a un'avventura e non sono sempre le donne che li incoraggiano. Si prenda come esempio la famosa storia di Alice nel Paese delle Meraviglie: evidentemente questa assume un ruolo maschile per quanto riguarda l'esplorazione di luoghi sconosciuti, che va al di là del ruolo che la società le ha imposto. Questa protagonista, come altre, richiede che l'uomo o gli uomini che le stanno accanto siano dei personaggi subordinati, non protagonisti.

Nella letteratura arturiana le donne-eroe si suddividono in due tipi: la moglie e la vergine. Le vergini non hanno nessun attaccamento agli uomini e spesso rimangono nubili per tutta la durata delle azioni eroiche che devono compiere. Ma, tuttavia, queste condividono con le eroine e le donne – eroe il servizio alla cultura patriarcale.

Le mogli degli eroi, invece, non hanno nessun ruolo consistente per quanto riguarda la parte eroica. Sono delle *femmes couvertes* (letteralmente “donne coperte”) dai mariti: questi, comunque, permettono loro un intermittente accesso alle attività ordinarie associate agli uomini. Nella letteratura arturiana solo le donne che non hanno nessun legame matrimoniale sono capaci di azioni eroiche concrete e consistenti. Le vergini sfuggono alla dominazione maschile e per breve tempo realizzano il proprio ruolo come degli uomini.

- (Donna) Antieroe: è colei che ha gli stessi “poteri” e capacità dell'eroe, ma che non vengono usati a fin di bene. Se l'eroe rispetta le regole ed il patriarcato, l'antieroe farà esattamente l'opposto. L'antieroe maschile è immediatamente riconoscibile per il fatto che questo usa la sua forza brutta in modi meschini, mentre l'antieroe femminile viene identificata per il

possesso e l'uso di poteri magici per fini moralmente sbagliati. Le sue azioni talvolta sono per ferire l'eroe, altre volte tuttavia per aiutarlo. Come le donne-eroe, anche le donne antieroe ricoprono ruoli classificabili solo per gli uomini. Anche nel matrimonio, queste sono indifferenti al patriarcato e sono sessualmente libere. Queste possono essere bellissime e al contempo orribili. Entrambi questi aspetti li possiamo ritrovare nella più famosa donna antieroe nella tradizione arturiana: la fata Morgana. Anche la Dama del Lago viene definita come un antieroe ma più benefica e molto meno potente di Morgana. Inoltre, tutte le loro azioni sono spesso comprese all'interno della sfera sessuale.

Per riassumere, le eroine arturiane sono prudenti, sottomesse, strumenti non attivi, utili per provocare e per gratificare le azioni dei cavalieri, mariti e padroni. Le donne-eroe possono per breve tempo, invece, consciamente prendere parte alla trasformazione del mondo (per la maggior parte dominato dagli uomini), sempre facendo in modo di agire per portare un vantaggio al cavaliere. Le donne antieroe rinnegano apertamente di essere le donne che supportano gli uomini ed il loro ruolo. Tuttavia, tutte le donne antieroe (anche quelle più potenti) sono limitate dalla loro incapacità di impersonare ruoli tradizionali maschili, come per esempio il guerriero che usa il combattimento fisico.

In ogni caso, queste tre tipologie di donne non sono altro che lo specchio di virtù sociali considerate da punti di vista maschili, non femminili.

3.1 DONNE OGGETTO ED IL MOTIVO DELLA “PUCELLE ESFORCIÉE”

Come si è potuto ben notare, all'interno della trama la donna viene individuata in una posizione più periferica rispetto all'uomo. Come lettori si viene portati, attraverso anche a delle strategie narrative, a seguire con più partecipazione ed interesse le vicende dell'eroe. Il racconto, quindi, non rimane all'interno delle mura domestiche. Difatti gli spettatori non rimangono in attesa che l'eroe-cavaliere torni, come fanno le eroine che aspettano, per esempio, a Camelot, Tintoil o alla Gioiosa Guardia: lo si segue nelle sue avventure. Durante le sue vicende, poi, varie figure femminili arrivano a conoscere l'eroe (e quindi anche il lettore avrà informazioni su di lui). Questi personaggi secondari mettono in moto l'avventura: la presentano, la cominciano, implorano aiuto o propongono sfide. Queste figure rappresentano l'ignoto. Non sono mai persone familiari, con le quali magari il lettore si identifica: sono esse stesse oggetti interpretativi, simboli o agenti misteriosi. Di fatto, sono il fardello o il premio assegnato al protagonista.

Nonostante l'eroina del romanzo, che aspetta il ritorno del suo eroe per poter stare nuovamente insieme ed amarsi, ispiri essenzialmente galanti atti e canzoni, sono di gran lunga più frequenti (all'interno della storia) le sue provocazioni alla violenza e alle liti tra gli uomini. Si veda come uno degli esempi più lampanti gli amori adulteri di Isotta e Tristano e di Ginevra e Lancillotto. Questa loro passione pone sempre una certa instabilità ed una pace poco duratura tra i rapporti di Tristano con lo zio (e marito di Isotta) Marco e di Lancillotto con Artù.

Il romanzo, comunque, è una continua separazione e riconciliazione tra gli amanti ma anche tra gli uomini (tra Tristano e Marco e Lancillotto e Artù). Si prenda come esempio Tristano che, rinsavito dalla sua pazzia provocata dalla notizia fasulla che Isotta lo avesse in qualche modo tradito, non chiede dell'amata ma: "sono io al presente amico o nemico dello re Marco, mio signore e mio zio?"¹⁰⁵ Ritornando a parlare delle donne, oggetto di desiderio di tutti gli uomini protagonisti, esse provocano varie battaglie, tradimenti e vendette tra i cavalieri. Si prenda come esempio Ginevra nelle vesti della donna che provoca astio tra più partiti. L'episodio in questione narra che "allo re Artù venne uno messo, e contagli sì come suo figliuolo Morderete avea assediata la reina Ginevra al catello d'Urbano, e ciò faceva perché la volea al suo dominio"¹⁰⁶. In questo momento cominciano delle battaglie sanguinose tra Lancillotto, Galvano, Artù e Morderet con varie morti. Certamente, vedendosi in trappola, Ginevra si affligge di un dolore tale da morirne:

"E la reina, intendendo le parole, immaginando sì come ella era istata cagione di tanto male, si affisse di dolore; e fu quello dolore sì corale, che passò per mezzo del cuore, e di subito cadde morta. [...] E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti."¹⁰⁷

Il narratore della *Tavola Ritonda* cerca, in modo abbastanza occasionale, di stabilire una sorta di analogia tra Tristano e Lancillotto. Sforzo inutile, in quanto in Italia si preferisce di gran lunga il tema tristaniano. La superiorità di Tristano, in confronto a Lancillotto, rende superiore anche Isotta rispetto a Ginevra (la poca uguaglianza tra gli eroi la si nota, quindi, anche tra le loro amate). L'autore, per evidenziare ciò, nell'episodio in cui entrambe le regine scoprono la morte degli amati (la morte non

¹⁰⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, pag. 294

¹⁰⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXLIV, pag. 539-540

¹⁰⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXLV, pag. 542 – 543

è altro che una messa in scena attuata dalla Dama del Lago per ricongiungere le amanti con i propri cavalieri), il lamento di Ginevra per Lancillotto è lungo quattro righe, mentre quello di Isotta per Tristano è di ben ventiquattro ¹⁰⁸.

La controparte maschile influenza anche lo status sociale dei personaggi femminili. Lo spazio di Isotta e Ginevra è molto limitato, come per gran parte dei ruoli femminili minori: non sono altro che oggetti di scambio sin dall'apertura della *Tavola Ritonda*, dove i cavalieri si sfidano ed il vincitore si impadronisce della donna dello sconfitto.

Un esempio di donna-oggetto che è possibile riscontrare solo nella tradizione toscana della *Tavola Ritonda* (e non nelle altre traduzioni presentate nel primo capitolo) è il racconto del tentato stupro di Pulcella Gaia (figlia della fata Morgana e Onesun) da parte di Burletta della Diserta. Lancillotto, infatti, era intervenuto per fermare Burletta e questo, indignato, riporta l'avvenimento a Tristano, che risponde:

(parlando di Lancillotto) “Imperò che grande ingiuria fue quella ch’egli fece a voi: ma di ciò mi foe grande maraviglia, ch’egli non eè usato di fare tali cose.” ¹⁰⁹

Questo episodio, all'apparenza straordinario, è di fatto emblematico per la funzione che ricoprono le donne come una moneta simbolica in questa tipologia di romanzi.

In questo racconto tragicomico, però, è possibile riscontrare un'altra tipologia di donna che va di pari passo al motivo della “donna – oggetto” presentato precedentemente, ovvero la “pucelle esforciee” (letteralmente “verginella”, “fanciulla sforzata”, tema che sta alla base di tutto quest'episodio).

¹⁰⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CVI, pag. 439 – 440. “E la reina Ginevra dicea: «Ahi Lancialotto, caro, piacente barone e prodezza del mondo, per cui lo re Artus e cavalieri arranti erano ridottati! O cortese Tristano! Siete voi in tale maniera morti, e noi per voi non aremo giammai allegrezza?» E la reina Isotta faceva uno pianto tanto doloroso e uno lamento tanto onesto, che faceva piangere chi la udia e che la vedeva, dicendo: «Sire re Artus, e voi altre dame e baroni e cavalieri, che intendete tanto cordoglio del grande argoglio di messer Tristano e di messer Lancialotto, or piangete negli vostri cuori, e sì vi tribulate, e immaginate la somma bellezza in ciascuno formata, e la loro prodezza, cortesia e franchezza, di grandi virtudi e nobilitadi ornat: imperò tanta scurità porterà negli loro cuori a chi aspetta loro onore». E apresso diceva la reina Isotta: «Ahi dolente, oh ispersa natura, ohi crudel morte, ahi quanto m'ài abbandonata! O Gesù Gristo, voi ci criaste e dèstici la bellezza: ora m'ée tornato in grande pianto. Ahi morte dolorosa e villana, perché ci ài tanto abbassati, e che non veggiamo che noi dobbiamo fare? Or come ci possiamo noi punto riconsolare da niuno lato?» E poi diceva ad alte voci: «O Tristano, o Tristano, or come siete voi in tal guisa morto? Voi eravate mio diletto e piacere, conforto e guida e lume d'ogni mio bene; e per lo mio amore, voi avevate lasciati reami e parenti; e io per voi fatto avea il somigliante. E ora t'òe perduto, sì come trista: non sarò mai allegra. O cortese e diletto Lancialotto, e come siete morti in tale maniera! chè ciò è bene in contro a ragione, essendo morta la prodezza e la franchezza di tutto il mondo. E io non credeva che potesse intervenire! E ciò sìe non èe suta se none la mia propria disavventura».

¹⁰⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXXI, pag. 331

Dai testi giuridici e dalle cronache medioevali è possibile riscontrare che la violenza sessuale contro la donna era un fenomeno quotidiano e questi crimini (che avvenivano sottoforma di *raptus* o di *stuprum*) venivano ritenuti una grave offesa alla proprietà del padre della vittima. Questa, infatti, era considerata come un prezioso oggetto di scambio sul mercato matrimoniale.

La donna, poi, veniva condannata come adultera nel caso in cui fosse sposata ed avesse avuto un rapporto sessuale avvenuto tramite stupro. In ogni caso, era lei che doveva fornire le prove dell'aggressione, esibendo i segni visibili della sua resistenza fisica (come per esempio vestiti lacerati, capelli in disordine e testimoni che l'avevano sentita gridare. Nella giurisprudenza medievale il grido era una prova obbligatoria da presentare). Per la decisione della pena era importante, poi, anche la reputazione della dama. La condanna ufficiale, per l'uomo, comunque, era la pena di morte che, però, non veniva mai applicata: infatti, venivano preferite punizioni come la mutilazione, la castrazione, una multa o la scomunica. In ogni caso il dramma veniva risolto "in famiglia", costringendo vittima e carnefice a sposarsi.

Dietmar Rieger, Danielle Buschinger, Antoniette Saly e Kathryn Gravdal¹¹⁰ illustrano che lo stupro (o il tentativo di stupro) è un argomento molto presente nella letteratura arturiana. Questo tema appare in molti testi diversi: *Historia Regum Britanniae* (X, capitolo 165), *Roman de Brut* (vv. 11288-11608), *Le Chavalier de la Charrette* (vv. 1064-1088), *Le Chavalier au Lion* (vv. 3847-3871), *Le Conte du Graal* (vv. 628-734, 7025-7045), *Elucidation* (vv. 63-94), *Première Continuation du «Conte du Graal»* (mss TVD, vv. 9895-10056, mss EMQU, vv. 13840-13852), *Troisième Continuation du «Conte du Graal»* di Manessier (vv. 34726-35044, 40183-40401), *Continuation de Perceval di Gerbert de Montreuil* (vv. 14999-15268), *Parzival* (X, vv. 524-529), *Les Merveilles de Rigomer* (vv. 4035-4206), *Diu Crône* (vv. 11608-11746), *Claris et Laris* (vv. 8475-8610, 23897-24079), *Bel Inconnu* (vv. 695-900), *Jaufrè* (vv. 2298-2333, 5662-5794), *Graelant* (vv. 210-290), *Lancelot en prose* (I, pp. 218-219, 236-244; II, pp. 201-204; IV, pp. 70-74, 126-130, 217-218, 127; V, pp. 241-242; VIII, pp. 236-237), *Queste del Saint Graal* (pp. 171-187).¹¹¹

¹¹⁰ Buschinger D., *Le viol dans la littérature allemande au Moyen Âge*, in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, pp. 369-388; Gravdal K., *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991; Rieger D., *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXI, 1988, pp. 241-267; Saly A., *La damoiselle "esforcée" dans le roman arthurien*, in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, pp. 215-224

¹¹¹ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018; pp. 140-141

A questo elenco, sempre secondo M.-J. Heijkant in *Tristano multiforme*¹¹² vanno aggiunti altri testi come: il *Roman de Tristan* di Thomas, il *Tristan en prose*, la *Suite du Merlin*, la *Queste del Saint Graal* Post-Vulgata e la *Demanda* portoghese.

I personaggi della vicenda sono principalmente una fanciulla (la vittima), un gigante o un cavaliere con intenti malvagi (lo stupratore) e un cavaliere della Tavola Rotonda (il salvatore). È possibile, poi, per la maggior parte delle narrazioni arturiane, schematizzare il racconto in cinque momenti:

1) l'aggressore rapisce una fanciulla e la conduce in un luogo inospitale (*raptus*); 2) l'aggressore la violenta o cerca di violentarla (*stuprum*); 3) l'eroe interviene; 4) l'aggressore è punito dall'eroe; 5) l'eroe riconduce la vittima alla sua famiglia, ricevendo una ricompensa.

L'anonimo toscano, come capita spesso, attua delle miglione o dei cambiamenti che permettono di immedesimarsi ancora di più nel racconto. Nell'episodio di Burletta della Diserta e la Pulcella Gaia conferisce ai suoi personaggi nomi originali, nomi che spesso rispecchiano la loro qualità distintiva: entrambi i nomi di aggressore e vittima sono "parlanti". Scelti probabilmente con ironia, il nome di Gaia accorda con una caratteristica tipica della fata, ovvero la gioia che però non sarà destinata all'attentatore. Il nome di quest'ultimo, Burletta (che viene rivelato solo dopo l'insuccesso), viene associato alla presa in giro. Il titolo che segue il nome, ovvero "della Diserta" fa riferimento al nome del malvagio re Claudas della Terra Deserta, acerrimo nemico del padre di Lancillotto. In più, Burletta è il nipote di un gigante (figure spesso identificate come responsabili di violenza sessuale) che verrà, successivamente nel racconto, sconfitto ed ucciso da Tristano¹¹³. Una possibile spiegazione per motivare gli istinti brutali dell'antagonista della vicenda potrebbe essere appunto la parentela con i giganti. Inoltre, il cavaliere protagonista di quest'avventura per nulla esemplare è vestito di un'armatura bianca e una ghirlanda rossa. Sapendo che Burletta ha un comportamento poco consono, anche i colori prendono questa sfumatura negativa: il bianco potrebbe rappresentare la disperazione e la morte, il rosso, invece, la superbia e l'ira.

La donna rapita e violentata, nella maggior parte dei testi arturiani, è anonima o nella migliore delle ipotesi viene definita come la sorella o la figlia di un uomo. Nella *Tavola Ritonda* la vittima è la figlia dodicenne di Morgana, Pulcella Gaia. Questo personaggio è molto legato alla tradizione italiana, soprattutto della Toscana e del Veneto. Infatti, è la protagonista del cantare veneto "Ponzela Gaia" (che racconta l'amore tra la fata e Galvano) che risale al XIV secolo. Sembrerebbe, poi, che l'anonimo toscano abbia utilizzato del materiale proveniente proprio da questo cantare ed una prova di ciò la si

¹¹² Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

¹¹³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXIV, pag. 302 - 303

ha più avanti nel testo, quando Breus senza Pietà accusa Galvano di provare un amore corrotto tanto quanto Tristano e Lancillotto perché avrebbe rapito Pulcella Gaia¹¹⁴.

Se poniamo a confronto l'incontro tra Tristano e Gaia con quello tra Burletta e la stessa, è possibile notare una sostanziale differenza: il prode cavaliere riconosce la sua bellezza, senza però andare oltre; il secondo invece se ne innamora talmente tanto che la passione gli impedisce di fare il proprio dovere da cavaliere.

Durante tutta la vicenda poco piacevole non si utilizza mai il termine 'rapimento', anche se l'intenzione disonesta è ben chiara ai lettori. Per di più, la contentezza che pervade Burletta nell'aggressione è in netta contraddizione con la paura provata dalla ragazza che è chiaro che sia sconvolta (ulteriore prova del suo turbamento sono le lacrime che versa continuamente durante tutto l'atto). In più, viene sottolineata l'innocenza della ragazza: viene affermato che la fanciulla è ancora troppo giovane per avere dei desideri carnali, il che dimostra che non vi è consenso da parte sua, sottolineato anche dalle continue lacrime e grida¹¹⁵.

Di norma la violenza sessuale avviene in un luogo che ricordi la brutalità dell'atto, ovvero nella natura selvatica o in una montagna remota. Nella *Tavola Ritonda* invece lo scenario in cui avviene il tutto è, di fatto, un "*locus amoenus*", un luogo idilliaco. Burletta è completamente in balia dell'*amor concupiscentia*, innescato dalla visione del giovane corpo di Gaia, che viene descritto dettagliatamente:

“[...] ma tuttavia mirando la donzella, e vedendola tanta bella e tanta leggiadra, e lo suo bello viso adorno, cominciâle a baciare quelle sue labbra sottili, vermigli, e a toccare suo bianco petto colle piccoline mammelle; e appresso le mirava il corpo e le nobile membra, morbide e gentili; sicch'io veggendola tanta leggiadra, non poteva raffrenare mia volontade.”¹¹⁶

Questo tipo di narrazione permette al lettore di vedere tramite l'occhio dell'aggressore il corpo della fanciulla, per cui si ha una scena molto erotica.

Ritornando al ruolo del padre per quanto riguarda la vicenda della violenza, secondo le consuetudini del tempo egli subiva una grave offesa della sua proprietà (come detto precedentemente), ma,

¹¹⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXIV, pag. 496

¹¹⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXXI, pag. 329 – 330

¹¹⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXXI, pag. 330

nonostante ciò, la sua funzione all'interno della letteratura arturiana è molto limitata. Se, però, si va a prendere in considerazione Onesun, padre di Gaia, questo ha un compito importante nel romanzo preso in esame: il lettore diventa partecipe della trasformazione del padre che non è più solo danneggiato, ma usa la furbizia per riprendersi l'oggetto del desiderio del cavaliere. Tra l'altro riesce a riparare a questo danno prima ancora che il duello tra Burletta e Lancillotto sia terminato (in quanto recupera la figlia ancora "integra").

Ad ogni modo, la vicenda di Burletta giunge al termine con un finale tragicomico: tradizionalmente il molestatore viene ucciso in duello, decapitato, minacciato d'impiccagione o umiliato; in questa storia, invece, è presente un colpo di scena in cui Burletta si suicida per la disperazione di non essere riuscito a concludere la violenza ed essersi arreso in battaglia (infatti, Tristano, una volta che Burletta chiede di risparmiargli la vita, gli ordina di consegnarsi a Lancillotto, che è a Camelot, per ricevere la sua punizione. Burletta accetta ma in corrispondenza di un ponte si toglie la vita gettandosi in un fiume)¹¹⁷. Questa tipologia di morte occupa il secondo posto in un elenco di casi di suicidio del Medioevo. All'epoca, poi, veniva ritenuto un grave delitto e, per la Chiesa, veniva trattato come un peccato mortale, per il quale l'anima del peccatore veniva condannata alle fiamme eterne dell'inferno. Accidia, ira, superbia, disperazione e tristezza erano i peccati mortali e le emozioni coinvolte nell'atto, tutti presenti nella personalità di Burletta.

Per quanto riguarda l'attenzione dei lettori, Kathryn Gravdal¹¹⁸ fa notare che il narratore porta questi ultimi a rivolgersi a vedere l'azione e a prestare attenzione ai personaggi maschili, mentre non si accenna per niente al trauma provato dalla vittima, al dolore fisico ed emotivo sperimentato da, in questo caso, Pulcella Gaia. La studiosa sostiene anche che questa tipologia di racconto poteva essere di gradimento al pubblico, che poteva partecipare allo spettacolo violento con la giustificazione che questo fosse una forma di arte dal tono umoristico e a scopo educativo. In ogni caso, anche se l'anonimo toscano "riprende" la scena dal punto di vista maschile, il sostegno e la simpatia dei lettori va a Pulcella Gaia: la tenera età di questa giovane fanciulla suscita, infatti, pietà.

La comicità che pervade il motivo della "pucelle esforciee" rende il cavaliere-violentatore un personaggio ridicolo, dall'innamoramento della fata fino al momento della sua volontà di lasciare il mondo terreno dalla disperazione per non poterla avere.

Ritornando quindi alla figura della donna nei romanzi cortesi, quando questa non è protagonista, non è altro che una distrazione o un pericolo per l'onore e le virtù del cavaliere. Per tale motivo non ci

¹¹⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXXI, pag. 331 – 332 – 333

¹¹⁸ Gravdal K., *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991

dovrebbe essere nessuno stupore nel constatare che i personaggi femminili vengano trattati con poco riguardo o, comunque, marginalmente. In più, raramente servono da focalizzatore narrativo in quanto non vediamo quasi mai la scena dalla loro prospettiva. Basti prendere come esempio l'episodio nel quale Marco rapisce Isotta dalla torre dove Tristano l'aveva lasciata: tutta la vicenda viene raccontata dagli uomini, ma mai dalla regina¹¹⁹. La narrazione, perciò, fa in modo che il lettore venga finemente ma forzatamente indirizzato a seguire tutto quello che fanno, vedono e che percepiscono gli uomini (soprattutto dal punto di vista del protagonista).

Questo approccio marginale si percepisce anche dal modo in cui l'autore, nei testi italiani, rivela i pensieri dell'uomo. Le espressioni usate sono "dire in sé" oppure "dire nel suo cuore", mentre, per quanto riguarda la donna, il narratore decide di mostrarci ed ampliare i pensieri solo delle donne antagoniste.

Si vada, poi, a prendere in esame il trattamento riservato alla donna quando forza le sue attenzioni su un protagonista che è poco propenso a tale interesse: l'autore, tipicamente, condanna a lungo nel romanzo i suoi perfidi ed irrazionali desideri. Questo trattamento, però, non viene imposto al personaggio di Burletta della Diserta, che voleva violentare una ragazzina. Perciò, in tal modo viene quasi suggerito il pensiero che, quando le donne esprimono un desiderio che non è concorde con il mondo maschile, esse turbano gli equilibri universali molto di più di un cavaliere che violenta e/o rapisce.

Senza nessuna eccezione, inoltre, la descrizione del personaggio femminile (anche se questo è un'eroina) è sempre successiva a quella del personaggio maschile ed è molto più breve: i lettori conoscono Lancillotto prima di Ginevra e Tristano prima di Isotta (e così via).

Al centro della vicenda c'è inequivocabilmente l'uomo, corredato immediatamente della sua controparte femminile, ma la donna non avrà mai un elenco con le sue virtù (come invece lo ha Tristano).

È vero però che l'autore, quando (per esempio) Isotta commette delle azioni illogiche, non la condanna, anzi: né lui né i personaggi la ritengono colpevole del tradimento nei confronti di Brandina dopo che questa "presta" (durante il suo eroico sotterfugio) la sua virginità per preservare quella della regina. Isotta ordina che la dama venga uccisa per prevenire che la stessa riveli il segreto. Né il narratore né i personaggi la ritengono colpevole di tale tradimento. Questi suoi mutamenti d'animo sono semplicemente imposti dalla sua irresistibile e soprannaturale passione per Tristano.

¹¹⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLVI e XLVII

Ad un certo punto della narrazione della *Tavola Ritonda*, un cavaliere porta a Tintoil un corno incantato: questo artefatto sarebbe in grado di identificare tutte le donne adultere nel regno¹²⁰. Senza dubbio questo oggetto incrimina Isotta e Dinasso la difende (con delle illogicità), dissuadendo Marco dal mettere al rogo tutte le donne che risultassero colpevoli al “test”¹²¹. L’offesa che Isotta ha recato al re è molto seria, ma, come lettori, non siamo invitati a condannarla.

Anche Ginevra possiede questa invulnerabilità alla colpa, anche se né lei né Lancillotto hanno bevuto un filtro d’amore che attenuerebbe le loro colpe. Tutti i personaggi, che ricoprono un ruolo principale, ai quali l’autore fa ricadere l’attenzione dei lettori (come per esempio Ginevra, Isotta, Lancillotto, Tristano e tutti gli eroici cavalieri) sono sempre, a priori, non colpevoli; invece, quest’ultimo, può condannare liberamente l’antagonista come crudele o scortese, portando anche le persone che leggono il manoscritto a farlo.

3.2 DONNA ABBANDONATA

Un altro motivo all’interno della letteratura arturiana è quello della donna abbandonata. Nel suo volume *Tristano multiforme*¹²², Marie-José Heijkant menziona Isotta dalle Bianche Mani come il prototipo di donna abbandonata. Questa, appunto, si arrende al dolore ed alla disperazione vedendo il marito (Tristano) partire per, effettivamente, andare da un’altra donna. Questa sua frustrazione, però, non si conclude mai con la vendetta, anzi: da brava eroina, sopporta passivamente la sua angoscia.

È quanto rilevante notare che in tutte le traduzioni italiane del *Tristan en prose* vengono presentati ai lettori i sentimenti di tristezza, disperazione e frustrazione di Isotta dalle Bianche Mani. Questo motivo, infatti, ha avuto molta fortuna in Italia, probabilmente perché, all’epoca, ci fu un incremento di una nuova classe sociale (i mercanti), abituati a lunghi viaggi. Di conseguenza, le mogli (o le donne amate) soffrivano per questa loro assenza prolungata, un po’ come Isotta dalle Bianche Mani. È da ricordare, inoltre, che i mercanti e le loro famiglie erano il pubblico principale di questi volgarizzamenti italiani del *Tristan en prose*, come detto nel capitolo precedente.

¹²⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLIII, pag. 204

¹²¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLIII, pag. 206

¹²² Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

Nella *Tavola Ritonda* è presente l'immagine di questa donna (o, per meglio dire, moglie) abbandonata che sale sulla torre più alta della città per osservare la nave di suo marito allontanarsi da lei, senza mai più fare ritorno¹²³. Per di più, Morgana (in un episodio più avanti nel testo) comunica a Tristano la morte della moglie¹²⁴: a causa del suo amore non corrisposto, si toglie la vita (l'episodio del suicidio di Isotta dalle Bianche Mani è menzionato solo nella *Tavola Ritonda*). Non solo la legittima moglie muore per amor suo, di fatto anche Isotta la Bionda si lascerà morire per il dolore della perdita dell'amato.

3.3 DONNA MEDICO

Gli storici hanno avuto non poche difficoltà nello studio del ruolo della donna in campo medico. Nella società occidentale, tradizionalmente, alla donna spettava il compito di prendersi cura della vita domestica in ogni suo aspetto e, tra gli innumerevoli incarichi che questa aveva, c'era anche quella di assumere il ruolo del medico, che era esclusivamente praticato all'interno delle mura domestiche. La mentalità dell'epoca non permetteva di attribuirle questa professione all'esterno della propria casa e, più avanti, questo sfocerà in una vera e propria ostilità nei confronti della donna, arrivando persino, nel Rinascimento, a condannarle di stregoneria se trovate ad esercitare la medicina.

Nei testi tristaniani, sia nel *Tristan en prose* che negli altri rimaneggiamenti italiani, si crea una netta linea divisoria tra le dame in possesso di arti magiche (le fate) e quelle che possiedono conoscenze mediche. A questa netta distinzione, tra il sapere soprannaturale e quello di conoscenza della fisica e del sapere delle erbe e del corpo umano, è doveroso aggiungere un'ulteriore osservazione: nei testi tristaniani in prosa i personaggi più importanti legati al mondo della medicina sono prettamente femminili, nonostante alcune pratiche di "pronto soccorso" sembra le possedessero anche i cavalieri¹²⁵.

A questo punto viene resa necessaria una suddivisione dei diversi "compiti" (per quanto riguarda il sentimento dell'amore) dei personaggi del mondo tristaniano: i cavalieri vengono colpiti dall'*amor heroes* (la malattia d'amore), mentre le dame possono solo curare ed accogliere questi uomini,

¹²³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LIV, pag. 247

¹²⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXX, pag. 327

¹²⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LVIII, pag. 259. vengono commentate le cure che il cavaliere Agravano presta a messer Chieso che è ferito. Si legge che "tutti gli cavalieri erranti s'intendevano di curare fedite, e d'altre bisogna appartenenti a ciò"

nonostante il loro amore sia altrettanto potente delle loro controparti maschili. A questo, fa eccezione l'episodio di Bellices: figlia del re di Francia, si innamora perdutamente di Tristano e questo suo amore lo vive in modo patologico, tanto da portarla al suicidio una volta che il prode cavaliere la rifiuta¹²⁶.

In ogni caso, sono per la maggior parte le donne a curare le ferite procurate in battaglia (che sia questa una guerra, un duello o un torneo), ma anche, e soprattutto, sono loro a risanare tutte quelle lesioni che non possono essere viste ad occhio nudo: quelle dell'anima.

A partire dal *Tristan*, il regno d'Irlanda era conosciuto come patria di sapienti medichesse. Isotta acquisisce la sapienza medica attraverso una trasmissione interna alla sua famiglia. Sua madre (ovvero la regina d'Irlanda), che nella *Tavola Ritonda* si chiama Lotta, appare ai lettori, seppur per breve tempo, come un ottimo medico quando, per mettere alla prova le sue abilità, dovrà curare il fratello (l'Amoroldo di Irlanda) ferito da Tristano che gli conficca la punta della sua spada nella testa:

“[...] e sì lo prese a medicare, però ch'ella era la migliore medica del mondo, e niuna persona di medicare si trovava fine, quant'ella era la reina Lotta.”¹²⁷

Il fatto che nel racconto si presenti questo personaggio non deve essere interpretato come l'introduzione di un medico fra tanti, al contrario, il testo mira a conferirle un vero e proprio primato. La piccola parentesi narrativa nella quale è presente, poi, non è da sottovalutare: ci indica espressamente che la sua eredità conoscitiva andrà presto tramandata alla figlia Isotta, che sarà un altrettanto valido successore.

Però, le ragioni per le quali il re Languis (padre di Isotta) incarica la figlia e non la moglie di prendersi cura di Tristano (che arriva in Irlanda appositamente per curare la ferita in putrefazione inferta dalla saetta avvelenata lanciata dall'Amoroldo), sono presenti solo nella *Tavola Ritonda* e, quindi, del tutto assenti nel *Tristan en prose* ed in tutti i rimaneggiamenti italiani:

“E se alcuno volesse saper perchè lo re Languis non diede in cura Tristano a sua dama, la reina Lotta, la quale era più saputa medica del mondo, io diròe che dal dì in qua che l'Amoroldo suo fratello morì, ella non volle più medicare, per grande dolore che ella avea, chè dal dì

¹²⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitoli XV e XVI

¹²⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XVIII, pag. 129

medesimo l'avea curato e non lo potè campare; sicchè per questo ella non voleva più impacciarsi in medicheria; anzi diceva: «Poi ch'io non potei campare lo mio fratello, non piaccia a Dio che niuno altro io voglia guarire nè curare»; e per questa tale cagione, medicava alcuna volta questa sua figliuola Isotta.”¹²⁸

La talentuosa medichessa si ritrova impossibilitata a praticare la medicina: il dolore così forte che prova la spinge a lasciare le arti mediche. Questo approfondimento della *Tavola Ritonda* è inserito con la formula introduttiva “e se alcuno volesse saper”, che serve anche a rendere il passaggio di testimone dalla madre alla figlia (quest'elemento nel *Tristan en prose* rimane invece immotivato).

Al che una domanda sorge spontanea: perché mai il re d'Irlanda avrebbe dato il compito alla figlia (bellissima ed in età da marito) di prestare soccorso ad un aitante cavaliere, mentre il regno possedeva già un ottimo medico? Sicuramente anche il compilatore toscano si è posto questo quesito, in quanto nel *Tristan* le ragioni per questo atto da parte del padre di Isotta non trovano una spiegazione soddisfacente. L'anonimo, quindi, risolve questo problema ipotizzando che il dolore che fa sì che la regina Lotta passi il testimone alla figlia sia dovuto alla perdita improvvisa del fratello. Questo trauma sembra avere volontà divine: sembrerebbe un segnale da parte di Dio perché Lotta metta fine allo svolgimento della propria attività di medico. L'autore della *Tavola Ritonda* attua parecchi rimaneggiamenti e, tra questi, possiamo inserire anche questa spiegazione aggiuntiva, volta a fornire ulteriori informazioni affinché il racconto prosegua con molta più chiarezza e coerenza.

La trasmissione da madre a figlia (e successivamente, in piccola parte, all'ancella Brandina) del sapere medico, definisce una sorta di dinastia, che ha come basi la trasmissione di quest'arte attraverso una pratica che si tramanda di generazione in generazione (non è infatti ad uso “ufficiale” per formare futuri dottori).

Anche Tristano, a causa del colpo inferto a tradimento dalla saetta avvelenata dell'Amoroldo, rischia di morire ed il re Marco tenta con ogni mezzo a sua disposizione di curare il nipote:

“E lo re Marco gli fae venire gli più valenti e migliori medici di tutto 'l paese, e veruno non sapea nè potea dare buono consiglio a questa fedita: anzi, quanti eglino più la curavano, ed

¹²⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XX, pag. 132

egli più ne peggiorava; e in tale maniera che, perchè la saetta era avvelenata, putiva tanto forte, che niuna persona gli poteva star presso.”¹²⁹

Se l'anonimo utilizza delle informazioni integrative su alcuni punti per rendere la storia ben coesa e chiara, questo passaggio, nella *Tavola Ritonda*, risulterebbe molto più accorciato rispetto che al *Tristan en prose*: quest'ultimo presenta, infatti, una descrizione dettagliata della poca conoscenza medica dei dottori cornovagliesi messi di fronte alla ferita ormai in putrefazione di Tristano. Inoltre, si legge dei tentativi di cura, si fa qualche accenno alla forma farmaceutica dei medicinali ai quali ricorrono i medici, alle modalità di somministrazione delle medicine, ai fattori che si ritengono agevolare il decorso della malattia, descrivendo interamente tutto il processo terapeutico

Diversamente dal *Tristan*, invece, la *Tavola Ritonda* fa sì che Isotta riconosca subito la radice del male e, senza alcuna esitazione, utilizzi le sue doti e le sue conoscenze per guarire perfettamente Tristano:

“[...] mirando Isotta la ferita di Tristano, tantosto conobbe com'ella era attossicata; e allora lo medica in altra guisa e maniera; e tanto fece colle sue buone medicine, che in trenta giorni Tristano fue quasi come guarito.”¹³⁰

Questo episodio coincide con la prima introduzione del personaggio di Isotta, della quale il rimaneggiatore toscano porta il *focus* del lettore sulla sua bellezza eccezionale, ponendola tra le prime posizioni di una gerarchia femminile alquanto originale ma altrettanto unica:

“sappiate che lo re Languis appellò allora una sua figliuola, la quale era appellata Isotta la Bionda, la quale era adunque di tempo di dodici anni, ed era messa tra l'altre dame per la più bella del mondo, di tre che a quel tempo si trovassono: l'una fue la regina Ginevra, della

¹²⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XIX, pag. 130

¹³⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XX, pag. 132 – 133

grande Bretagna; la seconda fue la regina Albagia d'Organia; la terza, e il fiore, fue questa Isotta la bionda: di tutte le bellezze e piacevolezze questa era la più bella.”¹³¹

Nel prossimo paragrafo verranno presentate le figure di Brandina e di Isotta medico. Si parlerà di queste due donne e della loro esperienza nel campo delle cure mediche attraverso estratti di testo tratti dalla *Tavola Ritonda*.

3.3.1 BRANDINA E ISOTTA MEDICO

La condizione di Brandina è sempre stata poco chiara. Sicuramente è possibile definirla un'eroina tragica, ma è altrettanto vero che è una vittima (quando rinuncia alla propria verginità per preservare quella della sua dama sostituendosi a lei nella prima notte di nozze con il re Marco¹³² e quando Isotta decide di zittirla temendo che lei riveli questo terribile segreto¹³³) e una colpevole (in quanto, assieme a Governale, ha, anche se involontariamente, servito la pozione d'amore a Tristano e Isotta¹³⁴).

Ma che ruolo ricopre, quindi, questo personaggio nella *Tavola Ritonda* dal punto di vista medico? Si vada all'episodio di Tristano ferito ancora una volta da una saetta avvelenata scagliata da un ragazzo che vede nel cavaliere l'uccisore del padre: Brandina tenta in tutti i modi che conosce di curare Tristano (quantomeno provvisoriamente) ed il primo suggerimento che gli dà è quello di chiedere al re Marco la sua misericordia, permettendogli di rimanere in Cornovaglia (il re, infatti, aveva precedentemente emanato un ordine di divieto a Tristano di permanere in quel regno). L'obiettivo di questa sua proposta è quello di prendere tempo, in attesa che l'animo del re si plachi e che permetta al nipote di avere delle cure da parte di Isotta (sempre attraverso la mediazione di Brandina).

Giunti a questo punto, è possibile vedere la forte influenza che questo personaggio femminile ha nella *Tavola Ritonda*. Di fatto è la consigliera di Tristano, tant'è che riceverà anche dei riconoscimenti da parte del prode cavaliere: “Brandina, voi dite molto bene.”¹³⁵

¹³¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XX, pag. 132

¹³² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XL

¹³³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLI

¹³⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXXIV

¹³⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLVII, pag. 218

Ma tutto questo cosa ha a che fare con la medicina? Di certo è notevole il fatto che una donna ricopra un ruolo così importante all'interno della narrazione. Ma, in realtà, l'ancella permette a tutti i lettori di fare un'ulteriore scoperta: la scienza medica non si trasmetterebbe solo in un contesto familiare, ma "il mestiere si ruberebbe con gli occhi" (questo modo di dire spiega che è necessario osservare ed imparare da chi è più bravo e competente). Infatti, Brandina dichiara:

"[...] e io farò a voi di quelle medicine che per altra volta io ò veduto fare a madonna Isotta in Irlanda."¹³⁶

In questa aggiunta è doveroso ricordare anche l'intervento di Governale che intenerisce il cuore di re Marco, raccontando la triste situazione del nipote:

"E appresso egli priega Brandina, che lo vada a curare e a vicitare lo meglio ch'ella puote; ed ella vi portò le medicine, ch'è lo medico sovrano al tutto gli era fallito. [...] e Brandina comincia a curare Tristano meglio ch'ella sae e puote, tanto che in trenta giorni ella fae saldare e guerire la fedita: cioè pareva, ma dentro ella non era stata bene governata, però che del toscò veleno n'era rimasto dentro; e bisognavagli avere maggiore consiglio che quello che aveva avuto."¹³⁷

Anche in questo caso (come per il *Tristan en prose*) si racconta l'inefficienza dei medici di corte, comprendendo anche Brandina, nonostante si sia sostituita ad Isotta. A questo punto la partenza di Tristano per ricevere delle cure adeguate è fondamentale:

"Ed eragli tanto rinfacciata la sua fedita del braccio, la quale Brandina curata gli avea da prima, che, avvegna ch'ella fosse salda di fuori, dentro magagnava, e davagli grande dolore al braccio; el quale era molto enfiato, e tanto gli doleva, che nè di nè notte non trovava luogo nè posa, e venne di ciò quasi in caso di morte."¹³⁸

¹³⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLVII, pag. 218

¹³⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLVIII, pag. 219

¹³⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LI, pag. 231

Inoltre, una volta arrivati nella Piccola Bretagna, Isotta dalle Bianche Mani commenta negativamente il trattamento medico riservato al cavaliere (questo dettaglio non è presente in nessun altro testo):

“«Cavaliere, a peggiore partito ne siete che lo primo di quando voi foste naverato; però che chie vi curò da prima, ebbe più volontà che pratica, chè troppo fue corrente e volentoso a volerla saldare». E allora fae sue medicine, e cominciòlo a curare.”¹³⁹

È possibile riconoscere in questo frammento l'intervento polemizzante di Isotta dalle Bianche Mani, che afferma che cure mediche poco adeguate (effettuate da Brandina) sono, talvolta, più pericolose di una totale mancanza di trattamenti medici.

Qui l'anonimo toscano ha cercato di dare prova di come le giuste conoscenze e competenze mediche siano essenziali. Nonostante il compilatore abbia agito sul personaggio di Brandina, facendo in modo che questa avesse la possibilità di dare un'assistenza medica primitiva a Tristano, questo sceglie comunque di conservare la sua fedeltà alla leggenda tristaniana (solo le regine Lotta, Isotta la Bionda e Isotta dalle Bianche Mani, quindi, possono utilizzare la medicina efficientemente).

Se poco sopra si è parlato di Brandina nel campo medico, ora è doveroso descrivere Isotta (che è il medico per eccellenza) ed il suo talento nel curare le persone, soprattutto Tristano. Quando questo prode cavaliere, a causa della sua follia, vive per lungo tempo nella foresta assieme ad animali e pastori e, successivamente, viene portato a corte e finalmente riconosciuto, il sovrano di Cornovaglia lo affida alle cure del più abile medico che egli conosca: Isotta.

Sicuramente nella *Tavola Ritonda* si vede un re (ed uno zio) che prova pietà per il nipote, vergognandosi anche della sua incapacità di riconoscere il nipote in quel folle:

«Ahi sire Iddio! ahi lasso a me! Quanto sono stato disavventurato, da poi che una cucciolina à più tosto riconosciuto suo signore per signore, che io nollo de riconosciuto per mio nipote, sì come egli è!»¹⁴⁰

¹³⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LI, pag. 232

¹⁴⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXI, pag. 292

Inoltre, come San Martino, il re Marco si toglie il mantello per coprire Tristano non appena lo riconosce, facendo vedere agli spettatori un gesto di profondo affetto. Anche la richiesta che fa alla moglie Isotta (ovvero quella di prendersi cura dell'amante) lo rende un uomo sensibile e sembra quasi come se il sovrano avesse accantonato la sua ostilità nei confronti del cavaliere:

«Dama, vedete qui Tristano mio nipote, a che punto egli è venuto e in che guisa egli dimora? Certo che io non arò già mai nè gioia nè allegrezza per fino a tanto ch'ello non sia bene guerito e in buono stamento: e per tanto, lo vi raccomando quanto la mia propria persona».¹⁴¹

Naturalmente il suo risentimento, una volta che il nipote guarirà, riaffiorerà facendo sembrare questi momenti di pace e guerra come una sequenza di eventi: i due amanti sono scoperti, c'è una disputa (verbale e/o fisica) tra l'amante e il marito, Tristano viene ferito o si "ammala", le ostilità tra i due uomini cessano, gli amanti sono di nuovo insieme per amoreggiare, e da qui tutto riprende da capo. Anche Tristano, che gradualmente recupera la sua memoria e la sua identità gradualmente, nonostante la sua passione per Isotta sia molto forte (grazie anche al filtro amoroso) ed abbia passato un lungo periodo di follia, pensa come prima cosa allo zio e a come siano i rapporti tra di loro. Infatti, chiede a Brandina:

«Oh in che modo e in che maniera venni io qua entro? Sono io al presente amico o nimico dello re Marco, mio signore e mio zio?»¹⁴²

Quindi, la prima preoccupazione del prode cavaliere è capire com'è collocato all'interno della società dopo il suo lungo *blackout*, e non Isotta che gli presta delle cure per sanare il suo fisico e il suo animo. Ciononostante, il trattamento medico somministrato è descritto con molta precisione:

“E, adunque, fece coricare Tristano in uno riposato letto, e fae sue medicine, e ponevaglielle alla testa, e fagli mangiare di fini confetti e di cose confortative e ristorative, e dàgli da bere

¹⁴¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, pag. 293

¹⁴² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, pag. 294

di fini vini temperati; e tanto fae e adopera in più e 'n più giorni, che alquanto Tristano tornòe in sua memoria e in sua prosperità.”¹⁴³

La regina è molto attenta a che terapia utilizzare: sceglie il luogo (una camera il più possibile appartata in modo Tristano non sia esposto a troppi stimoli), prepara dei medicinali personalmente utilizzando tutto il suo sapere medico (ricorre all'uso di sostanze in grado di purificare tutto l'organismo, applicandole sul punto dove la pazzia ha colpito maggiormente: la testa) e si occupa della scelta del cibo (offre all'amato solo cibi prelibati e che siano “confortativi” e “ristorativi”). Se si va a controllare, poi, i vari trattati medievali sulle cure da usare per curare le persone tormentate dalla pazzia, è possibile constatare che Isotta mantiene una linea coerente con quanto osservato per esempio, da Serra:

“la terapia non si limita alla somministrazione di queste sostanze, ma comporta particolari prescrizioni alimentari. [...] La trattatistica medioevale attribuisce una notevole importanza anche ad altri fattori, quali il riposo, le passeggiate all'aperto e l'ambiente, e riconosce inoltre un'influenza benefica alla musica. Tutt'altro che trascurabile è poi il ruolo svolto dall'entourage del malato, chiamato ad esercitare una vera e propria socioterapia attraverso una presenza costante ma discreta, che rompa l'isolamento necessario alla salute del malato senza tuttavia turbarne la tranquillità, e utilizzi gli strumenti della parola e del dialogo.”¹⁴⁴

La guarigione fisica di Tristano non è abbastanza per avere anche la guarigione psicologica: infatti, il cavaliere dovrà percorrere delle tappe prima di riuscire nuovamente a parlare. Quando si avrà il risveglio della sua coscienza, il nobiluomo si porrà tre domande fondamentali: dove sono? Chi sono? Perché sono qui?¹⁴⁵

È da qui, da queste domande esistenziali, che Tristano comincerà a recuperare la sua integrità psicologica, portandosi sempre più alla normalità.

Come si è potuto ben capire, non è Isotta (la donna amata) che fa recuperare mentalmente il cavaliere, non è la sua presenza, il suo nome, il suo ricordo a riportarlo alla normalità. Di certo Isotta, in quanto

¹⁴³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, pag. 293

¹⁴⁴ Serra P., *Il sen della follia*, Cagliari, Cucc, 2002; pp. 24-26

¹⁴⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, p. 294 :“ E giàe egli cominciava a guardare e a mirare per la camera, e pensava: «Dove sono io? Chi sono io? Come sono io qui?»”

uno dei migliori medici di Tintoil, è fondamentale in questo episodio: senza di lei, *in primis*, non ci sarebbe stata una guarigione e, comunque, non sarebbe stata così rapida.

Nella *Tavola Ritonda*, dunque, è a Brandina che viene assegnato un ruolo chiave nel processo di guarigione di Tristano (una revisione da parte dell'autore molto innovativa). La fedeltà di questo personaggio fa in modo che l'ancella sia raffigurata come l'unica in possesso della verità:

“[...] E bene sapete se incontra di voi io sono stata liale, e se già mai io vi feci nessuno fallo o vi dissi niuna bugia. Imperò se voi volete intendere e dare fede alle mie parole, io vi dirò certo tutto lo conveniente; e sè vi giuro, caro mio signore, di dirvi tutta la veritade a punto a punto». E Tristano disse: «Dite Brandina: certo e' non è cosa al mondo che io non vi credessi; e però, deh! ditemi il vero».”¹⁴⁶

Per sapere cosa sia successo durante i mesi di follia trascorsi nella foresta, Tristano si affida proprio a lei e non all'amata e, anche dopo l'ascolto del resoconto, egli chiede:

“«Deh, dimmi la verità, Brandina: fu egli cosie, come tu m'ài detto, la verità?» E Brandina allora sè gliene fece sagramento; e Tristano allora cominciò a fare lo maggiore pianto del mondo, [...]”¹⁴⁷

Brandina, quindi, nella *Tavola Ritonda* ha un valore aggiunto molto importante: non è solo in grado di prestare un primo soccorso (anche se parecchio rozzo e, probabilmente, mortale), ma è anche la consigliera dell'eroe di tutto il romanzo. Isotta, invece, conferma le sue straordinarie abilità mediche, ricoprendo un ruolo di grande importanza per la vita del suo cavaliere (che spesso è messa a repentaglio).

¹⁴⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, p. 295

¹⁴⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXII, p. 295

3.4 ALTRI TIPI DI DONNA ALL'INTERNO DELLA TAVOLA RITONDA

In questo paragrafo, e nei suoi sottoinsiemi, si parlerà di tutto il processo che è stato attuato per arrivare fino alla stesura di questo elaborato, della complessità di ricerca delle informazioni e della constatazione che le donne (o comunque il loro ruolo) non sono studiate tanto quanto sono approfonditi gli *status* degli uomini.

L'ispirazione per la formulazione di questo argomento nasce da un corso universitario che trattava, principalmente, il Santo Graal. Per parlare di questo oggetto sacro si sono dovuti considerare, oltre a vari personaggi di altri racconti, anche re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda. Inizialmente, la linea che si voleva seguire era quella di proseguire questa ricerca del Graal, e quindi di andare a scoprire questo mistero ancora più in profondità. Leggendo il libro di Marie-José Heijkant *Tristano multiforme*¹⁴⁸, e vedendo che la studiosa non si soffermava interamente sugli uomini, ma ricercava e spiegava anche diverse tipologie di donne (come, per esempio, il motivo della “pucelle esforcée”), si è deciso di “cambiare rotta” e di approdare su un'isola decisamente poco esplorata e che meriterebbe una maggiore attenzione. Si è quindi stabilito, un po' per spirito di avventura, ma soprattutto perché l'argomento si prospettava interessante, di proseguire con la ricerca delle funzioni delle donne all'interno della *Tavola Ritonda*: ci sono, possibilmente, altri ruoli nei quali la donna è presente? Perché gli studi sulla donna sono pochi o, addirittura, inesistenti? Analizzare soltanto la figura maschile significa che quella femminile non ha nessuna valenza all'interno della storia? Se tutti i personaggi femminili venissero rimossi, il racconto proseguirebbe comunque senza intoppi?

A questi quesiti si è cercata una risposta: sono state usate risorse online e cartacee, ma, in ogni caso, non si è trovato molto materiale che indagasse specificamente sulle donne nella *Tavola Ritonda*. Si è trovata la classificazione di eroina, donna eroe e donna-antieroe. Le prime sono le donne che nella letteratura arturiana accompagnano “abbellendo” il cavaliere (hanno la stessa funzione che una cornice ha con un quadro): l'aspirazione finale di questa tipologia di personaggio è il matrimonio, non dimenticandosi mai di prendersi cura della casa e dell'uomo (curandolo e supportandolo). Le seconde, invece, differiscono dalle eroine per il tipo di azioni che attuano: sicuramente aiutano l'uomo (unico punto in comune con le eroine), ma ne assorbono anche il ruolo; è effettivamente lei la protagonista della vicenda e non il cavaliere. Per l'ultima tipologia di donna è possibile dire che questo personaggio fa totalmente l'opposto di ciò che farebbe l'eroe: di solito le donne-antieroe posseggono dei poteri magici che non vengono usati a fin di bene (se ne servono per ferire o addirittura uccidere il protagonista).

¹⁴⁸ Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018

Altri ruoli di donna che si incontrano sono la donna-oggetto e il motivo della “pucelle esforcée”. Un esempio lampante dove è possibile riscontrare entrambi i motivi è l’episodio del tentato stupro di Pulcella Gaia da parte di Burletta della Diserta: questo cavaliere, invaghitosi molto della dodicenne Gaia, decide di rapirla per stuprarla. Fortunatamente l’atto non avrà luogo, ma la cosa che rimane impressa saranno le lacrime della ragazzina ed il fatto che il narratore non racconta l’episodio dal punto di vista della vittima.

Proseguendo con la discussione, alcuni studiosi hanno riscontrato che il motivo della donna abbandonata è molto presente nei rimaneggiamenti italiani, in quanto all’epoca accadevano delle vicende simili: i mercanti (che erano la classe sociale da poco sviluppatasi e allora in piena affermazione) dovevano lasciare le mogli o le amate proprio come Tristano ha lasciato Isotta dalle Bianche Mani per tornare da Isotta la Bionda.

Un ruolo, molto importante, incontrato durante tutto il percorso è quello del medico. Il luogo comune che balza all’occhio è quello della stregoneria. Nella *Tavola Ritonda*, però, sono proprio le donne ad avere una conoscenza medica (e non donne qualunque, ma la regina d’Irlanda Lotta e sua figlia Isotta) e a salvare vite (soprattutto quelle dei cavalieri).

È tutto qui? È possibile che non ci siano altri ruoli che ricoprono le donne all’interno di questo romanzo?

3.4.1 IL DOLCE STIL NOVO

Sicuramente ci sono dei ruoli principali che possono svolgere le donne, ma è possibile riscontrare anche altre tipologie di donna: per esempio, la donna angelo. Per capire meglio questo concetto vi è il bisogno di fornire brevemente alcune informazioni riguardo al “Dolce stil novo”, in quanto la definizione di donna angelicata parte proprio da questa poetica.

Nella seconda metà del Duecento nasce a Bologna (ma si svilupperà a Firenze tra il 1280 e il 1310) il movimento letterario definito da Dante Alighieri nella *Divina Commedia* il “Dolce stil novo”. Questa definizione è inserita nel canto XXIV del *Purgatorio*. Qui l’autore incontra Bonagiunta Orbicciani (poeta della scuola siculo-toscana) che riconosce che gli stilnovisti (termine con cui si definiscono i poeti aderenti a questo movimento letterario) hanno superato con le loro rime la sua scuola:

“O fratre, issa vegg’io, diss’elli, il nodo / che ‘l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch’io odo!”

Questa nuova scuola non fu fondata su regole metriche precise da rispettare, ma su un’unità di pensiero di alcuni valori. Gli stilnovisti si collocano in netta contrapposizione rispetto ai precedenti poeti siculo-toscani: al centro della composizione poetica veniva posta la propria esperienza personale (i temi riguardanti politica e società, principali per i poeti siculo-toscani, vennero banditi). La poesia stilnovista, quindi, abbandona ogni riferimento alla vita comunale (spesso turbolenta) e ritorna ad una poesia d’amore. Questa, però, non è da considerarsi come poesia “sdolcinata”: la riflessione sul sentimento d’amore diventa, invece, sempre più profonda. Questi poeti cercano di conciliare l’amore terreno con quello spirituale e teorizzano così il concetto di donna angelo. La donna ora è un tramite tra gli esseri umani e Dio e riesce a far manifestare all’uomo la (o le) sua virtù.

La nobiltà, che è un altro tema importante nello stilnovo, non viene più considerata come una semplice nobiltà di sangue, ma viene riconosciuta tramite lo spirito: si è nobili nel cuore se si riesce a conquistare alcune virtù (come, per esempio, la saggezza) e a mantenerle.

Se si va ad analizzare questo movimento poetico dal punto di vista dello stile, i componimenti hanno una sintassi molto lineare. Per quanto riguarda il lessico, viene utilizzato un linguaggio semplice senza particolari artifici retorici, ma, nonostante ciò, le poesie del Dolce stil novo sono alquanto complesse, in quanto ricche di riferimenti filosofici e perciò indirizzate ad un pubblico con un certo livello di cultura capace di comprendere a pieno i riferimenti.

3.4.1.1 LA DONNA ANGELO

Sicuramente l’anonimo toscano vuole destinare la sua opera alle classi sociali in costante crescita al tempo. Si ipotizza, inoltre, che le idee del Dolce stil novo possano aver in qualche modo influenzato la stesura della *Tavola Ritonda*. Alcuni indizi di ciò possono essere il periodo di scrittura (lo Stil novo tra la metà del Duecento e i primi anni del Trecento, mentre il romanzo nel primo trentennio del Trecento), il luogo (il movimento poetico si sviluppa tra Bologna e Firenze e probabilmente anche l’anonimo toscano era di Firenze) e la concezione che si ha della donna (donna angelicata, donna descritta come un angelo). Anche se su quest’ultimo punto c’è da soffermarsi dicendo che, a differenza degli stilnovisti, l’autore toscano mantiene il concetto di donna angelo della scuola precedente allo stilnovismo. Quindi, si avrà solo una comparazione tra una dama ed un angelo,

descrivendo la loro somigliante bellezza. La donna ritondina, quindi, non è un tramite tra l'uomo e Dio, non è un'entità soprannaturale: è soprannaturale solo la sua bellezza, che mette in ombra quella delle altre dame.

Si vada ora a prendere in considerazione chi è descritta, all'interno della *Tavola Ritonda*, come un angelo. Già dalle prime pagine si ha la descrizione della bellezza di una donna:

“[...] la regina Ginévara; et allora s'appoggia sopra l'arcione dell'afferante, et cominciò a mirare el suo angelico viso et a imaginare le sue gran bellezze; et tanto pose il suo cuore nel mirare lei, che uscì fuore d'ogni altro pensiero et d'ogni altro intendimento; [...]”¹⁴⁹

E ancora:

“ [...] et andòne davanti a pèrgogli delle dame, et ricomincia a mirare l'angelico viso della reina Ginévara, et pensava et immaginava quelle sue bellezze.”¹⁵⁰

Lancillotto è colui che immagina queste bellezze e che descrive il volto della regina come quello di un angelo. Nonostante questa partenza molto idilliaca, la coppia non avrà la stessa fama della coppia Tristano - Isotta. Sicuramente l'autore cerca in qualche maniera di eguagliare i due cavalieri (facendolo anche, in questo modo, con le loro dame), ma ne consegue che il rapporto tra il cavaliere e la regina di Camelot sia una relazione peccaminosa e adultera, mentre, nonostante l'essenza del rapporto sia uguale, tra Tristano e Isotta è un amore accettato e giustificato dal fatto che non sono del tutto responsabili delle loro azioni perché hanno bevuto il filtro amoroso.

Difatti, la dama che verrà poi sempre descritta come un angelo sarà proprio Isotta:

«Quella angelica criatura che per voi faceva così grande pianto, mi aveva già tanto intenerito il cuore, che io non poteva più sofferire suo dolore; chè veramente, provvedendo io alle sue

¹⁴⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo IX, p. 91

¹⁵⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo IX, p. 92

bellezze, non credo ella nascesse in questo mondo, ma fue formata nel paradiso: io imperò vi priego, voi mi contiate di quale lignaggio ella è discesa»¹⁵¹

Viene lodata la bellezza della regina di Tintoil non solo dagli uomini. Questo suo splendore viene descritto durante un torneo cavalleresco anche dalle dame, che la definiscono “piacente rosa”:

«Addio, piacente rosa; voi che siete pur lo fior di tutte quelle che nàcquor mai in questo mondo. E non sarebbe gran fatto, se ‘l vostro signore, per vostro amore, mettesse in isconfitta lo re Artus e tutta altra gente; chè, non che vi tenga abbracciata, ma pur mirando voi, dovrebbe divenire molto ardito e argoglioso»¹⁵²

Il lettore che vede queste parole non può fare altro che soffermarsi sul riferimento alla rosa. Questa, infatti, è un fiore dal significato molto iconico: essa è il simbolo per eccellenza di amore, devozione, ammirazione e bellezza. Questi aggettivi combaciano perfettamente con il personaggio di Isotta: lei prova un amore fortissimo per Tristano, è devota completamente a lui (anche grazie al filtro amoroso servito per sbaglio da Brandina e Governale), viene ammirata da tutti (donne e uomini) ed ha una bellezza che non ha pari. Inoltre, la rosa è anche il simbolo cristiano per indicare Maria.

Viene quindi confermato, anche attraverso varie citazioni e preghiere rivolte alla Madre di Cristo (sia da parte di Isotta, sia da parte dei cavalieri¹⁵³), che l’autore avesse una particolare devozione verso il culto della Madonna: Isotta prega il signore Iddio e la Vergine Maria con una supplica (di sessantasei righe) e chiede la grazia di salvare Tristano dal feroce combattimento che stava avendo con un altro cavaliere.¹⁵⁴

¹⁵¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXXIX, p.189

¹⁵² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XCVI, p. 397

¹⁵³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo IX, p. 94. “«A onor di Dio et della sua Madre!»”

¹⁵⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXXVII, p. 179-180. Il capitolo comincia con la devota preghiera di Isotta a Gesù Cristo e a sua Madre per chiedere la salvezza di Tristano. Di seguito qualche estratto (in quanto la preghiera, come scritto, è lunga sessantasei righe) dove parla direttamente di Maria: “[...] Eveniste nella pura Vergine Maria, [...] / Allevòvvi la vostra Madre con tanta nobilitade, / E ogni pena le pareva niente, [...] / E la vostra Madre vi vidde spinare; [...] / Lo sabato di santo voi avete a risuscitare; / E la tua dolce Madre andasti a confortare: [...]”

Anche la madre di Tristano, durante il momento del parto, invoca la Madonna che la protegga, ma che soprattutto sia il figlio ad essere salvato e ad essere protetto durante tutta la sua vita.¹⁵⁵ Effettivamente, il desiderio di Eliabella viene in qualche modo esaudito: ci sarà sempre con lui una figura angelica, quasi paragonata a Maria. Tristano, infatti, quando crede di aver perduto Isotta la nomina così:

«O rosa imbalconata, come t'ò io perduta? Ohi oh me dolente, chi mi t' à tolta? O nobile criatura, dove se' tu andata? Io credo che voi ne siete dolente, e mia vita è rimasta inconsolata»¹⁵⁶

Inoltre, rimontando a cavallo per recarsi nel deserto di Gargalco, esclama lamentandosi:

*«Io mi dispero, ohi lasso! E morte chiamo,
Da po' ch'io ò perduto il mio dolce conforto;
La rosa novella, colta nel diletto orto;
Quella ch'io sempre nel cuore mio bramo!
O dattero fronduto, palma del paradiso diluziano,
Per cui gli agnoli fanno canto diletto:
Iddio vi formò colle sue mani:
E veramente, i' voi è pianto il pomo savoroso.
Angelica creatura,
Io per voi non truovo luogo giorno
né notte né niuna ora».*¹⁵⁷

¹⁵⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XII, p. 103-104. “[...] e a chiamare e a raccomandarsi alla sua santa benedetta Madre, che la aiutassi; imperò ch’egli era venuto il tempo del parto suo, [...] E in tale modo, come donna, cominciò a gridare e a raccomandarsi a Dio e alla Reina di paradiso. [...] Ella veggendolo tanto bello, cominciò a ringraziare e a lodare la Reina del cielo; [...] Allora riporgie il fanciullo in braccio alla donzella, e molto gliela raccomanda. Appresso priega Iddio e la sua benedetta Madre che le abbia misericordia delle sue offese; e a quel punto l’anima si partì dal corpo.”

¹⁵⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXIII, p. 489

¹⁵⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXIII, p. 489

Tristano non si appella mai ad Isotta con il suo nome: la compara ad una rosa¹⁵⁸ ed alla creatura ai quali gli angeli fanno delle belle canzoni. La appella così anche poco dopo in un sonetto:

*«Dolce mio amore,
Rosa gentile, angelica figura,
Sopra tutte l'altre voi siete il fiore:
Sì come Iddio è sopra ogni creatura.
Merzè, mia dama, del vostro servidore,
Il quale si à perduto sì nobile figura.
Dolce reina, voi ve ne siete andata,
E la mia vita è rimasta sconsolata».*¹⁵⁹

Un altro indizio che fa capire che l'anonimo sia devoto al culto mariano e che Isotta sia trattata (e descritta) come Maria è, nel racconto, il voler fare una statua alla regina di Tintoil dove tiene in mano un fiore:

“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; [...] .”¹⁶⁰

Ricapitolando, moltissimi indizi fanno capire quanto l'anonimo toscano preferisca la preghiera a Maria e che lo rende nelle descrizioni e nel modo in cui, alla fine della sua vita terrena, viene venerata Isotta. Non è però da comparare completamente: difatti, la regina di Tintoil è sì per la maggior parte del tempo una donna angelicata, dalle bellezze mai viste prima, ma è anche solo un essere umano, in quanto ha dei brutti pensieri quando vuole far tacere per sempre Brandina per evitare che riveli anche solo per sbaglio che la servigiale abbia donato la sua verginità al re Marco al posto di Isotta.

Nel prossimo paragrafo si verrà introdotta la donna opposta a quella angelicata, il nemico dell'eroe: la donna diavolo.

¹⁵⁸ Questo fiore è uno dei simboli iconici per identificare Maria.

¹⁵⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXIV, p. 493

¹⁶⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXX, p. 512

3.4.2 LA DONNA DIAVOLO

Tra le diverse tipologie di donne descritte, è presente anche la donna antieroe. Questa, compie azioni solo mossa dalla sua malvagità e fa esattamente l'opposto di ciò che farebbe l'eroe. L'apice della sua malignità si ha quando questa utilizza i suoi poteri magici per fare del male o creare oggetti ed armi incantate che possano danneggiare gravemente (sia psicologicamente che fisicamente) l'eroe.

Se la donna angelo è una donna dalle fattezze angeliche, lodata per le sue bellezze, la donna diavolo avrà delle caratteristiche molto più negative e malvagie.

È doveroso precisare che, se la donna angelo è solo Isotta, di donne diavolo (nel romanzo) ce ne sono diverse. Sicuramente quella di cui si parla di più è Morgana, che con i suoi sotterfugi riesce sempre ad andare ad intaccare l'eroe. Comunque, come per la donna angelicata, anche per questo genere di donna si ha un esempio nelle prime pagine del romanzo. Si vada a prendere in esame l'episodio di quando una donzella chiede aiuto al re Meliadus (padre di Tristano).¹⁶¹ Il re è alla fontana del Dragone. Innanzitutto, il simbolo di questa sorgente sembrerebbe alquanto strano: nonostante il drago sia una figura mitologica, viene spesso rappresentato come un animale alato a quattro zampe, con un corpo di serpente, coperto di squame e capace di sputare fuoco. Da ciò si deduce che il sovrano si trovi in un luogo diabolico, in quanto il serpente, nella simbologia cristiana, rappresenta il diavolo tentatore ed il fatto che questa creatura fantastica sputi fuoco potrebbe rappresentare che sputi il fuoco infernale, quasi a testimoniare che si tratti della casa o di un punto di ritrovo del demonio.

A questo punto la donna chiede di seguirla ed insieme varcano la soglia della torre della Savia Donzella. Lì il re si dimentica completamente della moglie Eliabella che, tra le altre cose, è incinta del loro figlio. Meliadus, così facendo, "prende di lei tutto il suo diletto e piacere"¹⁶², quindi la donzella poteva fare di lui ciò che voleva (sessualmente parlando), ricordando proprio un diavolo tentatore.

Un altro esempio di come l'autore abbia rappresentato volutamente il diavolo nei personaggi femminili, con la conseguente condanna di queste figure da parte dei lettori, è la matrigna di Tristano. Sin da subito questa vuole far uscire di scena il figlio della defunta Eliabella, facendo in modo di supportare l'ascesa al potere di suo figlio. Per far avvenire ciò, la seconda moglie di Meliadus prepara un "beveraggio" avvelenato, porgendolo al piccolo Tristano. Viene scoperta ed il re decide di bruciarla sul rogo (pratica che durante il Rinascimento sarà utilizzata con tutte le donne trovate a praticare la medicina, etichettandole come streghe, come spiegato nel capitolo precedente) ma viene,

¹⁶¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XII, p. 101-102

¹⁶² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XII, p. 102

comunque, perdonata e lasciata vivere. Questo, però, non la ferma: la donna decide di procedere con la preparazione di un'altra bevanda avvelenata. Accidentalmente, però, è suo figlio che beve questo preparato e non Tristano, provocandogli così la morte immediata.¹⁶³ Quindi, l'anonimo toscano fa capire ai lettori (o forse alle lettrici) che le azioni malvagie avranno sempre un effetto negativo.

Proseguendo nel racconto, poi, anche altre dame possono essere etichettate come donne dalle intenzioni malvagie, basti pensare a dama Elergia (“la quale sapeva delle sette arti della gramanzia, e anche della opera d’incantamento”¹⁶⁴), che, da perfetta tentatrice, rapisce Artù per tre mesi e lo tiene nel meraviglioso palazzo del “Gran Disio”, dove gli fa mettere un anello al dito facendogli dimenticare Ginevra.¹⁶⁵ L’autore racconta anche che questo palazzo è stato fatto costruire dalla madre (la dama dell’isola di Vallone) sperando di poter imprigionare Merlino all’interno e tenerlo tutto per sé (quindi si potrebbe dire che sia un vizio che viene tramandato di madre in figlia). Non solo il re è stato traviato dalla maestria di questi personaggi: anche Tristano è stato vittima di un “incantamento”. Per battere il cavaliere Fellone Tristano non doveva in alcuna maniera peccare con Isotta e aveva l’incarico di invocare Cristo per far sì che il nemico perdesse tutta la sua forza. A questo punto, dopo averlo battuto vede una damigella, che sembrava Brandina, andare in una stanza; avvicinandosi ad origliare, gli pare di sentire la voce dell’amata Isotta. A questo punto, entra nella stanza e tenta di stare con lei, ma alla fine scopre di essere stato vittima di un “incantamento” e di essere stato ingannato.¹⁶⁶

Più avanti nel testo si parla anche di altri cavalieri raggirati (o quasi) dal demonio. Uno di questi è Perceval (nella *Tavola Ritonda* “Prezzivalle”) a cui, nell’avventura della ricerca del Graal, di notte appare in visione la Madonna (a cavallo di un leone, simbolo di San Marco) che lo avvisa di astenersi ad ogni tipo di tentazione. La mattina dopo, il valoroso cavaliere vede una nave nera avvicinarsi a lui: all’interno c’è una donzella che lo serve amorevolmente. A questo punto Perceval è deciso di fare l’amore con lei, ma gli cade la spada. Raccolta, vede la croce vermiglia nel pomolo e si ricorda che così stava peccando. A quel punto la dama e la nave spariscono.¹⁶⁷ Anche in questo caso, l’autore vuole sottolineare il fatto che il diavolo risieda in alcune donne o che, addirittura, ne assuma le

¹⁶³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XIII, p. 108-109-110-111

¹⁶⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LIX, p. 263

¹⁶⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LX, p. 265. Per l’episodio completo di dama Elergia e re Artù si veda capitoli LIX, p.260-261-262- 263; e capitolo LX, p. 263-264-265

¹⁶⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXIV, p. 463-464

¹⁶⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXVII, p. 474

sembianze. Anche Bordo cade in una tentazione simile. Rifiutata la donna, questa, assieme alle ancelle ed alla torre, sparisce in un istante:

“E Bordo, mirando, non vide nè la torre nè le donzelle: allora pensò sì come quello era stato lo dimonio che ‘l voleva ingannare.”¹⁶⁸

Poche pagine dopo, incontriamo una donna che pensa solo a salvarsi: affetta da lebbra, le è stato profetizzato che questa guarirà solo se berrà una scodella piena del sangue della sorella vergine di Perceval. Nel frattempo, però, non sapendo chi sia questa salvatrice, ha fatto uccidere molte donne:

“E appresso si dipartirono dello castello della dama Verdoana, la quale aveva già fatte morire per tale cagione più di CCLX donzelle.”¹⁶⁹

Questa donna, quindi, beve del sangue e continua a berlo fino all’arrivo della vittima designata. Sembrerebbe quasi che la dama Verdoana sia un vampiro: una creatura malvagia e misteriosa che risucchia la vita dalle sue vittime per poter continuare a vivere. In ogni caso, questo pensiero avrebbe delle basi fondate sull’idea che gli uomini avevano delle donne durante il Medioevo. La donna era spesso associata al diavolo e, pertanto, veniva più spesso esorcizzata. Tanta è questa paura da parte degli uomini, di cadere in tentazione proprio per mano della donna-diavolo (o comunque del suo corpo), che si trasforma in ossessione nei confronti della strega: questa, secondo gli uomini dell’epoca, era la donna che usava la medicina per curare malattie femminili, o a volte solamente per assistere la partoriente e il neonato, e che “mieteva” delle vittime. Praticamente la si etichettava strega per non essere stata in grado di salvare un bimbo e/o sua madre. L’uomo dell’epoca, per supportare la veridicità di ciò, sosteneva che la strega avesse dei rapporti sessuali (che degeneravano in orge) con il diavolo e che la vittima preferita da questa fosse proprio un neonato, al quale, appunto, tolgono la vita bevendone il sangue¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXVIII, p. 477

¹⁶⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXI, p. 483-484

¹⁷⁰ Un po’ come ha fatto dama Verdoana con le duecentosessanta fanciulle, non contando anche la sorella di Perceval.

Persino Isotta diventa, per un breve periodo, una donna diavolo: chiede l'uccisione di Brandina. L'episodio, già ampiamente discusso durante questo elaborato, fa sì che Isotta diventi una creatura quasi diabolica. Sicuramente il lettore è invitato a simpatizzare per lei perché questo suo atteggiamento non è dovuto interamente al suo essere: infatti la si giustifica perché ha bevuto una pozione d'amore che la rende quasi incapace di intendere la richiesta che ha fatto alle sue guardie.

Ma questo non è tutto: la donna diavolo per eccellenza di questo romanzo è Morgana, che direttamente o indirettamente crea delle situazioni di disagio, confusione e addirittura di morte; ciò non viene subito notato dal lettore. Tristano individua una fanciulla portare uno scudo rotto nel mezzo, separando una figura maschile ed una femminile. Il cavaliere, curioso, le chiede spiegazioni sul significato delle figure rappresentate. Questa le spiega che, nel momento in cui lo scudo sarà portato a un cavaliere e alla sua amata, esso si riparerà se questi provano un "liale amore". Per tale motivo la donzella stava portando questo scudo al re Artù e alla regina Ginevra. In realtà, all'inizio del capitolo successivo, l'autore spiega che lo scudo lo mandava la fata Morgana per far capire a re Artù che era tradito dalla moglie. Si salderà ("come si mai non fosse stato rotto"¹⁷¹) solo con Tristano e Isotta e, come aveva annunciato la ragazza, alla loro morte "niuna figura entro vi si pareva"¹⁷².

Più avanti nel testo Tristano si ritrova all'ora di vespro davanti ad un palazzo molto ben costruito. Quel castello era di Morgana "suora dello re Artus e della Pulcella del Lago"¹⁷³. È curioso notare come il personaggio principale arrivi davanti al possedimento dell'antieroe ad un'ora particolare del giorno: il vespro. Questa parte della giornata è il momento in cui il sole pian piano cede il posto alle tenebre.

Riposato, Tristano comincia a conversare con Morgana che, in questo episodio, oltre a creare ostilità fra le persone, diventa una tentatrice. Di fatto, "offre" sua figlia dodicenne (pulcella Gaia) a Tristano per soddisfare i suoi bisogni sessuali. Il prode cavaliere declina gentilmente l'offerta ed è in questo punto che la fata gli annuncia che Isotta dalle Bianche Mani è morta di dolore. Successivamente lo lascia partire, ma non prima di avergli dato in dono un destriero ed uno scudo. Con questo oggetto, la fata ritenta di creare caos nella corte di re Artù. Tristano comunque chiede il significato delle figure rappresentate (un uomo ed una donna con un ulteriore uomo con i piedi sopra le loro teste) e questa gli spiega che questo non è altro che lo scudo che il padre usava durante i tornei. In verità la donna ha cercato nuovamente di ingannarlo perché i soggetti raffigurati non erano altro che Artù, Ginevra e

¹⁷¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXIX, p. 159

¹⁷² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXIX, p. 159. Per l'episodio completo si vedano i capitoli XXVIII e XXIX, p.158-159

¹⁷³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXX, p. 325

Lancillotto.¹⁷⁴ Effettivamente questa volta lei riesce a mettere discordia tra Artù, Ginevra, Lancillotto e Tristano, perché Morgana ordina ad una sua sottoposta di recarsi al torneo di rocca Dura appositamente per spiegare al re il significato dello scudo. Allora il re comincia a fare delle domande al prode cavaliere e alla fine capisce di non doverlo biasimare:

“Allora lo re conobbe che Tristano non era incolpato e non portava lo scudo in contrario di veruna persona; ma lo fallo di tutto era della suora dello re, la quale voleva vituperare lui e sua dama reina Ginevra.”¹⁷⁵

Anche Isotta cade vittima di Morgana, ma in modo più indiretto: nell'episodio del corno incantato l'Amorotto incontra un cavaliere ed una dama che porta sul collo un corno ornato d'oro e d'argento. Questa le spiega che quell'artefatto lo invia la fata sorella di Artù per il re stesso, per fargli vedere con i suoi occhi che la regina Ginevra gli era poco leale. Difatti, la virtù di questo corno era smascherare “le leali dame dalle misleali, e quelle che facevano fallo al loro marito; imperò che lo corno si è incantato per tal maniera, che ponendolo alla bocca ad alcuna dama pieno di vino, ed ella avesse fatto fallo a suo marito, i' niuna maniera del mondo non potrebbe inghiottirne niente; anzi lo vino se le spargerebbe per lo petto; sì forte le tremerebbe la mano: ma le liali dame berranno assai.”¹⁷⁶ L'Amorotto fa cambiare destinazione ai due e li fa andare verso la città di Tintoil, da Marco ed Isotta, per potersi vendicare su Tristano.¹⁷⁷

Alla fine la fata cercherà di vendicarsi anch'essa di Tristano (per la morte del marito, e padre di sua figlia, Onesun), cospargendo la lancia (che il prode cavaliere ha utilizzato) di un fortissimo veleno, che nessun medico avrebbe mai potuto sanare, e ciò per trarre a fine il suo amato.

Riassumendo, Morgana all'inizio è un personaggio che crea caos facendo capire a re Artù che Ginevra non gli era affatto leale ma, quando il protagonista e valoroso cavaliere Tristano uccide il suo amato, si trasformerà (in un certo senso) nell'antieroe per eccellenza. Lei farà di tutto per limitare il raggio d'azione dell'eroe e, addirittura, ucciderlo. Il suo intento si realizzerà nel momento in cui donerà a

¹⁷⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXX, p. 325-326-327-328

¹⁷⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXXII, p. 338

¹⁷⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLIII, p. 204

¹⁷⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLIII, p. 201-202-203-204-205-206

Marco la lancia fatale (la stessa con la quale il prode cavaliere ha ucciso il marito della fata) sia per l'eroe che per l'eroina (“«Muoia lo mio amore quando morire vuole; però che lo di che morrà Tristano, io gli farò compagnia; e se lo re o lo dolore no' mi uccide, io medesima m'ucciderò; imperò che noi siamo istati una vita, e degna cosa è che noi siamo una morte».”¹⁷⁸).

3.4.3 LA DONNA MAMMA

La figura di Brandina ha un'aura di mistero soprattutto per quanto riguarda il suo ruolo. È sbadata quando, assieme a Governale, versa la pozione d'amore ad Isotta e Tristano, è una vittima quando la sua padrona vorrà ucciderla per evitare che riveli che si è scambiata con lei nella prima notte di nozze, è anche medico quando tenta di curare Tristano ed è anche la consigliera portatrice di verità di Tristano.

Anche il personaggio della Dama del Lago sarebbe una figura un po' ambigua. Infatti, la fata benefica soccorritrice spesso corrisponde a Viviana, cioè colei che rinchiude Merlino vivo dentro la tomba¹⁷⁹.

Nella *Tavola Ritonda*, però, è rinforzato il suo ruolo materno, visto che la fata-madrina battezza Lancillotto, orfano della madre subito dopo averlo partorito, e lo prende sotto le sue cure.

Quando la Dama del Lago rapisce e rinchiude Tristano in un padiglione, il suo non è da considerarsi come un gesto malvagio, come invece lo sarebbe stato se a compierlo fosse stata la sua antagonista Morgana. La fata non sequestra Tristano e Lancillotto per amore o desiderio sessuale, ma soltanto perché vorrebbe vedere gli amanti (di Tintoil e di Camelot) insieme. La Dama del Lago, così come l'incantatrice nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, ha un ruolo di mediazione quasi materna: cioè favorisce questo incontro amoroso tra il cavaliere e la malmaritata¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXVII, p. 504

¹⁷⁹ Lo avrebbe trascinato nell'Altro Mondo e imprigionato in fondo ad un lago (questo comportamento la definirebbe una fata di tipo “morganiano”). Nella *Tavola Ritonda* l'Altro Mondo è rappresentato dalla tenda trasformata in palazzo ed è caratterizzato da ricchezza, abbondanza e sensualità. Le donzelle che conducono Tristano rappresentano lo stereotipo dell'iniziazione del cavaliere verso l'aldilà. Il giardino “altamente murato d'intorno” è riconducibile al tema dell'imprigionamento, così come avviene in altri romanzi arturiani: *Erec et Enide* (vv. 5731-5735), *Cligès* (vv. 6403-6406) e *Lancelot-Graal* (vol. V, cap. LXXXVIII). L'Altro Mondo della Dama del Lago non rappresenta un paradiso terrestre, quanto piuttosto un giardino erotico, fornito di due splendidi letti e abitato da una compagnia cortese, che si diverte cantando, suonando, ballando e raccontando, rendendo evidente l'analogia con il gruppo del Decameron, che si diletta a raccontare novelle in un bel giardino. Questa forma di piacere culturale è presente anche nel *Roman de la Rose* (vv. 719-751).

¹⁸⁰ Come scrive Heijkant nella nota 20 del capitolo undicesimo p. 156: “la circolazione di almeno una copia completa del *Cligès* nell'Italia del Trecento risulta da un frammento copiato di mano toscana intorno al 1300. Un'altra testimonianza solida è la citazione dei vv. 157-158 del *Cligès* in un'epistola di Guittone D'Arezzo, *Lettere*, pp. 229,

Ma ritornando al personaggio di Brandina, focus di questo paragrafo: e se tutti gli aspetti del suo personaggio sopra citati venissero raggruppati sotto un unico ruolo? Questi suoi comportamenti, se li si guarda sotto una luce d'insieme, sembrano quasi voler indirizzare a pensare a questa donna come una sostituta mamma. Si ripercorrono ora i vari aspetti sopra citati. Come una mamma tenta di far avvicinare la figlia (in questo caso Isotta) all'innamorato, dando "per sbaglio" (assieme a Governale) da bere una pozione magica in grado di far innamorare Isotta e Tristano¹⁸¹.

Inoltre, si sacrifica per fare in modo che l'eroina sia solo ed esclusivamente dell'eroe del romanzo¹⁸², proprio come ogni mamma si sacrificerebbe per il proprio figlio, ma, quando viene "tradita" da Isotta, fa un enorme lamento. Piangendo per la grande tristezza e, quasi come per sgridarla, amareggiata dopo aver scoperto il piano dagli scudieri che l'avevano accompagnata, dice:

«Ciò è grande meraviglia per certo; imperò ch'io ò più amata e ò più onorata la bella Isotta, e avuta più in fede in lei che in me medesma». [...] «In buona fè, io non ne saccio niente; ch'io l'ò amata lialmente con tutto il mio coraggio, più che me, e più che niun'altre creatura che sia. [...]».¹⁸³

Perciò, da queste parole, è possibile intendere che, per l'appunto, si senta tradita e spaesata dal comportamento della persona che ama più di ogni altra cosa al mondo.

In più, per amore di Isotta, rischierebbe addirittura di essere scoperta dal re Marco conducendo Tristano, travestito da donna, nella torre dov'era rinchiusa Isotta. Isotta, infatti, ricevuta la lettera dell'amato, chiede a Brandina (come una figlia farebbe con la madre) di aiutarla e di fare in modo che il cavaliere vada da lei senza che nessuno a palazzo lo riesca a riconoscere:

“E Brandina se ne andò a Tristano, e addobbòllo a guisa di dama che di strane e lunge parti venisse, e la sera lo menò alla torre ove la bella Isotta dimorava incarcerata. E quando lo re

235-236. Cfr. Giannini, *Il romanzo francese*; Busby, *Chrétien in Italy*.” Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018.

¹⁸¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXXIV

¹⁸² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XL. Brandina offre la sua verginità al re Marco nella prima notte di nozze che questo doveva avere con Isotta.

¹⁸³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLI, p. 193

la vidde, sìe domanda chi ella era; e Brandina disse: «Ella è una dama che viene d'Irlanda per volere parlare alla reina Isotta».¹⁸⁴

È possibile, quindi, notare che Brandina porta a termine la richiesta della regina, ma l'idea del travestimento viene dall'ancella stessa. Questo fatto, perciò, è un ulteriore indizio che questo personaggio ha delle caratteristiche simili ad una madre, e come tale è possibile vedere come si ingegni al fine di preservare la felicità di Isotta, estinguendo il prima possibile la sofferenza che la pervadeva.

E non è solo la madre (sostitutiva) di Isotta, ma anche di Tristano. Infatti, portando il prode cavaliere "illegalmente" nelle stanze dov'era rinchiusa la regina, è possibile notare che Brandina senta di dover in qualche modo proteggere e di guidare anche Tristano. Si ricorda, oltretutto, che questo personaggio perde la madre nel momento del parto: la regina Eliabella stava cercando suo marito che era scomparso e, durante il viaggio, dà alla luce un maschietto, decide di chiamarlo Tristano¹⁸⁵ "e a quel punto l'anima si partì dal corpo"¹⁸⁶.

Potrebbe essere, quindi, che l'istinto materno prevalga anche nei confronti dell'amato della sua signora. Infatti, in un episodio, è possibile vedere Brandina che lo rimprovera proprio come una madre farebbe col figlio:

«Iddio abbatta e scon[figga] ogni misleale cavaliere, lo quale sia affalsat[ore] di leale amore. Ahi traditor Tristano, com'ài [tu] già potuto fare cosie grande fallo? Or com'[ài] già mai potuto lasciare la dolce e bella Isotta, la [quale] fino da petita fantina insieme voi vi siete [cono]sciuti? Ahi! Malvagio Tristano, per niun'altra da[ma già] non si credea egli voi affalsassi tale a[more], quanto quello di sì alta dama, come Isotta la [bionda]. Certo, ella amava più voi che niun'altra pers[ona] del mondo; e certo, ella passa di bellezza t[utte] l'altre dame;

¹⁸⁴ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLV, p. 209-210

¹⁸⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XII, p. 104. La regina Eliabella decide di chiamare Tristano suo figlio e spiega questa scelta negli ultimi attimi della sua vita: ««Caro mio figlio, veggio che tu se' nobile e bella criatura quanto dir si puote al mondo. Io vi benedico, e 'l Signore Gesù Cristo vi benedica, e sì vi faccia grazioso in questo mondo, valente, saggio e ardito: chè io per te sono la più trista dama che al mondo sia; e per voi in grande dolore debbo morire; e io v'ho partorito senza veruno conforto in così selvaggio luogo. Sicchè, per ricordanza del mio dolore e della mia morte, ch'ella mi viene e io lo sento, io sì vi voglio porre nome, e voglio che in tal guisa tu sia appellato Tantri: ma chi ponesse il Tri dinanzi al Tano, sarebbe più bello nome, e per tale arebbe nome Tritan».

¹⁸⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XII, p. 104

e sia qual si voglia. Come l'ave[te] in tale guisa tradita e abbandonata! Voi l'a[vete co]ndotta a tale, ch'ella è presso al morire: ma ella, come benigna, umile e soggetta della vostra persona, s'è vi manda per me mille s[alute], e mandavi questa lettera, e mandavi prega[ndo] che, senza niuno indugio, voi ritorniate a [lei]». ¹⁸⁷

Con questo “lamento”, Brandina non solo vuole rimproverare Tristano, ma difende anche a spada tratta Isotta, non curandosi del diverso status sociale nel quale i due (Brandina e Tristano) che i due occupano.

In ogni caso, questa figura materna presenta anche delle conoscenze di “primo soccorso”. In tutti i modi cerca di tamponare una ferita per guadagnare più tempo possibile alla corte del re Marco, in maniera tale che gli permetta di essere condotto a corte (il re aveva emesso un divieto al cavaliere di rimanere a Tintoil) e curato dalla più brava medichessa del regno: Isotta. Non cedendo, il re non dà altra scelta a Brandina che portarlo nella Piccola Bretagna dove Isotta dalle Bianche Mani si prenderà cura di lui e sanerà definitivamente la sua ferita ¹⁸⁸.

Successivamente, proprio come una madre dà dei suggerimenti di vita al proprio figlio, Brandina guiderà Tristano con dei consigli.

Verso la fine del racconto, proprio come si sentirebbe ogni mamma, avverte una sensazione di vuoto e di sconforto durante l'assenza (imposta) di Isotta. Questa, infatti, vive per un periodo nella Gioiosa Guardia con l'amato Tristano. Il re, venendo a conoscenza della situazione degli amanti, “era lo più tristo re del mondo” ¹⁸⁹ e, volendo essere indipendente dal re Artù, decide di allearsi “collo re di Sansonia e collo re di Gualagnia e collo re di Sobois” ¹⁹⁰. Quest'alleanza parte ed assedia Artù a Camelot. Sapendo che la regina Isotta e il nipote Tristano erano alla Gioiosa Guardia, Marco parte segretamente assieme a cento cavalieri e quattrocento pedoni per andare a riprendersi la regina. Di fatto, riesce a portare a termine il suo obiettivo, mentre tristano non era presente, con molto spargimento di sangue. A quel punto “Brandina rimase sola nella Gioiosa Guardia, quando la reina Isotta fue presa; e vedendosi così ella abbandonata, ch'è non sapea quello che d'Isotta fosse intervenuto, e vedendo messere Lantris morto, fu sì grande quello dolore, ch'ella s'infermò e morì.” ¹⁹¹

¹⁸⁷ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LIII, p. 243

¹⁸⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LI, pag. 232

¹⁸⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXII, p. 487

¹⁹⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXII, p. 487

¹⁹¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXII, p. 488

Quindi questo personaggio sembrerebbe avere un ruolo materno nei confronti di entrambi i protagonisti e ciò la posizionerebbe come uno dei personaggi importanti all'interno del manoscritto, nonostante questa sia posta marginalmente rispetto ad altre figure. Sicuramente l'episodio della morte di Brandina è un indizio importante per far capire che il suo ruolo principale potrebbe essere proprio quello della mamma. Ha a cuore Tristano, ma la sua devozione materna va sicuramente per la maggior parte del manoscritto ad Isotta. Quindi, il più delle volte non è un normale rapporto tra serva e padrona: Brandina farebbe, in qualche modo, le veci della madre che i lettori saluteranno al capitolo XX quando questa (Lotta, la madre di Isotta) decide di non praticare più la medicina¹⁹². Se non ci fosse stata la serva-mamma, la regina di Cornovaglia sarebbe rimasta sola, senza nessun tipo di guida.

3.5 INTERTESTUALITÀ NELLA *TAVOLA RITONDA*

Ora si parlerà dell'intertestualità¹⁹³ nella *Tavola Ritonda*, ovvero di tutti quei testi che hanno influenzato l'autore nella stesura del suo romanzo. Sicuramente l'anonimo toscano ha preso come punto di riferimento per il suo lavoro il *Palamèdes*, il *Lancelot*, il *Tristan en prose*, ma anche la *Queste del Saint Graal* (per quanto riguarda la materia graaliana, presente per un breve tratto all'interno della *Tavola Ritonda*); in più, nel prologo, il riferimento al decadimento della corte di re Artù¹⁹⁴, è riconducibile al romanzo finale del ciclo del *Lancelot-Graal* ovvero la *Mort le roi Artu*. Altre aggiunte di questo ciclo sono inserite nella *Tavola Ritonda* in accordo con le innovazioni apportate dall'autore. Nel romanzo, inoltre, è possibile notare delle influenze di varie opere come i poemi di Thomas e Béroul, *Le Folies Tristan*¹⁹⁵, il cantare dialettale veneto *La Ponzela Gaia*¹⁹⁶, i cantari arturiani e il *Novellino*, oltre alle innumerevoli citazioni dantesche.

¹⁹² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XX, p. 132

¹⁹³ Per meglio comprendere il termine, si è voluta riportare la definizione presente nel Vocabolario Treccani: “**intertestualità** s. f. [der. di *intertestuale*]. – **1.** In linguistica testuale, l'insieme di rapporti che ogni testo intrattiene con tutti gli altri testi e che permette al ricevente di collocarlo in una determinata tipologia testuale (per es.: indicazione stradale, messaggio pubblicitario, poesia, fiaba). **2.** In teoria della letteratura, la rete di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore (*i. interna*) o con modelli letterari impliciti o espliciti (*i. esterna*), sia coevi sia di epoche precedenti.”

¹⁹⁴ Questo motivo di decadenza della corte del re Artù la si ritrova anche nell'epilogo. Dopo la morte di Tristano il declino della Tavola Rotonda sarà inevitabile.

¹⁹⁵ L'eroe arriva alla corte di Marco e si finge impazzito. Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, 1930, pag. 165; Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pag. 370

¹⁹⁶ La storia del cantare ruota attorno all'incontro in una foresta del cavaliere Galvano con la donna-serpente Gaia.

Anche nell'episodio di Messer Ferragunze è possibile notare un collegamento con il romanzo del XV secolo *The Avowyng of Sir Bawdewyn*¹⁹⁷. La storia di Messer Ferragunze narra di un cavaliere che sfoggia quattro sue qualità: il fatto di essere di stirpe nobile, non avere mai avuto paura di combattere (che questo sia contro un cavaliere o più), non essere mai geloso di sua moglie e di non essersi mai ubriacato. I re, Meliadus e Artù, dopo aver sentito questi vantì, decidono di metterlo alla prova. Per testare il suo coraggio, decidono di inviarlo in missione in un castello, dove ad attenderlo erano presenti ventiquattro cavalieri pronti a tendergli un'imboscata e a minacciarlo di morte. Ferragunze, ad ogni modo, riuscì ad averla vinta e fece rapporto al re, senza proferire parola sull'imboscata. Quando fu ora di verificare la sua sobrietà, non ci furono problemi. Infine, per testare la sua gelosia, Artù chiese al protagonista della vicenda di giocare a scacchi. A metà del gioco, il re sta vincendo e scommette la cintura di castità di Verseria, la moglie di Ferragunze. Il piano di Artù prevedeva che Galvano dovesse andare dalla moglie del protagonista e fare l'amore con lei. Inoltre, quando Ferragunze si allontanò, Artù cambiò una pedina sul campo da gioco degli scacchi, per verificare se effettivamente il cavaliere fosse troppo arrabbiato per notare la differenza. Andato a recuperare l'oggetto richiesto dal Rè, non battè ciglio quando vide Verseria con Galvano "in grande druderia": chiese di passargli le chiavi del suo armadio e tornò da Artù, notando la pedina spostata.

A quel punto il re gli chiese di spiegare il motivo dei suoi vantì. Spiegò, quindi, che ha imparato a non avere paura della morte perché una volta (quando Uther Pendragone morì e lui faceva parte della guarnigione di Leonis) andò a parlare in gran segreto con la donna che amava, portandosi dietro di sé, sul suo cavallo, uno scudiere dietro di sé. La guardia, che aveva ignorato la sua richiesta, scagliò una lancia che Ferragunze schivò, ma che prese in pieno il compagno dietro di lui. Questo fatto convinse il cavaliere che ogni uomo è destinato a vivere fino al momento che la morte non arriverà. Raccontò anche un'altra vicenda, cioè che stava difendendo un castello dai Saraceni, con cinquecentosessanta cavalieri e duecento fanti e una sola donna. L'arrivo di un'altra donna, che era stata presa prigioniera, scatenò la gelosia della prima che la voleva uccidere in quanto la sentiva una sua rivale. Perciò, come si poteva aspettare che sua moglie potesse essere soddisfatta avendo soltanto lui? Se Verseria si comporta bene, lui può stare tranquillo, anche perché la gelosia non la farà diventare di certo una buona moglie. Continuando con la spiegazione, Ferragunze spiega che il rafforzamento fisico ha fatto in modo che lui stia sempre sobrio e, per finire, per quanto riguarda il

¹⁹⁷ *The Avowyng of King Arthur, Sir Gawan, Sir Kaye, and Sir Bawdewyn of Bretan*, in *Three Early English Metrical Romances*, curato da J. Robson, Londra, 1842

vanto della nobiltà, lui stesso dice: «[...]gentile può essere ogni persona che à belli atti e costumi; et dolce parlare fa gentilezza»¹⁹⁸.

Per quanto riguarda il romanzo inglese, le vicende proseguono in questa maniera:

Sir Baudwin confessa di non sarà mai geloso di sua moglie, né avrà mai paura di qualsiasi minaccia di re o di cavaliere. All'istigazione di Kay, Artù accetta di metterlo alla prova. Kay tende un'imboscata a Baudwin con una banda di uomini armati, minacciandolo di morte. Tuttavia il cavaliere senza alcun indugio batté tutti quegli uomini e non disse niente al re di questa faccenda. Quando fu inviato a caccia e, al suo ritorno trovò sua moglie in posizioni compromettenti con un altro cavaliere, mentre il re giocava a scacchi. Anche in questo caso, Baudwin fu assolutamente imperturbabile. Così spiegò le sue motivazioni al re. Nei giorni in cui regnava il padre di Artù, Baudwin ha dovuto difendere un castello dai Saraceni, con più di cinquecento uomini e tre donne. A causa della gelosia, due vennero assassinate e ne rimase soltanto una. La lezione che il cavaliere ha imparato è che non bisogna mai andare contro il volere di una donna. Il castello fu intensamente preso d'assalto. Ad un certo punto, uno degli uomini protettori del castello, che si era incodardito, venne ucciso, mentre gli altri rimasero illesi. Questo convinse Baudwin che la morte arriva quando è il suo momento e che è inutile provare ad evitarla¹⁹⁹. Appare chiara, quindi, la presenza di una fonte francese comune tra il "vanto" italiano e la "confessione" inglese, che però sembrerebbe essere perduta.

Come detto anche nel capitolo uno, la *Tavola Ritonda* contiene varie operazioni di rimaneggiamento. L'autore si è servito di queste aggiunte e rielaborazioni perché le nuove classi emergenti dell'epoca volevano imitare tutto degli eroi bretoni (dall'etica all'estetica). Il mondo arturiano, perciò, era molto conosciuto e quindi per l'anonimo è diventato d'obbligo redigere una storia (e non una mera traduzione) che fosse al passo coi tempi. Effettivamente, all'epoca, circolavano già moltissime traduzioni che proponevano ai lettori delle versioni del *Tristan en prose* di più facile fruizione (del modello francese).

Sicuramente il testo francese costituisce lo scheletro del romanzo toscano, che viene poi ampliato dalle aggiunte e revisioni dell'autore, ma anche da nuove connessioni intertestuali²⁰⁰.

¹⁹⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XI, pag. 100

¹⁹⁹ *The Avowyng of King Arthur, Sir Gawan, Sir Kaye, and Sir Bawdewyn of Bretan*, strofe LVIII-LXXII, in *Three Early English Metrical Romances*, curato da J. Robson, Londra, 1842

²⁰⁰ Bertoni F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, pag. 246: "per arrivare alla proposta di un *topic*, la competenza enciclopedica del lettore (accumulata tra l'esperienza comune e gli intertesti) può offrire una serie di schemi preesistenti che facilitano le operazioni di interconnessione e di sintesi, richiamando dalla memoria alcune cornici (*frames*) più o meno codificate"

Secondo Gardner²⁰¹, nonostante Dante non sia menzionato, il compilatore deve aver preso spunto dal quinto canto dell'*Inferno*. La scena della nave è stata costruita per corrispondere con quella della lettura del libro per Paolo e Francesca, e la presa in carico del messaggio di Tristano morente da parte di Marco quasi combacia con il supporto di Dante per Francesca dopo che ha sentito le sue parole (*Inferno* vv. 39, 106, 109-111, 127-138). È chiaro, quindi, che l'anonimo, secondo lo studioso, ha letto l'episodio di Francesca, riconoscendo delle affinità con la storia di Tristano e Isotta. Ad ogni modo, esistono documenti che attestano la circolazione di questa porzione del poema prima della morte di Dante. Inoltre, versi del terzo e del quinto canto dell'*Inferno* sono stati ritrovati copiati nel registro di un notaio di Bologna nel 1317.

Sempre secondo Gardner, un'altra risorsa utilizzata dal compilatore toscano è la versione del *Merlin* di Robert de Boron, in cui Uter Pendragon trova la Tavola Rotonda con cinquanta cavalieri scelti dallo stesso Merlino.

In conclusione, la *Tavola Ritonda*, per ammissione dello stesso autore, è un libro costruito su altri libri, primo tra tutti il "buon libro di tutte le storie" che ha tra i suoi possessori Piero di Savoia e Gaddo de' Lanfranchi. Le opere utilizzate per costruire il rimaneggiamento toscano, quindi, non sono utilizzate solo per una più semplice fruibilità e consultabilità, ma devono essere viste sotto un punto di vista didattico: l'autore avrebbe inserito queste opere per creare una sorta di "biblioteca virtuale", ma anche soprattutto per dare una sorta di insegnamento ai lettori.

3.5.1 INTERTESTUALITÀ RELIGIOSA

Nel suo libro *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*²⁰², Daniela Delcorno Branca individua che l'autore deve aver avuto conoscenza dottrinale in materia religiosa in quanto lo stesso applica categorie propriamente teologiche ai suoi personaggi. Questa sua tendenza a sottolineare e ad aggiungere nozioni di carattere religioso (non solo riguardanti gli episodi dell'Inchiesta e della morte di Tristano e Isotta) che si trovano sparse nel romanzo, dimostrerebbe come, oltre all'aspetto prettamente dottrinale della religione, sia presente anche quello della devozione a Cristo e Maria.

Durante il Medioevo il cristianesimo condanna la figura della donna prendendo come esempio Eva, la peccatrice per eccellenza. Inoltre, è anche di dominio dell'uomo in quanto è stata creata da un osso di Adamo. Ma successivamente, a questa figura si contrappone quella della Vergine Maria: il suo

²⁰¹ Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, 1930

²⁰² [Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la "Tavola Ritonda"*, Firenze, Olschki, 1968

solo peccato è di essere stata concepita con il peccato originale. Il culto di questa figura si sviluppa, ad Oriente, dopo il concilio di Efeso e in Occidente durante il regno carolingio. Questa figura materna comincerà ad avere una propria personalità nel momento in cui suo Figlio verrà umanizzato: la si vedrà, nelle varie opere artistiche, per esempio durante la Crocifissione, come una madre sofferente, disperata per la morte di suo Figlio. Inoltre, a Maria viene attribuita la capacità di compiere qualsiasi miracolo (e non come gli altri santi che sono specializzati in un particolare “potere”. Questa figura arriva persino ad essere una mediatrice tra Dio e gli uomini. Un po’ come Brandina, da buona madre adottiva, che fa da intermediaria nelle varie situazioni nelle quali Tristano e Isotta sono coinvolti.

In ogni caso, la promozione della Vergine Maria si ha anche attraverso i sermoni, le lodi, i canti religiosi e le preghiere (come quella dell’Ave Maria): molte sono presenti (rivolte sia a Lei che a suo Figlio) nella *Tavola Ritonda*. In particolare, si ricorda quella di Isotta durante la battaglia tra Tristano e Brunoro. Questa supplica (che ha la forma di sequenza ritmata e rimata) assomiglierebbe ad una litania e percorre tutte le tappe fondamentali della vita di Cristo ma in particolare si sofferma sulla Passione dove la Vergine partecipa ai dolori del Figlio. Viene usata l’espressione “vi vidde”, quasi a voler rendere visibile al lettore i patimenti di Gesù:

«[...]E la vostra Madre vi vidde spinare / Sulla croce con grossi chiovi vi vidde chiavellare /
Acieto e fiele aveste per vostro gustare / E doloroso cambio vostra Madre ebbe a pigliare /
Chè Giovanni per lui vi conven’ accettare / E lo santo costato vel vidde perforare / E poi si
tramortì per lo dolor mortale / Nelle braccia e Niccodemo v’avest’ a posare / Nell’ora di
compieta vi vidde interrare [...].»²⁰³

Dalla preghiera di Isotta viene subito spontaneo pensare alla devozione dei sette dolori di Maria. Considerando la sequenza nella sua interezza fra i sette dolori della Vergine ritroviamo elencati quelli più comuni.

È presente anche il tema dell’amore di Cristo per sua Madre, che appare anche nella preghiera di Tristano morente e costituisce uno dei punti più commoventi della sua invocazione di peccatore pentito. Quindi, senza ombra di dubbio, l’autore ha inserito, all’interno di uno degli scaffali della vasta biblioteca della *Tavola Ritonda*, anche la Bibbia, ponendola come base per questo singolare romanzo.

²⁰³ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XXXVII, pag. 180

3.5.2 L'IMPORTANZA DEI NOMI NELLA *TAVOLA RITONDA*

L'autore toscano introduce numerose innovazioni soprattutto per quanto riguarda il campo dell'onomastica. Si concentra specialmente sui nomi parlanti, che hanno funzioni simboliche, storiche o di cronaca. L'incremento di nomi nella *Tavola Ritonda* è molto più marcato rispetto al *Tristan*. L'obiettivo di questi "nuovi" nomi è fare in modo che il testo si avvicini quanto più possibile alla realtà, eliminando tutto ciò che è superato ed impreciso del testo francese.

La funzione dei nomi è spesso quello di alludere a qualcosa, sia che abbia una connotazione oscenocomica (per esempio, *Burletta della Diserta* citato nel capitolo due) oppure che sia strettamente intertestuale. Questo gioco di sottintesi risale fino all'antica poesia francese, ma nella *Tavola Ritonda* è evidente la maggiore influenza di Dante e la sua *Commedia*²⁰⁴.

Ci sono dei casi in cui i nomi tendono ad avere, però, una sfumatura classicheggiante. Il prossimo paragrafo si concentrerà sul tema dei nomi femminili, che alludono alla letteratura greca e latina, con riferimenti a Medea, Lavinia e Polissena. Anche il nome della pianura di Bucifalas²⁰⁵ è un chiaro riferimento alla città di Bucifala, presente nel *Roman d'Alexandre*, che fu considerata una città impenetrabile grazie alla sua difesa.

Pochi sono, comunque, sono i riferimenti alla *Commedia* dantesca. Tra questi si ricorda Alachino, uno dei personaggi della *Tavola Ritonda* (marito di Agretta: venne liberato da Tristano dalla prigionia del gigante Lucano²⁰⁶: sembrerebbe che sia un rimando a uno dei demoni Malebranche chiamato Alichino²⁰⁷, oppure potrebbe essere riferito al Papa Agabito (*Paradiso* VI, vv. 13-18), che nella *Tavola Ritonda* concede l'indulgenza a chi pregherà per Tristano e Isotta, in quanto il loro peccato è avvenuto "per opera d'incantamento, e no' per altra malvagia volontà"²⁰⁸.

L'autore, nella stesura dell'episodio del corno incantato, sarebbe stato influenzato dal *Lai du cor*²⁰⁹ di Robert Biket, un'operetta tardo duecentesca, in particolare dal tema principale del testo con una decisa sfumatura misogina: nella *Tavola Ritonda* delle 686 dame solo in 13 superano la prova del

²⁰⁴ Per esempi sull'onomastica, vedere Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015; pag. 164

²⁰⁵ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CI, pag. 422; capitolo CII, pag. 424

²⁰⁶ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXIV

²⁰⁷ *Inferno*, XXI, v.118, che viene menzionato ancora in *Inferno* XXII, v.112

²⁰⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo CXXXIII, pag. 518

²⁰⁹ Biket R., *Il corno magico*, ed. M. Lecco, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004

corno (ovvero riuscire a bere il vino contenuto nell'oggetto incantato senza rovesciarlo nel petto) e dimostrano la propria fedeltà verso il marito. Su questo fatto, l'autore commenta:

“ [...] delle seicentottantasei, non se ne trovò a quella pruova liali se none tredici; e quelle non erano sufficienti per più loro cagioni, sì che era rimaso per quella cagione: ma la volontà aveano non di meno interamente come l'altre; ma perché non erano convitate, però ristava. Ma credo che al paese ciò addivenisse per cagione che le dame vi sono molte grandi bevitrici, bugiarde e ghiotte, e bene pacchianti di roba, più che altre dame lussuose: gli uomini begli, e vili di loro persone, e poco atanti nelle armi e poco valorosi; ma molto erano arroganti, avarissimi.”²¹⁰

L'anonimo trasforma questa ostilità verso la donna, presente nel *lai* francese, in un mezzo per criticare i Cornovagliesi. Il commento rivolto alle tredici dame che hanno superato il test è quindi molto critico, perché non sarebbero cadute in tentazione in quanto non corteggiate. Perciò, l'autore non esalta le dame che hanno superato la prova, perché è convinto che avrebbero compiuto adulterio se si fosse presentata l'occasione²¹¹.

In conclusione, in ogni nome è racchiuso il carattere e il destino di ogni personaggio. L'autore, anche per i nomi di luoghi crea sempre una certa ambiguità tra realtà e fantasia utilizzando dei giochi letterari.

3.5.2.1 IL MITO NELLA TAVOLA RITONDA: MEDEA E LE SUE SORELLE

Se in un racconto è presente un nome di un personaggio “famoso”, questo può evocare nella mente dei lettori dei collegamenti mentali. Ciò è emblematico all'interno del capitolo LXXIX nella *Tavola*

²¹⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo XLIII, pag.205-206

²¹¹ Murgia nella nota 433 di pag. 168 scrive: “Anche Ariosto riprende questo spunto folklorico nell'episodio del nappo fatato dell'Orlando Furioso (capitoli XLII-XLIII): il paladino Rinaldo rifiuta di bere dal calice fatato che gli consentirebbe di conoscere la fedeltà di Clarice, rinunciando così, come sottolinea Pio Rajna: “alla ricerca della verità in materia d'amore, con la coscienza che i rapporti umani debbano abbandonare la pretesa della totale trasparenza e accettare invece le zone d'ombra in nome della reciproca tolleranza (“Pensò e poi disse – Ben sarebbe folle/ chi quel che non vorria trovar cercasse”)» (P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876, p. 573)”; Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pag. 168, 169

Ritonda, durante le avventure di Tristano a Logres. L'autore, proprio per una maggior precisione nella descrizione, si preoccupò di segnalare le coordinate geografiche e antropologiche del luogo:

“Ma se alcuno mi domanderà com'era appellato questo castello e per cui si manteneva, io dirò vero, che 'l castel era appellato Crudele, e la isola sì era appellata Perfida, e la dama che la manteneva sì era appellata Medeas; la quale Medeas era la più lussuriosa dama del mondo e la più calda di suo corpo. E cosìe furono sue quattro sorelle; chè niuna di loro volle mai marito, per potere meglio lussuriare: e l'una fue Lavinia, e la seconda fue Agnena, la terza fue Bresenda, la quarta fue Pulizena e la quinta fue questa Medeas; e tutte e cinque furono figlie della bella suora d'Amore, la quale discese de la gentile reina Calistra, la quale fue reina dello regno Femminoro, capo e membro di lussuria.”²¹²

Nella parte precedente alla presentazione della figura di Medea, l'autore presenta una serie di personaggi femminili, descrivendone le loro caratteristiche: Tessina (che è al centro di una faida familiare), Largina (colpevole di non aver dato un padre al proprio figlio), la madre di Tessina (spinge il futuro genero a commettere un fratricidio), madonna Losanna della Torre Antica (capace di far cedere all'amore Dinadano) e la dama del Castello Crudele (che non voleva legarsi ad un solo uomo e che ogni anno si diletta con un nuovo cavaliere). La conoscenza del ruolo della donna e della funzione che il medioevo le attribuisce, motivano la presenza ed il comportamento di questo personaggio. Una delle azioni compiute più significative nella storia di Medea è indubbiamente quella di aver ucciso i figli avuti con Giasone, a causa dell'abbandono da parte dell'eroe; questa donna con questo gesto infligge una punizione crudele all'uomo, cioè la mancata prosecuzione della stirpe, uno degli aspetti più importanti in una cultura patriarcale come quella greca.

Le donne del regno Femminoro (Medea, Lavinia, Agnena, Bresenda, Pulizena e la capostipite Calistra) sono lussuose e non hanno interesse nel matrimonio. L'impressione è che la *Tavola Ritonda* racconti solo una parte della storia di Medea (la sua vita nell'Isola Perfida dopo la storia con Giasone), immortalando la sua esistenza “a tragedia avvenuta”, quando cioè non compare più il personaggio maschile.

Facendo riferimento alla letteratura, si scopre che Medea è “figlia del re Eeta, discende dal Sole, di cui è nipote [...], è sorella o nipote di Circe “terribile dea della parola umana” (*Odissea*, 10, 136) e

²¹² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXIX, pag. 323

figlia, secondo la versione più antica di Esiodo nella *Theogonia*, di Idia, dea marina, “colei che sa”. Il suo nome rinvia alla sfera del sapere, dell’intelligenza, alla *metis*. Nella tradizione più recente, la madre di Medea è invece Ecate, sovrana degli Inferi. Il deciso cambiamento genealogico di Medea nel tempo è legato alla necessità di costruire un’immagine più forte, non più donna sapiente, donna divina, ma strega, fattucchiera terrificante”²¹³.

Nella *Tavola Ritonda*, tuttavia, non compare questo cambiamento: l’autore specifica l’origine di Medea e delle sue quattro sorelle, ovvero discendenti da Calistra (una delle sorelle del dio Amore). Queste donne, essendo state tradite, affrontano questo sentimento in una forma più libera rispetto alla canonicità morale dell’epoca.

Medea nella *Tavola Ritonda*, quindi, appare come una donna in preda alle proprie pulsioni sessuali che, dopo aver amato con tutta sé stessa, non prova più alcun sentimento se non quello fisico. Il romanzo toscano, quindi, la identifica come una donna lussuriosa, probabilmente rifacendosi a figure assimilabili alla Semiramide di Dante. L’inserimento di Medea, perciò, sembrerebbe influenzato dalla profonda conoscenza della *Commedia*, in particolare di *Inferno* XVIII (vv. 86-96), da parte dell’autore toscano:

“Quelli è Isòn, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati fène.
Ello passò per l’isola di Lenno,
poi che l’ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.
Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l’altre ingannate.
Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martirio lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.”

Giasone, durante la sua ricerca del vello d’oro, non si sarebbe fatto scrupoli a sedurre e abbandonare più volte fanciulle innocenti. Dante in questo breve testo sembrerebbe evidenziare Medea come la

²¹³ Caraffi P., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003; pag. 40

vittima²¹⁴ di Giasone (al pari di Isifile/Ipsipile), ed è per questo motivo che lo colloca nelle Malebolge (il cerchio dei fraudolenti). È importante, a questo punto soffermarsi sulla figura di Isifile/Ipsipile: figlia del re Lemno, riuscì ad evitare che suo padre Toante venisse ucciso durante lo sterminio degli uomini dell'isola (da parte delle donne). Le donne dell'isola nutrivano profondi sentimenti d'astio verso gli uomini, che rapivano le donne tracie e vivevano con loro. Questa leggenda è in *primis* influenzata dal mito delle Amazzoni, le famose donne guerriere che tenevano in vita solo le figlie femmine.

Nel Medioevo questo mito era molto diffuso, tanto che, Jacopo Alighieri nelle *Chiose dell'Inferno* collega la figura di Medea con quella di Ipsipile.

Visto che anche nella *Commedia* le due donne sono ricordate insieme come vittime di Giasone, è possibile dedurre che l'autore abbia intenzionalmente unito questi due personaggi in un solo racconto. Questo succede anche in *Inferno* IV (vv. 124-126), dove appaiono Pentesilea, regina delle Amazzoni, e Lavinia. Non è da considerarsi un caso se tra le sorelle di Medea, nel romanzo toscano, ci sia il nome Lavinia. Murgia²¹⁵ nota che Lavinia è la fedele sposa di Enea. Perciò è possibile supporre che l'autore non avesse ben capito il passaggio dell'*Inferno* dantesco oppure, semplicemente, che abbia utilizzato questo gioco di nomi con un intento ironico.

Per quanto riguarda le Amazzoni, è necessario mettere in risalto che nel manoscritto senese (e come riportato da Polidori), il nome Calistra è sostituito dalla variante Talistre, che è molto simile a Talestri, cioè alla regina del regno femminorio. Questo nome è presente anche nel volgarizzamento da Bono Giamboni *Delle Storie contro i Pagani di Paolo Orosio*²¹⁶. Va ricordato, inoltre, che Talestri è presente anche nel Libro d'Alexandre, dove si narra dell'incontro tra Alessandro Magno e l'amazzone Talestris, per l'appunto. È lei stessa a proporre al suo avversario di mettere al mondo un figlio insieme, in quanto tra due persone così belle e valorose non poteva che nascere uno straordinario bambino. Come si può notare, il mito delle Amazzoni è sempre legato al tema della sessualità.

È possibile rilevare la presenza di un altro nome nella *Tavola Ritonda* in *Inferno* V (vv. 65-66) ed anche al capitolo XXX (v. 17), ovvero quello di Polissena. L'anonimo toscano conosceva senza dubbio questi versi che trattavano dell'innamoramento di Achille e questa donna, tra l'altro, è un'altra figura cara al Medioevo: "l'amore di Achille per Polissena ricorre assai spesso negli scrittori

²¹⁴ Figura giunta per il tramite di Ovidio: *Metamorfosi*, VII, 1-158; *Heroides*, XII

²¹⁵ Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015

²¹⁶ Giamboni B., *Delle Storie contro i Pagani di Paolo Orosio libri VII*, ed. F, Tassi, Firenze, Baracchi, 1849, pag. 170

medievali: da Darete (XXVII-XXXIV) trasse lo spunto Benoit di Sante-More, che ne trattò nel suo *Roman de Troie*, tradotto da Binduccio dello Scelto, contemporaneo di Darete”.²¹⁷

Quindi non è da escludere che il nome Pulizena che compare nella *Tavola Ritonda* sia in realtà riferito a Polissena del mito classico.

Anche Bresenda, l’ultima sorella di Medea, è collegata ad Achille se si considera che una variante di questo nome possa essere Briseide: figlia di Briseo, viene fatta schiava (e amante) da Achille dopo che quest’ultimo le uccide il marito e, successivamente, viene rapita da Agamennone.

Nel *Roman de Troie* (1155-1160) questa donna è al centro di un triangolo amoroso, che la rende simbolo di infedeltà e volubilità femminile.

Anche nel capitolo LXXIX della *Tavola Ritonda* appare un’eco alla letteratura greca e latina: Tristano sarà costretto ad attraversare “lo grande deserto di Cartaginale”²¹⁸. Il nome fa subito venire in mente la regina fenicia Didone, fondatrice di Cartagine. Didone e Medea hanno entrambe subito l’abbandono da parte della persona che avevano amato, e quindi sono spesso considerate in stretto rapporto. Nella *Tavola Ritonda* la figura della fondatrice di Cartagine appare tramite il personaggio di Isotta dalle Bianche Mani, che sposa Tristano ma viene abbandonata e muore dal troppo dolore, ma soprattutto a Bellices (in quanto si suicida trafiggendosi con una spada)²¹⁹.

Nel capitolo LXXVIII vengono raccontate le disavventure di Tessina. Questa donna è così bella da risvegliare in Tristano l’immagine di Isotta. Durante uno dei suoi viaggi, mentre era a cavallo si addormentò pensando a lei. Nel frattempo il gigante che stava di guardia ad un ponte, lo colpì facendolo cadere da cavallo. Una volta risvegliatosi e capita la situazione, Tristano chiede al gigante di poter ripetere la sfida. Questo non fu concesso, il cavaliere gli chiede il nome ed è proprio in questo momento che il lettore viene a conoscenza dell’origine del gigante:

“Sire, sacciate ch’io sono appellato Suizano Cuore ardito; e fui figliuolo della bella Largina, della più dionesta dama del mondo. E per tale via e modo, donde due ricche cittadi; ciò furono tersena e Latinale: e l’una si ebbe lo re Scalabrino, e l’altra si ebbe l’Amorotto di Lestenois. E l’uno di questi due si fue mio padre; ciò si crede più lo re Scalabrino; non però ch’io ne conoscessi già mai nessuno; anzi m’allevai nella corte dello re Artus, e quivi mi feci cavaliere

²¹⁷ Martina A., *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, pag. 585

²¹⁸ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXIX, pag. 325

²¹⁹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitoli XV e XVI

errante. E mettendomi uno giorno in avventura, e passando per questo ponte, combattei a uno cavaliere di Scozia che lo guardava, lo quale era appellato messer Lanfate; e io sì lo trassi a fine. E una bella dama di questa contrada, allora, la quale si è appellata Losanna della Torre Antica, venne a me dicendo: «Cavaliere, voi m'avete morto colui il quale dovea essere mio marito. Ma se tue, per lo mio amore, vuoi guardare questo ponte di qui a uno anno, e giostrare con quanti cavalieri passeranno, io appresso vi donerò lo mio amore o a moglie o a druda».»²²⁰

Largina è descritta dal gigante come “la più disonesta dama del mondo”.

Un altro personaggio di questa lista di nomi femminili è la madre di Tessina. Questo personaggio chiede a Pinabello di assassinare suo fratello (che a sua volta aveva ucciso Garionne, fratello della madre di Tessina), in cambio della mano di sua figlia. Tessina chiederà aiuto, poi, ai fratelli di Pinabello, che in realtà la vorrebbero uccidere. Soltanto Tristano si renderà disponibile ad aiutarla, mentre Dinadano, che in realtà non aveva capito che la donna fosse vittima di sua madre, in modo un po' rude chiede al suo amico:

«Come difendete voi questa meretrice, la quale è ista' cagione di tanto male? Degna cosa è ched ella ne sia di ciò diserta». ²²¹

Un altro personaggio degno di nota è madonna Losanna della Torre Antica. Si tratta, infatti, dell'unica donna in grado di conquistare il “savio disinnamorato” Dinadano. È lei che costringe il gigante a sorvegliare il ponte con, in cambio, la promessa di un futuro matrimonio. Nella *Tavola Ritonda* Dinadano difende senza indugi la dama della Torre. Losanna, con la sua bellezza irraggiungibile, attira l'attenzione del cavaliere e lo rende geloso quando lei fa dei complimenti a Tristano: questo è il motivo per cui Dinadano e Tristano si scontrano (anche se poi sarà Tristano ad avere la meglio). Questo episodio serve di lezione a Dinadano che gli dà la conferma delle sue idee misogine e abbandona, così, ogni illusione di innamoramenti futuri.

Infine, nell'episodio del Castello Crudele si parla di un'altra dama che si ricorda per le sue malvagie azioni. In questo castello vige la regola che chiunque fosse fatto prigioniero, non potrà uscirne vivo.

²²⁰ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXVII, pag. 313-314

²²¹ Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXVII, pag. 316

Amorotto di Gaules, anche lui imprigionato nella torre assieme a Tristano, spiega l'origine di azioni così perverse: questa dama è meravigliosamente bella, tanto che i cavalieri gareggiano per poterla incontrare, finendo, così, imprigionati.:

«[...] e per la sua bellezza, di lunga parte ci traggono gli cavalieri per vederla: e però ordinò ella questa malvagia usanza, sì che chi la volesse vedere, ella gli costasse cara; e d'allora in qua, ella non àe avuta così grande la calca de' vagheggiatori nè d'armeggiatori. E lo cavaliere che dimora questa isola, sì prende di lei tutto suo diletto e piacere; ma non si puote partire fino a l'anno fornito; e in capo de l'anno, se altro cavaliere non ci apparisse, sì ci si mette uno de' cavalieri del castello: cioè a colui a cui la sorta tocca».²²²

Nella versione italiana, la dama del Castello Crudele si comporta come una mantide, infatti decide di imporre una regola per tenere a bada la quantità eccessiva dei cavalieri che le facevano visita, senza però rinunciare ai piaceri della carne: ecco, quindi, che si ripresenta il tema della lussuria.

Inserire Medea e le sue sorelle Lavinia, Agnena e Pulizena nel Regno Femminoro risulta in questo modo coerente. Secondo G. Murgia: “Scorrendo a ritroso la carrellata delle dame arturiane crudeli, arrivate, omicide, peccatrici che vengono riprese dal Tristan en prose e riscritte dalla Tavola Ritonda, diventano ora forse più chiare le ragioni di quella ipertrofia onomastica dal taglio classicheggiante che a Polidori sembrava del tutto inspiegabile, tanto da spingerlo da interpretarla come un'esteriore e un po' pedante ostentazione di conoscenze mitologiche.”²²³

Agli uomini che sfortunatamente incontrano queste donne (streghe, *femme fatales* o assassine) non rimane altro da fare che condannare il peccato della lussuria, colpevole di averli trasformati in meri oggetti inanimati di piacere.

²²² Heijkant M.-J., *La Tavola Ritonda*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997; capitolo LXXIX, pag. 320

²²³ Murgia G., *La “Tavola Ritonda” tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pag. 184

CONCLUSIONE

La Tavola Ritonda è il manoscritto chiave di questo elaborato. Partendo dall'analisi del *Tristan en prose* e dalla sua vasta fortuna nella penisola italiana, si è, poi, percorso il vasto sentiero delle traduzioni e dei rimaneggiamenti italiani di questo modello francese attraverso il *Tristano Veneto*, il *Tristano Panciaticiano* per arrivare, infine, alla *Tavola Ritonda*.

Anche la comprensione della condizione della donna nell'epoca medievale è stata molto importante: la donna, in tutti gli ambiti della sua vita, è una figura sottomessa. L'uomo, quindi, è il solo capace di portarla nella giusta via. Il confronto tra Eva e Maria ha ben chiarito che l'unica degna di rispetto da parte dell'uomo è la Madre di Gesù in quanto mediatrice e redentrice. Ma proprio la Chiesa ha alimentato l'odio che si cela nei cuori degli uomini verso le donne, trasformandolo addirittura ossessione per la strega, colei che fa le orgie con il diavolo e che uccide e beve il sangue dei bambini. Il dominio dell'uomo sulla donna, quindi, ricade in diversi ambiti, tra cui il matrimonio, appunto, nel lavoro, nella violenza ed anche nella gestione del potere: nemmeno le regine potevano ambire ad essere trattate come i re.

Le conoscenze derivate da queste materie hanno permesso l'analisi dei ruoli dei personaggi femminili nella *Tavola Ritonda*, obiettivo di questo elaborato. Nella letteratura arturiana, e quindi anche nella *Tavola Ritonda*, sono presenti tre macro-ruoli che sono: l'eroina, la donna-eroe e la (donna) antieroe. Approfondendo, la donna è spesso vittima di stupri come, per esempio, nell'episodio del tentativo di stupro di Pulcella Gaia perpetrato da Burletta della Diserta. Le donne sono, per la maggior parte del manoscritto, degli oggetti da usare a piacimento. Anche la donna abbandonata è un motivo molto ricorrente e, forse, le donne dell'epoca, sentendo o leggendo di Isotta dalle Bianche Mani, abbandonata dal marito Tristano che parte con la nave, si sono riviste in lei: le classi sociali emergenti dell'epoca, infatti, erano i mercanti, che spesso dovevano salutare le proprie mogli o amate per andare a commerciare via mare. Solo alcuni personaggi, però, possono avere delle conoscenze mediche e tra queste sono Lotta e la figlia Isotta la Bionda, Isotta dalle Bianche Mani e, per quanto poco, Brandina, fedele servitrice di Isotta la Bionda.

A questo punto si sono investigati altri possibili ruoli nei quali la donna è presente riscontrando la comparsa: della donna angelo, che in generale è bellissima ed è spesso paragonata ad un angelo, appunto, oppure ad una rosa; della donna diavolo, il completo opposto della precedente e l'ossessione della strega, in questo manoscritto si fa reale; della donna mamma, che, per la maggior parte del tempo, non è quella biologica (si vedano la Dama del Lago che adotta Lancillotto non appena la madre muore di parto e lo fa battezzare, e Brandina, leale serva di Isotta ma, allo stesso tempo, piena di preoccupazioni e lamenti solo come una madre sa avere).

Delle donne si è parlato anche nell'intertestualità della Tavola Ritonda: l'anonimo autore, infatti, ha inserito il mito di Medea e delle sue sorelle, le quali si possono benissimo classificare donne diavolo. Perciò le donne sono solo abbellimenti in questo manoscritto? Nel caso in cui venissero rimosse, la narrazione proseguirebbe senza intoppi? Se si prende in considerazione che Isotta la Bionda sia, in qualche modo (senza voler andare incontro ad un'eresia ma solo portando un esempio per meglio comprendere l'importanza di questo personaggio), la Madonna, mediatrice e l'unica degna di salvezza, appare chiaro che quando morirà (al capitolo CXXXI) si parlerà della donna ma non come prima. Da questo momento è lampante che Ginevra e Lancillotto siano la "brutta copia" della coppia Tristano e Isotta. Inoltre, con la morte degli amanti è come se fosse morta la ragione (sono morti i pilastri che reggevano la storia, sono morti gli esempi di virtù). Perciò, la risposta alle domande sarebbe no: le donne non sono solo abbellimenti e il racconto non proseguirebbe, senza di loro, senza avere delle complicazioni.

Si ritiene doveroso fare alcune precisazioni: la prima è che non bisogna avere dei paracocchi in quanto il trattamento riservato alle donne dell'epoca non deve essere motivo di repulsione della materia. Ogni cosa (che sia un romanzo, una scultura, un film o una qualsiasi forma d'arte) deve essere valutata secondo il periodo nel quale viene prodotta; la seconda vuole sottolineare che questo elaborato non vuole essere di natura femminista, l'intento era quello di suggerire una più approfondita analisi, come sta succedendo negli ultimi anni, della donna, ma soprattutto dei personaggi femminili delle varie opere. Di certo questo elaborato non vuole avere la presunzione di possedere un'accurata indagine di ogni personaggio femminile e nemmeno dei loro ruoli, ma sarebbe interessante e stimolante capire se ci sono evoluzioni delle figure femminili negli anni oppure anche solo tra un rimaneggiamento e l'altro. Senza dubbio sarebbe un ottimo risultato se questa ricerca potesse essere un punto di partenza per studi più approfonditi e potesse essere spunto per qualsiasi studioso interessato alla materia.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

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

Boccaccio Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1951.

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

Cantari di Tristano, ed. G. Bertoni, Modena, Società Tipografica modenese, 1937; rist. In «Cultura Neolatina», 47, 1987.

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

Cantari fiabeschi arturiani, ed. D. Delcorno Branca, Milano-Trento, Luni editrice, 1999.

Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, TEA, Milano, 1993.

Guittone D'Arezzo, *Lettere*, ed. C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.

Il Libro di messer Tristano ('Tristano Veneto'), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994.

Il libro di Messer Tristano ('Tristano Veneto'), ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994.

Il Novellino, ed. A. Conte, Roma, Salerno, 2001.

Il Tristano Biancorusso, ed. E. Sgambati, Firenze, Le Lettere, 1983.

Il Tristano Corsiniano, ed. M. Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937.

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

Il Tristano Riccardiano, ed. E. G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896.

La Inchiesta del Sangradale. Volgarizzamento toscano della Queste del Saint Graal, ed. M. Infurna, Olschki, Firenze, 1993.

La Tavola Ritonda, introduzione e note a cura di M.-J. Heijkant, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997.

La Tavola Ritonda, introduzione e note a cura di E. Trevi, testo a cura di F.-L. Polidori, Milano, Rizzoli, 1999.

La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano, ed. F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-1866.

La Tavola Ritonda, a cura di Marie-José Heijkant, Milano-Trento, Luni Editrice, 1997.

Ponzela Gaia, cantare dialettale inedito del sec. Xv, a cura di Varanini G., Bologna, 1957.

The Avowyng of King Arthur, Sir Gawan, Sir Kaye, and Sir Bawdewyn of Bretan, in *Three Early English Metrical Romances*, curato da J. Robson, Londra, 1842.

Tristano Corsiniano, edita da R. Tagliani, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2011.

Tristano Panciaticiano, ed. G. Allaire, Boydell & Brewer, Cambridge, 2002.

Tristano Riccardiano, introduzione e note a cura di M.-J. Heijkant, testo a cura di E. G. Parodi, Parma, Pratiche, 1991.

Tristano Riccardiano, introduzione e traduzione a cura di F. R. Psaki, testo a cura di A. Scolari, Cambridge, Boydell & Brewer, 2006.

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

STUDI

Allaire G. e Psaki R., *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2017.

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

Alvar C., *Tristanes italianos y Tristanes castellanos*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 47, 2001, pp. 57-75.

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

Antonelli L., Montinari G., Spanio D., *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1997.

- Battaglia Ricci L., *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Baumgartner E., *Arthur et les chevaliers envoisiez*, in «Romania», 105, 1984, pp. 312-325.
- Baumgartner E., *La Préparation à la Queste del Saint Graal dans le Tristan en prose*, in K. Busby, N. J. Lacy (a cura di), *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam and Atlanta, GA, 1994, pp. 1-14.
- Baumgartner E., *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman medieval*, Genève, Droz, 1975.
- Baumgartner E., *Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture*, in «Romania», 106, 1985, pp. 326-340.
- Baumgartner E., *Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal*, in M.-L. Ollier (a cura di), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de L'Université de Montréal, 1988, pp.167-175.
- Bec C., *Les livres des Florentins (1413-1608)*, Firenze, Olscki, 1984.
- Berengo M., *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 1999.
- Bertoni F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.
- Bevilaqua M., *Il giardino come struttura ideologico-formale del «Decameron»*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXX, 1976, pp. 70-79.
- Busby K., *Chrétien in Italy*, in «Accessus ad auctores»: *Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*, a cura di F. Alfie, A. Dini, Tempo (AZ), ACMRS Publications, 2011, pp. 25-38.
- Buschinger D., Crépin A., *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmerle, 1984.
- Buschinger D., *Le viol dans la littérature allemande au Moyen Âge*, in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, pp. 369-388.
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, 2nd ed. Princeton, Princeton UP, 1968.
- Cardini F., *Minima medievalia*, Firenze, Arnaud, 1987.
- Caraffi P., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003.

Chênerie M.-L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers du XII et XIII siècles*, Genève, Droz, 1986.

Cigni F., *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, Fasano, Schena, 1992.

Cigni F. *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana. Supplemento 1991-2005*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 183-233.

Cigni F., *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in *Fra toscanità e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, a cura di E. Werner, S. Schwarze, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108.

Cigni F., *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in E. Werner, S. Schwarze (a cura di), *Fra toscanità e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento. Atti dell'incontro di studio Halle-Wittenberg, (Martin-Luther-Universität, Institut für Romanistik, maggio 1996)*, Tübingen-Basel, Francke, 2000, pp. 71-108.

Cigni F., *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publisher, 2009, pp. 187-204.

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

Cigni, F., Recensione di: Marie-José Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Luni Editrice, Milano-Trento, 1995, in «Lettere Italiane», 49, 1997, pp. 518-522.

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

Corti M., *Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di Virtù*, in «Studi di filologia italiana», 18, 1960, pp. 29-68; rist. in Ead., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 177-216.

Curtis R. L., *Les deux versions du Tristan en prose: examen de la théorie de Löseth*, in «Romania», 84, 1963, pp. 390-398.

Curtis R. L., *The Problems of the Authorship of the Prose Tristan*, in «Romania», 79, 1958, pp. 314-338.

Curtis R. L., *Who Wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problem*, in «Neophilologus», 67, 1983, pp. 35-41.

Delcorno Branca D., *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1991.

Delcorno Branca D., *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno, 2000, pp. 133-150.

Delcorno Branca D., *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle “tradizioni sommerse”*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza. Bologna, 5-8 ottobre 2009*, Roma, Aracne, 2012.

Delcorno Branca D., *Eremiti e cavalieri: tipologia di un rapporto nella tradizione epico-romanzesca italiana*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. 1, pp. 519-541.

Delcorno Branca D., *I cantari di Tristano*, in «Lettere Italiane», 23, 1971, pp. 289-305.

Delcorno Branca D., *I racconti arturiani del Novellino*, in «Lettere Italiane», 48, 1996, pp. 177-205.

[Delcorno] Branca D., *I romanzi italiani di Tristano e la “Tavola Ritonda”*, Firenze, Olschki, 1968.

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

Delcorno Branca D., *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, pp. 353-82; ora in M. Picone, M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I Cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981)*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 103-126.

Delcorno Branca D., *Interpretazioni della fine nella tradizione italiana della Mort Artu*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII convegno storico nazionale (Todi, 9/12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, 2006, pp. 405-425.

Delcorno Branca D., *La tradizione della Mort Artu in Italia*, in G. Paradisi, A. Punzi (a cura di), *Storia, geografia, tradizioni manoscritte* («Critica del testo», 7/1), Roma, Viella, 2004, pp. 317-339.

Delcorno Branca D., *Le carte piene di sogni. Introduzione alla Tavola Ritonda padana*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, ed. R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 3-18.

Delcorno Branca D., *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. III. La ricezione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, Roma, Salerno, 2003, pp. 385-403.

Delcorno Branca D., *Le storie arturiane*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il medioevo volgare. Volume III. La ricezione del testo*, Roma, 2003, pp. 385-403.

Delcorno Branca D., *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récentes*, in C. Kleinhenz, K. Busby (a cura di), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 155-186.

Delcorno Branca D., *Per la storia del Roman de Tristan in Italia*, in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 211-231.

Delcorno Branca D., *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in A. M. Finoli (a cura di), *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei secoli XIII-XIV*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-84.

Delcorno Branca D., *Sette anni di studi sulla letteratura arturiana in Italia. Rassegna (1985-1992)*, in «Lettere Italiane», 44, 1992, pp. 465-497.

Delcorno Branca D., *Tavola Rotonda. La materia arturiana e tristaniana: tradizione e fortuna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, Unione tipografico-editrice, 1986, pp. 270-276.

Delcorno Branca D., *The Italian Contribution: La Tavola Ritonda*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 69-87.

Delcorno Branca D., *The Italian Contribution: "La Tavola Ritonda"*, in *The Arthur of the Italians*, pp. 69-87.

Delcorno Branca D., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998.

Earnshaw D., *The female voice in medieval Romance lyric*, New York - Bern - Frankfurt am Main - Paris, Peter Lang, 1988.

Fenster T. S., *Arthurian Women: a casebook*, New York-London, Garland, 1996.

Fisher S., *Leaving Morgan Aside: Women, History, and Revisionism in Sir Gwain and the Green Knight*, in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, ed. Christopher Baswell e William Sharpe, New York, Garland, 1988.

Frugoni C., *Donne medievali: sole, indomite, avventurose*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2021.

Gardner E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, 1930.

Giannini G., *Il romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia: il «Cligès» riccardiano*, in *Modi e forme della fruizione della «materia arturiana»*, pp. 119-158.

Gravdal K., *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

Guida S., *Sulle 'fonti' della Tavola Ritonda*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, Giannini, 1971, pp. 145-155.

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

Heijkant M.-J., *'E re non è altro a dire che scudo e lancia e elmo': il concetto di regalità nella Tavola Ritonda*, in C. Donà, F. Zambon (a cura di), *Regalità*, Roma, Carocci, 2002, pp. 217-229.

Heijkant M.-J., *'E' ti saluto con amore'. Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia*, in *«Medioevo Romanzo»*, 23, 1999, pp. 277-298.

Heijkant M.-J., *'La figura del mondo': Tristan als das Idealbild des Rittertums in der Tavola Ritonda*, in M. Meyer, H.-J. Schiewer (a cura di), *Literarische Leben. Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 269-282.

Heijkant M.-J., *Die seltsame Gefangenschaft von Tristan und Lancelot bei der Dama del Lago in der Tavola Ritonda*, in T. Ehlert, X. von Ertzdorff (a cura di), *Chevaliers errants, demoiselles et l'autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für X. von Ertzdorff*, Göttingen, Kümmerle, 1998, 245-256.

Heijkant M.-J., *From France to Italy: The Tristan Texts*, in G. Allaire, F. R. Psaki (a cura di), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 41-68.

Heijkant M.-J., *Iseut aux Blanches Mains dans le Tristano Riccardiano: le motif de l'homme entre deux femmes et le motif de la femme abandonnée*, in «Tristania», 16, 1995, pp. 63-75.

Heijkant M.-J., *L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le Tristano Riccardiano*, in K. Busby, E. Kooper (a cura di), *Courtly Literature. Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 271-282.

Heijkant M.-J., *L'assedio della città d'Agippi nel Tristano Riccardiano*, in G. Angeli, L. Formisano (a cura di), *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VIème Congress Triennial de la ICLS (Fisciano, Salerno 24-28 juillet 1989)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 323-331.

Heijkant M.-J., *La compilation du Tristano Panciatichiano*, in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (a cura di), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the chanson de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-New York-Tokio, North-Holland, 1994, pp. 122-126.

Heijkant M.-J., *La mésaventure érotique de Burletta della Diserta et le motif de la pucelle esforcée dans la Tavola Ritonda*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 118, 2002, pp. 182-194.

Heijkant M.-J., *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989.

Heijkant M.-J., *Le Tristano Riccardiano, une version particulière du Tristan en prose*, in *Actes du XIVe Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 314-323.

Heijkant M.-J., *The Custom of Boasting in the Tavola Ritonda*, in L. E. Whalen, C. M. Jones (a cura di), *'Li premerains vers'. Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2011, pp. 143-156.

Heijkant M.-J., *The Role of the Father of Iseut in the Italian Versions of the Prose Tristan*, in «Tristania», 20, 2000, pp. 31-40.

Heijkant M.-J., *The Transformation of the Figure of Gauvain in Italy*, in R. H. Thompson, K. Busby (a cura di), *Gawain. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2006, pp. 239-253.

Heijkant M.-J., *Tristan im Kampf mit dem Treulosen Ritter. Abenteuer, Gralssuche und Liebe in dem italienischen Tristano Palatino*, in X. von Ertzdorff (a cura di), *Tristan und Isolt im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 453-472.

Heijkant M.-J., *Tristan pilosus: la folie de l'héros dans le Tristano Panciatichiano*, in A. Crépin, W. Spiewok (a cura di), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60ème anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 231-242.

Heijkant M.-J., *Tristano Multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018.

Heijkant M.-J., *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286.

Heijkant M.-J., *Tristano in prospettiva europea. A proposito di un recente volume*, in «Lettere Italiane», 57, 2005, pp. 272-286.

Holbrook S. E., "Nymue, Chief Lady of the Lake in Malory's Morte Darthur" *Speculum*, 53 (1978).

Holtus G., *La matière de Bretagne en Italie: quelques réflexions sur la transposition du vocabulaire et des structures sociales*, in *Actes du 14ème Congrès International Arthurien (Rennes, 16-21 Août 1984)*, I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1985, pp. 324-345.

Jones P., *Economia e società nell'Italia medioevale*, Torino, Einaudi, 1980.

Jonin P., *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII siècle*, Aix en Provence, Edition Ophruys, 1958.

- Kelly D., *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure's Troie*, in «Romance Philology», 48, 1995, p. 221-241.
- Kennedy E., Szkilnik M., Pickens R. T., Pratt K., Williams A. M. L., *Lancelot with and without the Grail: Lancelot do Lac and the Vulgate Cycle*, in G. S. Burgess, K. Pratt (a cura di), *Arthurian Literature in the Middle Ages IV. The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006, pp. 274-324.
- Kleinhenz C., *Italian Arthurian Literature*, in N. Lacy (a cura di), *A History of Arthurian Scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 190-197.
- Kleinhenz C., *Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5, 1975, pp. 145-158.
- Lacy N.J., *Motif Transfer in Arthurian Romance*, in *The Medieval Opus: Rewriting and Transmission in the French Tradition*. Proceedings of the Symposium held at the Institute for Research and Humanities. University of Wisconsin-Madison (5-7 oct. 1995), a cura di D. Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 157-168.
- Lacy, Norris J., Ashe G., Ihle S. N., Kalinke M. E., Thompson R. H., eds. *The New Arthurian Encyclopedia*, New York, Garland, 1991.
- Lazzari T., *Le donne nell'alto Medioevo*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2010.
- Le Goff J., *Uomini e donne nel Medioevo*, Roma, Editori GLF Laterza, 2013.
- Leonardi L., *Il torneo della Roche Dure nel Tristan in prosa: versione a confronto (con l'edizione dal ms. B.N.fr.757)*, in «Cultura Neolatina», 57, 1997, pp. 209-251.
- Lett D., *Uomini e donne nel Medioevo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2014.
- Lomagistro B., *Tristano e Isotta nelle letterature slave*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 175-188.
- Löseth E., *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891.
- Löseth E., *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, IV, 1905, pp. 1-38.

- Löseth E., *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français de Rome et Florence*, in *Videnskabselskabets skrifter II. Historik-filosofik Klasse*, Christiania, Jacob Dybward, III, 1924, pp. 1-139.
- Lot-Borodine M., *La Femme dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, Paris, A. Picard, 1909.
- Martina A., *Polissena*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, ad vocem, pag. 585.
- Ménard Ph., 'Monseigneur Robert de Boron' dans le Tristan en prose, in L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove, M. Szkilnik (a cura di), *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009, pp. 359-370.
- Ménard P., *Le rire et le surire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, pp. 275-277.
- Moormann E. M., Uitterhoeve W., *Van Achilleus tot Zeus*, Nijmegen, SUN, 1987.
- Murgia G., *La "Tavola Ritonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015.
- Murray A., *Suicide in the Middle Ages*, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, 1998-2000.
- Northup G.T., *The Italian Origin of Spanish Prose Tristan Versions*, "Romanic Review", III, 1912.
- Owen D.D.R., *Theme and Variation: Sexual Aggression in Crétien de Troyes*, "Forum for Modern Language Studies", XXI, 1985, pp. 376-386.
- Parodi E. G., *Dal Tristano Veneto*, in *Nozze Cian-Sappa-Flandinet*. 23 ottobre 1893, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1894.
- Passavanti J., *Specchio di vera penitenza*, a cura di F. L. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1863, *Trattato della superbia*, cap. V, pp. 209-211.
- Pastoureau M., *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard D'Or, 1986 .
- Paton L. A., *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, Radcliffe College Monographs, 13, Boston – Ginn, 1903.

- Pemberton L., *Authorial Interventions in the Tristan en prose*, in «Neophilologus», 68, 1984, pp. 481-497.
- Pickford C. E., *L'evolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age, d'après le manuscrit 112 du Fonds Français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1960.
- Plet-Nicolas F., *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, p. 417.
- Rajna P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.
- Rieger D., *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXXI, 1988, pp. 241-267.
- Rossetti G., *Il matrimonio del clero nella società altomedievale*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, Spoleto, CISAM, 1977.
- Sahar S., *The fourth estate: a history of women in the middle-ages*, New York, Routledge, 2003.
- Salvemini G., *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, in *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze e altri scritti di Gaetano Salvemini*, a cura di E. Sestan, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 102-203.
- Saly A., *La damoiselle "esforciee" dans le roman arthurien*, in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, pp. 215-224.
- Samples S., *The Rape of Ginover in Heinrich von dem Türlin's "Diu Crône"*, in *Arthurian Romance and Gender, Actes choisis du XVII Congrès International Arthurien (Bonn, 21-30 July 1993)*, a cura di F. Wolfzettel, Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 196-205.
- Serra P., *Il sen della follia*, Cagliari, Cucc, 2002.
- Sgambati E., *Note sul Tristano Biancorusso*, in «Ricerche Slavistiche», 24-26, 1977-1979, pp. 33-53.
- Soriano Robles L., «*E que le daria ponçoña con quel el muriese*»: *los tres intentos de enveniamiento de Tristán a manos de su madrasta*, in «Cultura Neolatina», 61, 2001, pp. 319-333.
- Subrenat J., *Tristan sur les chemins du Graal*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, Paris, Champion, 1998, pp. 1319-1328.
- Tagliani R., *La lingua del Tristano Corsiniano*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 142, 2008, pp. 157-295.

Tagliani R., *Una prospettiva veneziana per il Tristano Corsiniano*, in «Medioevo Romanzo», 32, 2008, pp. 303-332.

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

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

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

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

Vinaver E., *Le roman de Tristan et Iseult dans l'oeuvre de Thomas Malory*, Paris, Champion, 1925.

Vincensini J.-J., *Viol de la fée, violence du féérique, remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale*, in *La violence dans le monde médiéval*, pp. 545-559.

Vogel C., *Les rites de la célébration du mariage: leur signification dans la formation du lien durant le haut Moyen Âge*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, Spoleto, CISAM, 1977, pp. 397-465.

West G.D., *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University Press, 1978.

SITOGRAFIA

<https://biblio.toscana.it/argomento/Materia%20di%20Bretagna>

https://scholar.google.com/schhp?hl=it&as_sdt=0,5

RINGRAZIAMENTI

Il primo ringraziamento va ai Prof. Marco Infurna e Adrián J. Sáez García che hanno saputo donarmi preziosissimi consigli, guidarmi e spronarmi a fare sempre meglio. Grazie per avermi sostenuto, impedendomi di inciampare. Grazie per avermi fatto amare questa materia.

Un grazie immenso va a mamma e papà che mi hanno instancabilmente sostenuto durante questi anni universitari sia economicamente ma, soprattutto, moralmente. Senza il vostro aiuto, la vostra pazienza, le litigate e i preziosissimi consigli non sarei riuscita ad arrivare fino a questo punto. Non riuscirò mai a ringraziarvi abbastanza e, anche se non ve lo dico spesso, vi voglio bene!

A mio fratello, se non ci fossi bisognerebbe inventarti! Grazie per avere un modo tutto tuo, quando mi sento triste, di tirarmi su di morale.

Ai nonni, a tutti gli zii e cugini che mi sono stati vicini. Un grazie di cuore per il tempo passato insieme e per il sostegno costante e affettuoso di ogni giorno.

Grazie a Enrico, l'altra parte di me, la persona con cui vorrei condividere i prossimi anni della mia vita. Grazie per la tua pazienza, per il tuo continuo risollevarmi dai momenti di poca autostima, per avermi supportata (e sopportata!) e per avermi aiutato leggendo questo elaborato e dando le tue opinioni. Grazie per i consigli che mi dai sempre e per essere presente in tutti in momenti della mia vita.

Ad Antonietta ed Elena e le loro famiglie: nonostante la differenza d'età abbiamo instaurato un rapporto d'amicizia unico. Grazie per ascoltarmi sempre, per farmi partecipe delle vostre vite, per chiacchierare, per ridere, per fare shopping insieme, per esserci.

Al Professor Giancarlo Bettin e alla Professoressa Francesca Rampado, grazie per la vostra pazienza nel correggere questa tesi, per avermi aiutato dandomi preziosi consigli e per avermi sostenuta.

A Martina, Elena e Tiziana per essere state presenti e per aver condiviso con me ogni momento di questi anni passati insieme. Grazie per le chiacchierate in treno, per i discorsi sulla LIS, per i momenti di lamentela per qualche professore o per qualche esame, per aver fatto sempre insieme i lavori di gruppo, per esserci aiutate nello studio. Grazie a Sara: ci siamo incontrate per caso durante una lezione di lingua spagnola e da quel punto abbiamo condiviso molti momenti insieme tra cui, principalmente, di ansia. Grazie perché, nonostante tu sia ansiosa "da morire", mi hai sempre incoraggiato, spronato e trovato il lato positivo delle cose.

Un grazie speciale va anche alle mie amiche Isabella e Giorgia. Anche se non ci vediamo e sentiamo spesso, io so che ci sarete sempre per sorreggermi nei momenti difficili. Grazie per le chiacchierate,

per gli audio lunghissimi (ma che riempiono il cuore), per i mille gruppi e i mille messaggi per riuscire ad organizzarci: grazie per esserci! Ad Alice, perché proprio nel momento in cui non credevo più nell'amicizia mi hai fatto capire, piano piano e con gentilezza, che non tutte le persone sono uguali e che è possibile costruire un rapporto saldo, duraturo e sincero. A voi voglio dedicare un corollario sull'amicizia: “quando incontri un vero amico sarete legati attraverso lo spazio e il tempo per cinquecento anni”.

A tutti gli amici incontrati finora per aver sempre creduto in me e per avermi sempre incoraggiata. Grazie per aver condiviso con me le esperienze più importanti, vi voglio bene.

A Venezia e a Ca' Foscari per avermi donato un meraviglioso sfondo durante questi anni di studio e per aver contribuito ad accrescere le mie conoscenze, formandomi e facendomi crescere.

A tutti voi che mi avete sempre spronato a continuare nei momenti di fatica e sconforto, ma anche nei momenti di gioia e di soddisfazione. Di nuovo: grazie!