

PAMELA BREDA

(Università degli Studi di Venezia, Ca' Foscari)

Il ciclo di Tristano e Isotta a Castel Roncolo

The Tristan legend was one of the most represented literary themes between the late Middle Ages and the beginning of the Modern Age: its depictions are to be found in a variety of different media, from illuminated manuscripts to painted walls, from ivory baskets to tapestries. The present essay analyzes a paradigmatic example of this secular artistic production, the cycle of frescoes of Castel Runkelstein (Bozen, Italy), hosted in one of the few surviving “Camere Lanzeloti” (Lancelot’s rooms), expression used in ancient inventories to designate boardrooms of castles and noble palaces decorated with scenes inspired by famous poems of chivalry. The frescoes are analyzed in relation to their literary source, which I propose is to be identified with Gottfried von Strassburg’s *Tristan* romance, on the ground of a series of striking parallels and analogies between the painted images and the text.

1. *Tristano a Castel Roncolo*¹

La leggenda di Tristano e Isotta fu, assieme alle gesta di Orlando, il tema letterario più rappresentato fra l’epoca basso medievale e l’inizio dell’Età moderna, e conobbe una straordinaria diffusione nei più diversi *media* figurativi, dai manoscritti miniati alle pareti affrescate, dai cassonetti di avorio agli indumenti di vestiario².

Esempio eclatante di questa particolare produzione artistica è costituito da un ciclo di affreschi realizzato sul finire del Trecento a Castel Roncolo, maniero situato alle porte di Bolzano: le scene ispirate alla vicenda tristaniana decorano in questo caso le pareti di una cosiddetta ‘Camera Lanzaloti’ (Stanza di Lancillotto), espressione usata negli anti-

¹ Questo articolo nasce come estratto della tesi di laurea “Il ciclo di Tristano e Isotta a Castel Roncolo”. Ringrazio per l’aiuto e la preziosa collaborazione nella revisione del testo la prof. Marina Buzzoni ed il prof. Eugenio Burgio dell’Università Ca’ Foscari di Venezia.

² Per lo studio delle rappresentazioni artistiche della leggenda tristaniana vd. Loomis (1938), Hucher (1869), Golther (1888-1889), Fouquet (1971), Frühmorgen-Voss (1975) e Ott (2003).

chi inventari per indicare le sale d'apparato di palazzi e dimore signorili affrescate con immagini relative a celebri romanzi cavallereschi³.

Castel Roncolo, costruito nel XII secolo, venne acquistato dai fratelli bolzanini Niklaus e Franz Vintler nel 1385 ed immediatamente sottoposto ad una serie di lavori di ampliamento e restauro: alla risistemazione dei Palazzi Occidentale ed Orientale, della cappella e di varie strutture di servizio fece seguito la costruzione della cosiddetta Casa d'Estate, edificio collocato all'estremità settentrionale della rocca ed adibito a funzione abitativa durante i mesi estivi⁴.

I nuovi proprietari promossero la realizzazione, nei vari ambienti del complesso edilizio, di un vasto apparato decorativo a soggetto profano⁵, andato in gran parte perduto a causa di ristrutturazioni e danneggiamenti subiti dagli edifici nel corso dei secoli: se le raffigurazioni che ornavano il Palazzo Orientale risultano del tutto scomparse⁶, rimangono ancora *in loco* quelle ospitate nel Palazzo Occidentale (giochi cortesi, scene di caccia e di tornei) e nella Casa d'Estate (vicende ispirate a celebri romanzi epico-cavallereschi).

Quest'ultimo edificio presenta un apparato figurativo particolarmente interessante per originalità tematica: la facciata ospita la *Serie degli Imperatori*, un'ampia sequenza di ritratti di regnanti basata su cronache quali la *Weltchronik* di Heinrich von München o la *Sächsische Weltchronik*⁷, mentre il loggiato al pian terreno è decorato da affreschi ispirati al *Wigalois* di Wirnt von Grafenberg⁸. Sulla parete esterna del primo

³ In Italia questa tipologia decorativa sembra aver avuto particolare fortuna nell'arco alpino e nell'area padana, anche se la maggior parte di questi cicli è oggi perduta a causa della distruzione o trasformazione strutturale di castelli, case-forti e palazzi signorili. Per un inquadramento della situazione delle corti italiane nel nord Italia, si veda il catalogo della mostra *Il gotico nelle Alpi 1350-1450* a cura di Castelnuovo e De Gramatica (2002). Per la pittura profana nell'Italia nord orientale vd. Cozzi (1999, 2002).

⁴ Per la vicenda costruttiva di Castel Roncolo vd. Weingartner (1923), Rasmus (1967, 1971, 1973, 1975, 1978, 1980, 1981), Riedmann (2000).

⁵ Per i cicli decorativi di Castel Roncolo vd. Haug / Heinzle / Huschenbett (1982), Domanski / Krenn (2000), Schupp (2000).

⁶ L'edificio, che secondo fonti d'archivio di fine Quattrocento avrebbe ospitato una 'sala di Neihart', venne gravemente danneggiato da un incendio nel 1672. Cfr. Ott (2000).

⁷ La sequenza di affreschi proseguiva sulle pareti del muro perimetrale del cortile. Sulla *Weltchronik* vd. Klein (1998), sulla *Sächsische Weltchronik* vd. Wolf (1997).

⁸ Il *Wigalois* (1210 circa) è un poema in medio alto-tedesco incentrato sulle avventure di Wigalois, cavaliere della corte arturiana figlio di Gawein. Sul ciclo di Wigalois vd. Waldstein (1887, 1892), Graber (2000); su Wirnt von Grafenberg vd. Schiewer (1993), Seelbach (2005).

piano è raffigurata la serie delle *Triadi*, che comprende i Nove Prodi (i tre più grandi eroi del mondo pagano – Ettore, Alessandro Magno e Giulio Cesare – dell’Antico Testamento – Giosué, Davide e Giuda Macabeo – ed i tre più celebri re cristiani – Artù, Carlo Magno e Goffredo di Buglione), le tre coppie di amanti più famose (Guglielmo d’Austria e Aglei, Tristano e Isotta, Guglielmo d’Orleans e Amalia)⁹, le tre spade più celebri rette dai rispettivi proprietari (Sachs retta da Teodorico di Verona, Balmug retta da Sigfrido e Walsung retta da Dietlieb di Stiria)¹⁰ e le triadi di celebri giganti, gigantesse e nani¹¹.

Il piano superiore della Casa d’Estate è diviso in due ambienti che ospitano rispettivamente il ‘Ciclo di Garrello’, ispirato al romanzo *Garel von dem blühenden Tal* (‘Garrello della valle fiorita’) di Pleier¹² ed il ‘Ciclo di Tristano’: si tratta del più vasto ciclo di affreschi a soggetto tristaniano giunto sino a noi assieme a quello di Saint-Floret (Auvergne, Francia)¹³.

Le decorazioni parietali di Castel Roncolo vennero probabilmente ridipinte all’inizio del Cinquecento, quando l’imperatore Massimiliano I (1459-1519) fece della rocca la sua residenza estiva: dati documentari testimoniano la volontà del sovrano di promuovere una serie di lavori di restauro del complesso figurativo, ma purtroppo mancano dati certi riguardo a questi interventi ed alla loro effettiva portata¹⁴.

⁹ Guglielmo d’Orleans e Amalia sono i protagonisti del romanzo *Wilehalm von Orleans* di Rudolf von Ems (1220-1254), poeta legato alla corte di Corrado IV di Svevia; cfr. von Tippelskirch (1979), Ott (1995). La vicenda di Guglielmo d’Austria e Aglei era narrata nel romanzo *Wilhelm von Österreich* di Johann von Würzburg; cfr. Glier (1983).

¹⁰ I personaggi di Teodorico (ispirato alla figura storica di Teoderico il Grande) e Dietlieb sono presenti in una serie di racconti in lingua alemanna e bavarese redatti nel XIII secolo: il *Dietrichs Flucht* o *Buch von Bern* (1280 circa), il *Biterolf* (1260-1270 circa) ed il *König Laurin*. Cfr. Heinzle (1982).

¹¹ Le ultime tre triadi presentano notevoli problemi di identificazione, per cui vd. Heinzle (*ibid.*).

¹² Il testo narra le avventure del cavaliere arturiano Garel attraverso il regno del nemico Eku-navert di Kanadic; su Pleier (1240-1270 circa) vd. Mertens (1995). Il ciclo di Castel Roncolo è l’unico esempio di trasposizione figurativa di questo romanzo, che non ci è stato tramandato da codici miniati.

¹³ Il ciclo di Saint-Floret presenta sei scene tratte dal *Meliadus* di Rustichello da Pisa, una delle due sezioni – assieme al *Guiron le Courtois* – in cui venne divisa la *Compilazione*, rielaborazione in lingua *d’oïl* della materia bretone; sul ciclo di Saint-Floret vd. Serre (1975).

¹⁴ Cfr. Hormayr (1827). Sull’imperatore Massimiliano a Castel Roncolo vd. Müller (2000), Nardi (2011).

2. Il problema dell'identificazione della fonte

Dopo aver versato in uno stato di incuria ed abbandono per oltre due secoli, Castel Roncolo fu riscoperto in epoca romantica e divenne meta favorita di intellettuali, artisti e storici d'oltralpe.

In occasione delle sue visite al maniero nel 1855 e nel 1857, lo scrittore Victor von Scheffel propose di identificare la fonte del ciclo tristaniano ospitato nella Casa d'Estate con il *Tristan*, romanzo in versi redatto da Gottfried von Strassburg, in base alla presenza dei nomi dei personaggi nelle scene affrescate¹⁵.

Lo studioso Ignaz Vinzenz Zingerle riprese immediatamente quest'identificazione pubblicando, nel 1857, una serie di litografie degli affreschi – tratte da disegni realizzati a metà Ottocento dal pittore Ignaz Seelos¹⁶ – corredate da passi del poema di Gottfried.

Nel corso dei decenni successivi la proposta di von Scheffel venne accolta dagli studiosi che si occuparono del ciclo, ma non sembra essere stata analizzata in modo dettagliato.

Il problema si pone nel momento in cui si consideri che la leggenda tristaniana si diffuse in area tedesca – tramite l'*adaptation courtoise*¹⁷ – soprattutto grazie a due romanzi: il *Tristrant* di Eilhart von Oberg (1170-1190 circa)¹⁸ ed il *Tristan* di Gottfried von Strassburg (1203-1212 circa), testo quest'ultimo ispirato al *Tristan* di Thomas¹⁹.

È noto come i due componimenti presentino una diversa trattazione della materia tristaniana: il racconto di Eilhart è incentrato sugli aspetti

¹⁵ Vd. Scheffel (1907). Nella seconda edizione della raccolta delle opere di von Scheffel (1916, vol. 3: 69) è riportato il testo di una poesia probabilmente redatta dallo stesso Scheffel nell'estate del 1857, in occasione della sua seconda visita a Castel Roncolo: "Des Runkelsteines verfallene Gebäu / Weiß nichts von Gränen und Trauern, / der Geist der Dichtung, fröhlich und frei, / er nistet in seinen Mauern. / Und Grau in Grau dort den Saal entlang, / wer deutet die Gruppen, die holden? / Ist Gottfrieds von Strassburg minniger Gang / von Tristan und Isolden". [L'edificio cadente di Castel Roncolo / nulla sa dei crucci e del lutto; / lo spirito della poesia, allegro e libero / si annida tra le sue mura. / E grigio su grigio lì lungo la sala / chi spiega i leggiadri gruppi (di figure)? / È la canzone di Gottfried von Strassburg / di Tristano ed Isotta]. La citazione è riportata in Delle Cave (2000).

¹⁶ I disegni originali di Seelos sono oggi conservati al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck.

¹⁷ Sull'*adaptation courtoise* vd. Huby (1968), Fourquet (1976), Herlem Prey (1979).

¹⁸ L'ipotesi proposta da Bédier (1902-05) circa l'esistenza di una fonte comune utilizzata sia da Bérout che da Eilhart è stata dimostrata infondata da Varvaro (1967): lo studioso (*ibid.*) riteneva che Eilhart avesse avuto come riferimento una fonte in parte parallela al testo di Bérout.

¹⁹ Cfr. Dallapiazza (2003).

magici della vicenda e sulle peripezie cavalleresche di Tristano, tanto che nel prologo l'amore è nominato solo al terzo posto, dopo avventura e coraggio, nell'esposizione degli argomenti che l'autore si accinge a trattare. Dal punto di vista strettamente narrativo Eilhart si limita ad esporre i fatti e non interviene mai per commentare episodi ed azioni dei personaggi; il romanzo mantiene in sostanza delle connotazioni più arcaiche rispetto alla versione "cortese" della leggenda narrata da Gottfried: scompaiono in questo caso i riferimenti agli elementi magici ed alla figura di re Artù e la vicenda di Tristano e Isotta assume valenza autonoma. Il narratore dà grande spazio alle questioni ideologiche legate all'amore fra i due protagonisti, fino a raggiungere su questo punto una posizione fortemente innovativa rispetto agli autori che avevano in precedenza trattato la materia tristaniana. Il suo romanzo è un testo di grande raffinatezza letteraria, puntellato da digressioni in cui il poeta – sfoggiando una cultura non comune – si dimostra costantemente partecipe nell'analisi dei fatti e dei comportamenti dei protagonisti. La levatura intellettuale e stilistica di quest'opera la rese un punto di riferimento imprescindibile per gli scrittori di lingua tedesca del XIV secolo (e non solo).

Considerando le diverse propensioni filosofiche e morali presenti nei due romanzi, risulta fondamentale stabilire quale sia stato il testo di riferimento scelto dai committenti del ciclo di Castel Roncolo al fine di veicolare una determinata lettura della vicenda tristaniana attraverso la sua rappresentazione figurata.

3. *L'iconografia tristaniana a Castel Roncolo*

Il 'Ciclo di Tristano', attualmente distribuito su tre delle quattro pareti che costituiscono l'omonima sala (pareti sud, ovest e nord), si trova in cattivo stato di conservazione, a causa dell'incuria in cui versò per vari decenni e dei danni provocati dal crollo, nel 1868, della parete nord della Casa d'Estate, a seguito dei lavori per la costruzione di una strada sotto la rocca.

Questa frana causò la perdita di alcune scene, che conosciamo grazie ai disegni di Ignaz Seelos citati in precedenza: gli affreschi realizzati sulla parete ovest e quelli salvatisi dal crollo vennero staccati e ricollo-

cati nelle rispettive posizioni iniziali in seguito alla ricostruzione dei supporti murari²⁰.

Testimonianze documentarie parlano di un'ulteriore parete, collocata nell'angolo nord-est della sala, un dato che sembra trovare conferma nella pianta dell'originale conformazione di quest'ambiente pubblicata da Zingerle nel 1857 e nella testimonianza fornita da Becker a proposito dell'abbattimento di un muro trasversale e della conseguente perdita di alcuni affreschi²¹.

Si tenga presente che von Scheffel nel 1855 vide, fra le altre, la scena della *Minnegrotte*, di cui oggi non rimane più traccia: la pianta fornita da Zingerle, la testimonianza di Becker e la descrizione di von Scheffel fanno pensare che proprio sulla parete collocata nell'angolo nord-orientale della sala fossero presenti altre raffigurazioni del ciclo tristaniano. Inoltre von Scheffel non fa cenno ad immagini imbrattate o mancanti: se ne deve dedurre che gli affreschi subirono danni in epoca successiva.

Le prime quattro scene, le uniche rimaste nella posizione originaria, sono collocate sulla parete sud; il ciclo prosegue sulle pareti ovest (scene 5-7) e nord (scene 8-15). Gli affreschi sono realizzati in terraverde con lumeggiature bianche²², mentre alcuni particolari – i volti, gli scafi, gli alberi delle navi, le ferite sanguinanti – sono colorati; in quasi tutte le scene i personaggi sono caratterizzati dai rispettivi nomi²³. Gli episodi non sono isolati gli uni dagli altri, ma si collocano in una sorta di

²⁰ Diverse testimonianze ottocentesche segnalano ulteriori danni subiti dal ciclo. Nel 1857 Aloys Messmer osservò come una metà degli affreschi alcuni anni prima fosse stata imbrattata da pitture decorative teatrali e solo un rapido intervento avesse salvato quanto rimaneva, ma nessuna delle scene conservatesi presenta tracce di un presunto imbrattamento. Ignaz Zingerle (1874) e Ernst Karl von Waldstein (1894) dichiararono che alcuni affreschi vennero completamente distrutti per far spazio a nuove pitture: in particolare Zingerle (*ibid.*) segnalò come circa metà della superficie muraria fosse imbrattata ovvero mancante.

²¹ Becker (1878). Lo studioso (*ibid.*) affermò che alcuni affreschi erano stati staccati dalle pareti e si trovavano all'epoca in possesso del Dr. V. Kofler a Sant'Andrea a Bolzano.

²² Nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini questa tecnica – che imitava l'effetto plastico della scultura o dei bassorilievi – è raccomandata per la decorazione di logge e sale a tema profano. Le raffigurazioni in terraverde – presenti anche in altri cicli di Castel Roncolo (Sala degli Stemmi, Ciclo di Wigalois, Serie degli Imperatori) – sembrano aver avuto particolare successo in Alto Adige fino alla prima metà del XVI secolo. Cfr. Dittelbach (1993).

²³ Segnalo a questo proposito come i nomi presenti nel 'Ciclo di Tristano' non corrispondano esattamente a quelli dei romanzi di Gottfried ed Eilhart. Questa discrepanza è dovuta al fatto che il ciclo fu realizzato in un'area geografica in cui si parlava correntemente la stessa lingua in cui venne redatto il testo di riferimento: i nomi dei personaggi potevano facilmente essere soggetti a distorsioni e trasformazioni.

“narrazione continua” in cui gli elementi di separazione sono costituiti dalle quinte architettoniche o paesaggistiche.

Maria Luisa Meneghetti ha dimostrato come, in epoca basso medievale, i cicli di affreschi venissero spesso realizzati prendendo a modello codici miniati: probabilmente anche nel caso di Castel Roncolo il fre-scante ebbe come riferimento un manoscritto corredato da illustrazioni²⁴ di proprietà dei Vintler, o ricevuto in prestito dal loro signore feudale, Georg von Lichtenstein, principe vescovo di Trento²⁵.

Come accennato in precedenza, è presumibile che il ciclo abbia subito rifacimenti all’inizio del Cinquecento: le architetture e lo stile formale delle scene tradiscono un’origine trecentesca, ma alcuni particolari quali armi, corazze e proporzioni più rotonde delle figure sono attribuibili alle ridipinture volute da Massimiliano I.

Il ciclo è contrassegnato da un particolare fortemente originale, che finora non è stato segnalato dagli studiosi: Tristano è rappresentato come un uomo di età matura (con baffi e lunga barba) a partire dalla seconda scena, mentre in tutte le versioni della leggenda egli è poco più che adolescente. Si tratta di una caratterizzazione insolita, un *unicum* all’interno dell’intero *corpus* iconografico tristaniano, che attende di essere propriamente studiato²⁶.

Una precisa tradizione iconografica legata all’epopea di Tristano e Isotta²⁷ si sviluppò solo nel XIII secolo in Francia, nel momento in cui venne redatta la versione in prosa della vicenda, che conobbe una rapida diffusione in territorio europeo. Si formò un *corpus* figurativo di *topoi* relativi ai momenti più importanti della storia: il duello di Tristano contro Moroldo, il primo viaggio in Irlanda, l’episodio del filtro, ecc. Suc-

²⁴ Zingerle (1874) testimoniava la presenza, all’interno della biblioteca di Castel Roncolo, di un codice del *Tristan und Isolde* (dato riportato da Ott, 2000), ma purtroppo oggi non esistono copie di un archivio della suddetta biblioteca. Quest’informazione mi è stata gentilmente fornita dal prof. René Wetzel.

²⁵ Von Lichtenstein, prelato colto e raffinato, era stato preposto della collegiata di Santo Stefano a Vienna (un’importantissima carica alla quale era associata quella di cancelliere dell’Università) ed aveva diversi contatti internazionali, in particolare con la corte asburgica.

²⁶ Questa problematica non verrà analizzata nel presente intervento. Nel cofanetto di avorio conservato all’Hermitage ed analizzato da Loomis (1938) compare una scena in cui Tristano porta una lunga barba, ma in questo caso si tratta di un travestimento: la scena si riferisce al viaggio effettuato da Tristano e Caerdino, travestiti da pellegrini, in Cornovaglia, al fine di incontrare la regina Isotta. Cfr. Loomis (1938).

²⁷ Sull’origine della leggenda tristaniana vd. Bédier (1902), Schoepperle Loomis (1913), Baumgartner (1975, 1987), Padel (1982), Bromwich (1991), Chocheryas (1996).

cessivamente alcune di queste raffigurazioni si diffusero autonomamente, soprattutto nelle arti minori: si trattava di poche immagini emblematiche, come la scena del filtro e soprattutto quella dell'incontro notturno in giardino²⁸.

Gli affreschi di Castel Roncolo si focalizzano sulla rappresentazione dei momenti topici della vicenda in singole scene, a differenza di quanto accade in altri cicli figurativi²⁹, come nel caso del celebre codice del *Tristan* conservato a Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51) in cui, per esempio, l'incontro notturno dei due amanti è rappresentato in sei distinte scansioni narrative³⁰.

Come accennato in precedenza, è stata accolta da tempo la tradizionale identificazione della fonte degli affreschi con il *Tristan* di Gottfried von Strassburg³¹, ma finora non è stata affrontata un'analisi puntuale volta a dimostrare l'effettiva derivazione delle immagini da un testo preciso: è necessario dunque esaminare dettagliatamente gli episodi più significativi del ciclo, al fine di dimostrare come il romanzo di riferimento fu senza dubbio il poema di Gottfried per la presenza di varianti importanti rispetto alla versione di Eilhart, varianti che in alcuni casi costituiscono degli *unica* iconografici.

La quinta scena, la prima collocata sulla parete ovest, rappresenta il ritrovamento di Tristano, svenuto a seguito del combattimento con un drago che infestava le terre d'Irlanda. L'eroe, raffigurato privo di sensi al centro dell'affresco, è circondato da quattro personaggi: la principessa Isotta, che sorregge il suo corpo inerte, la fedele ancella Brangania, la regina Isotta ed il paggio Paranis.

²⁸ Cfr. Frühmorgen-Voss (1975), Ott (2003).

²⁹ Gottdang (1998: 114) sottolinea come la scelta compositiva di Castel Roncolo sia motivata dalla necessaria economia propria del *medium* pittorico: "Nach Erklärungen hierfür muß man nicht lange suchen und schon gar nicht im Bereich der 'Rezeption eines literarischen Texts als Text'".

³⁰ Il codice, redatto verso la metà del XIII secolo, contiene quindici fogli con miniature a piena pagina su fronte e retro (per un totale di circa centodiciotto disegni a penna colorati), corredate da iscrizioni con i nomi dei personaggi e rotoli di dialogo in quattro linee, in distici rimati in tedesco o latino. Cfr. van d'Elden (1996), Walworth (1995).

³¹ A questo proposito si vedano gli studi di Frühmorgen-Voss (1975) e Domanski e Krenn (2000). Secondo alcuni studiosi il ciclo di Castel Roncolo non deriverebbe da una precisa fonte letteraria. Ott (1982) riteneva che il frescante avesse utilizzato il *Tristan* come punto di partenza per rappresentare una tipica vicenda cortese, caratterizzata da *avventure* ed amore, mentre Gottdang (1998, 2002) era del parere che il ciclo non illustrasse tanto il romanzo di Gottfried, quanto gli episodi della leggenda raccontati e tramandati oralmente. A sua volta Schupp (2000) poneva l'accento su una possibile influenza di fonti orali nella realizzazione degli affreschi.

La rappresentazione segue il testo di Gottfried, poiché sono presenti i quattro soccorritori dell'eroe (vv. 9366-9382):

die gereisen alle viere
si riten von ein ander sâ,
diu suohte hie und disiu dâ.
nu ergieng ez, alse ez solte
und alse der billîch wolte,
diu junge künigîn Îsôt
daz sî ir leben unde ir tôt,
ir wunne unde ir ungemach
ze allerêrste gesach.
von sînem helme gienc ein glast,
der vermeldete ir den gast.
nu sî des helmes wart gewar,
si kêrte und rief ir muoter dar:
«vrouwe île, rît her nâher baz!
ich sihe dort gleston, ine weiz waz.
ez ist rehte alse ein helm getân.
ich waene in rehte ersehen hân.»

[Si partiron tutti quattro / separandosi tra loro, / chi cercando qua, chi là.
/ Or accade, come suole, / e come era giusta sorte / che la principessa
Isotta / ravvisò, prima tra tutti, / la sua vita e la sua morte, / la sua gioia
e il suo dolore. / Del suo elmo un luccichio / le svelava il forestiero. /
Quando l'elmo ebbe veduto, / a chiamar corse la madre: / “Presto, ma-
dre, qui venite, / luccicar vedo qualcosa; / ha una forma come d'elmo; /
ho trovato forse lui”]³².

Nel testo di Eilhart al momento del ritrovamento la regina non è presente ed è Brangania la prima a scorgere Tristano (vv. 1769-1775; 1821-1837):

[Isotta] sù sprach zu Perenise,
daß er brächt lÿse
die pferdt, wenn eß tagte.

[...]

³² I passi del romanzo citati in questo articolo sono riferiti all'edizione *Tristan, Gottfrieds von Strassburg, Mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch*, curata da Friedrich Ranke (1981-1985). I passi della traduzione sono ripresi dal volume *Goffried von Strassburg, Tristano*, a cura di Laura Mancinelli (1985).

Sie suchten unlang.
Brangenen kam zu letst gegangen
Zu dem moß, do er lag.
Do die junckfrow ersach
Den helm glÿsen alß ain glas,
Schier sú dar komen waß.
Sie ducht, wie er sich regte.
Zu der frowen sú do redte:
“so ich hon den helden funden
Ungesund und ungebunden.
Nun kumpt bald her so,
Und lugt, mögt ir in ernerer noch”,
Sprach Brangenen die gut.
Der frowen ward wol ze mut,
Do sú deß herren ward gewar.
Sú kam gar shier dar,
Den helm sú im ab band

[La nobile dama pregò Perenis / di avviare le ricerche / per far trovare il prode [...] Non cercarono a lungo. / Branghena giunse per prima, a piedi / nel luogo paludoso in cui giaceva. / Quando la giovanetta vide brillare / l'elmo, come se fosse vetro, / si avvicinò rapidamente. / Ebbe l'impressione che si muovesse. / Disse allora alla nobile dama: / “Ho trovato il prode, / ferito e sofferente. / Venite subito e vedete, / se potete ancora guarirlo”. / Così parlò Branghena. / La nobildonna fu subito rincuorata / che il giovane signore fosse stato loro preservato, / si avvicinarono subito, / gli tolsero l'elmo]³³.

Il ritrovamento dell'eroe da parte della principessa Isotta rappresenta un momento importante della vicenda, poiché si tratta del primo incontro fra i due protagonisti³⁴: la tematica amorosa viene posta da subito al centro della trasposizione figurativa di Castel Roncolo.

La settima scena raffigura la partenza di Tristano e Isotta dall'Irlanda

³³ Il testo di Eilhart è riportato secondo l'edizione *Eilhart von Oberg. Tristrant et Isalde mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch*, a cura di Danielle Buschinger e Wolfgang Spiewok (1993). I passi della traduzione sono ripresi dal volume *Eilhart von Oberg - Tristrant*, a cura di Patrizia Mazzardi (2010).

³⁴ Si fa qui riferimento alla prima scena del ciclo in cui compaiono i due amanti, in quanto come noto secondo i romanzi di Gottfried ed Eilhart Tristano fa la conoscenza di Isotta ben prima di questo episodio, quando, giunto per caso alla corte d'Irlanda, gravemente ferito dopo il combattimento contro il gigante Moroldo, viene curato dalla giovane principessa nascondendosi sotto la falsa identità del menestrello Tantris.

alla volta della Cornovaglia ed il celebre episodio del filtro d'amore³⁵. All'estrema sinistra dell'affresco è possibile riconoscere il castello del re irlandese Gurmun, padre d'Isotta, ed il sovrano che, in compagnia della consorte, si affaccia da una finestra del maniero al fine di assistere al commiato della figlia.

Tristano e Isotta, accompagnati dai rispettivi seguiti, sono rappresentati a bordo della nave che li condurrà alla corte di re Marco: l'eroe indossa un caratteristico copricapo, Isotta è coronata e tiene in mano la coppa contenente il filtro. Questo particolare non è di secondaria importanza, poichè la versione di Gottfried è l'unica a narrare come sia Isotta la prima a bere la magica pozione ed a porla solo in un secondo momento a Tristano.

Al centro della nave è raffigurato un personaggio femminile che versa in mare il contenuto di un'ampolla: si tratta di un puntuale riferimento al romanzo di Gottfried, solitamente non presente nei cicli figurativi tristaniani, in quanto la figura è identificabile con l'ancella Brangania, intenta a gettare in acqua il resto della pozione amorosa affidata alla sua custodia dalla madre d'Isotta³⁶. L'autore descrive questo particolare a chiusura dell'episodio dell'innamoramento (vv. 11667-11695):

Nune was dâ nieman inne
âne die küniginne
wan cleiniu juncvrouwelfin.
der einez sprach: «seht, hie stât wîn
in disem vezzelîne.»
nein, ezn was niht mit wîne,
doch ez ime gelîch waere.
ez was diu wernde swaere,
diu endelôse herzenôt,
von der si beide lâgen tôt.
nu was aber ir daz unrekant.
si stuont ûf und gie hin zehant,
dâ daz tranc und daz glas
verborgen unde behalten was.
Tristande ir meister bôt si daz.
er bôt Îsôte vûrbaz.

³⁵ Sul filtro d'amore vd. Closs (1990).

³⁶ Divergo dall'interpretazione di Joana Mylek (2011) secondo cui in questa scena Brangania compirebbe l'atto di gettare in mare il filtro in presenza di testimoni.

si tranc ungerne und über lanc
und gap dô Tristande unde er tranc
und wânden beide, ez waere wîn.
iemitten gienc ouch Brangaene in
unde erkande daz glas
und sach wol, waz der rede was.
si erschrac sô sêre unde erkam,
daz ez ir alle ir craft benam
und wart reht alse ein tôte var.
mit tôtem herzen gie si dar.
sî nam daz leide veige vaz,
sî truoc ez dannen und warf daz
in den tobenden wilden sê.

[Là non v'era allor nessuno, / se s'ecce tua la regina / con alcune fanciullette. / E rispose una di loro: / "C'è del vino in questa fiala". / No, non era vino quello, / benchè ad esso somigliasse, / ma passione senza fine, / senza tregua vivo ardore, / e la causa di lor morte. / Ma nessuno lo sapeva: / si levò e si recò / dove il filtro nella fiala / custodivasi celato. / L'offrì ella a Tristano: / a sua volta lui a Isotta. / Bevve a lungo rittante / e l'offrì a Tristano, il quale / bevve come fosse vino. / Ritornò Brangania intanto / e la fiala riconobbe / e capì ciò ch'era stato. / E ne fu tanto sconvolta / che le forze le mancarono: / fu il colore suo di morte. / Con il cuor gelato andò, / prese la fatal fialetta / dallo scrigno e la gettò / nel selvaggio mare urlante.]

In Eilhart alla descrizione dell'innamoramento tra i due protagonisti (vv. 2361-2394) segue un lungo monologo di Isotta, che analizza i suoi sentimenti ed intavola un dialogo fittizio con *Herze* ('Cuore') e *Mut* ('Animo') prendendo infine coscienza dell'amore che nasce in lei (vv. 2385-1466). Solo dopo tre giorni e mezzo dal momento in cui Tristano e Isotta hanno bevuto il filtro, Brangania, insospettata dallo stato di sofferenza dei due, si accorge con angoscia della sparizione della pozione (vv. 2628-2639):

Brangenen dû schön junckfrowen
gedacht deß getranckß und giend gedrut
hin zu der kemnat.
do sú in behlaten hat.
do stund sú und clagt,
daß sú deß tranckß nit fand:

“owe, lieber herr Trÿstrand
und liebe junckfrowe min”
nun müst ir verlon sin”,
sprach sú jämerlichen,
“all frod müß im entwichen,
der úch gab den tranck!”

[Branghena, la bella fanciulla, / pensò allora al filtro e si diresse/ velocemente alla stanza/ nella quale lo custodiva. / Una volta giunta lamentò / non trovando più il filtro: / “Ahimè, amati signori, Tristano / e la Madamigella mia! / Ora siete perduti”. / Disse allora gemendo: / “Possa essere tolta ogni gioia / a chi vi diede il filtro!].

La scena del filtro d'amore è una delle più importanti della tradizione figurativa tristaniana: la sua rappresentazione è sempre caratterizzata dalla presenza di Tristano e Isotta a bordo della nave, intenti a bere la magica pozione, accompagnati da un seguito che, a seconda delle versioni, può essere più o meno numeroso, ma in nessun altro ciclo di mia conoscenza è presente il particolare di Brangania che getta in mare il contenuto dell'ampolla.

Si tenga presente che nella versione di Eilhart il filtro ha durata limitata, costringe i due giovani ad amarsi (morirebbero per consunzione se dovessero restare separati per più di una settimana), ma passati quattro anni il suo effetto ha termine: la colpa dei due amanti si riveste così di un valore oggettivo.

Nel romanzo di Gottfried il filtro ha durata illimitata: Tristano e Isotta si ameranno per sempre a causa del suo potere. Il poeta si dimostra più indipendente rispetto alla sua fonte francese (Thomas dichiara di non sapere niente dell'amore ma di parlarne solo per descrivere la realtà dei fatti, di cui lui non ha colpa, mentre Gottfried parla per esperienza personale³⁷) e – forse rifacendosi alla morale dell'intenzione di Abelardo – associa all'elemento del filtro l'accettazione consapevole dell'accaduto: Tristano si dichiara disposto ad affrontare le conseguenze del suo amore per Isotta³⁸, trasformando l'effetto della

³⁷ *Tristan*, vv. 119-120: “Ich weiz ez wârez alse den tût / und erkenne ez bí der selben nôt” [Su di questo non v'è dubbio, / questa pena ben conosco].

³⁸ *Tristan*, vv. 12494-12502: “nu walte es got!” sprach Tristan / “ez waere tût oder leben: / ez hât mir sanfte vergeben. / ine weiz, wie jener werden sol; / dirre tût der tuot mir wol. / solte diu wunneclîche Ísôt / iemer alsus sí mîn tût, / sô wolte ich gerne werben / umbe ein êweclichez sterben”. [“Dio ci aiuti – disse Tristano – / fosse vita oppure morte, / mi fu dolce quel veleno. / Io non

magica pozione in una scelta soggettiva, di cui risponderà in prima persona³⁹.

Si tratta dunque di un episodio importante, interpretato nel testo di Gottfried in maniera peculiare: la sua presenza sulle pareti della Sala di Tristano risulta essere particolarmente significativa.

La nona scena raffigura il tentato omicidio di Brangania ordito da Isotta (*Tristan* vv. 12435-13096; *Tristrant* vv. 2863-3060).

L'affresco è molto danneggiato e presenta un difficile ordine di lettura: al centro vi sono tre figure – identificabili con Brangania ed i due servitori incaricati di ucciderla – che sembrano dirigersi verso la regina rappresentata in primo piano, in alto a destra l'ancella è raffigurata in mezzo al bosco, mentre a sinistra i due uomini consegnano ad Isotta un oggetto, probabilmente la lingua di cane che presentano quale prova dell'avvenuto omicidio. In primo piano è raffigurata la scena finale, ovvero la riappacificazione fra le due donne.

L'ambientazione dell'episodio in un paesaggio montuoso si rifà al romanzo di Gottfried, poichè nel testo di Eilhart il fatto si svolge presso una fonte, luogo in cui l'ancella viene aggredita da due cavalieri (vv. 2863-3060).

La decima scena, perduta a causa del crollo della parete nord e conservata solo nel disegno di Seelos, raffigura la scoperta dell'amore fra Tristano e Isotta da parte del cortigiano Marjodo: in primo piano a sinistra compare una figura femminile seduta dietro ad una sorta di griglia che sembra avere la funzione di paravento, mentre all'estrema destra Marjodo osserva attonito i due amanti rappresentati in un letto a baldacchino.

Il testo narra come il cortigiano si svegli di soprassalto e, non vedendo Tristano in camera, ne segua le orme lasciate sulla neve, scoprendolo a letto con Isotta (vv. 13584-13599):

so dell'altra morte: / questa morte mi fu cara. / Se dev'essere la mia morte, / la leggiadra dolce Isotta, / volentieri sceglierei / di morir perennemente”].

³⁹ Mazzadi (2003: 17) osserva: “questo passaggio non è di secondaria importanza, perché priva l'adulterio della sua tradizionale giustificazione, accentuandone la pericolosità per il tessuto sociale. Il pubblico di Eilhart e di Bérout può ancora vedere in Tristano e Isotta le vittime di un destino avverso [...] e quello di Thomas limitarsi a prendere atto dell'accaduto. Il pubblico di Gottfried, invece, è messo di fronte all'assunzione di responsabilità di Tristano [...] l'adulterio [...] pur continuando ad essere provocato da un'azione magica, che giustifica a priori la condotta dell'eroe, è coadiuvato da una scelta consapevole, che rende superfluo e inutile ogni riferimento al filtro per motivare gli eventi successivi”.

ze jungeste genante er
und gie vil lîse dar in
und envant dâ lieht noch mânen schîn;
wan von der kerzen, diu dâ bran,
dâ gesach er lützel van.
dâ leinde ein schâhzabel vor.
sus gieng er allez enbor
und greifende mit henden
an mûren unde an wenden,
biz er z'ir beider bette kam,
si beidiu samet dar an vernam
und hôrte al ir gelegenheit.
diz was im inneclîche leit
und tete im in dem herzen wê,
wan er haete Îsolde allez ê
liebe unde holden muot getragen.

[Alla fine [Marjodo] si decise / e in silenzio s'introdusse, / ma non v'era
lume né luna; / solo vide un po' di luce / di candela che là ardeva: / e da-
vanti una scacchiera. / Andò avanti come un cieco / con le mani via ta-
stando / lungo i muri e le pareti, / fin che giunse al loro letto, / e senti
ch'erano insieme / e scopri la lor vicenda. / Questo molto gli dispiacque
/ e gli fece male al cuore, / poiché aveva sempre amato / vanamente la
regina].

L'affresco di Castel Roncolo rappresenta un *unicum* all'interno della tradizione iconografica tristaniana e si rifà certamente al romanzo di Gottfried, poiché solo in questa versione è presente l'episodio di Marjodo: la scena segue puntualmente il testo, in quanto la figura rappresentata vicino al letto è identificabile con Brangania, seduta accanto alla griglia a scacchi che attenua la luce di una candela.

Come la precedente, anche l'undicesima scena, andata distrutta, è testimoniata dalle tavole di Seelos: rappresenta il celebre incontro notturno di Tristano e Isotta in giardino, alla presenza di re Marco e del nano Melot che li spiano dalla cima di un albero.

Al centro della scena è raffigurato l'albero fra le cui fronde compaiono i volti di Marco e Melot, in alto a sinistra è rappresentata la luna che proietta le ombre dei due uomini sull'acqua di un ruscello: è proprio grazie a questo particolare che Isotta si accorge di essere osservata ed intavola con Tristano un dialogo innocente, per far credere a Marco che

la loro sia una relazione senza macchia (*Tristan* vv. 14583-15046; *Tristrant* vv. 3331-3572).

Nell'affresco *Tristano*, rappresentato a destra dell'albero, indica ad Isotta e Brangania un pezzettino di legno che galleggia sull'acqua e reca incisa una croce: si tratta di un particolare che Schupp ritiene derivato, per un malinteso della ridipintura cinquecentesca, da una T maiuscola, in quanto secondo il testo di Gottfried *Tristano* incidere le iniziali T ed I nei fuscelli di legno che gettava nel ruscello al fine di invitare Isotta ad incontrarlo in giardino⁴⁰.

Anche questa scena dimostra, rispetto alla tradizione iconografica, una forte aderenza al *Tristan*. Il poeta narra come Isotta si rechi nel verziere accompagnata da Brangania (vv. 14657-14672):

Sîn vrouwe diu künigîn
unde ir beider vriundîn,
Brangaene diu reine,
si zwô si giengen eine
Tristandes boten warten
in ir jâmergarten,
in dem si z'allen stunden,
sô sî vor vâre kunden,
ir jâmer clageten under in.
dâ giengen sî her unde hin
trûrende unde clagende,
ir senemaere sagende.
viel schiere wart Brangaene
der boten unde der spaene
in der vlieze gewar.
ir vrouwen wincte si dar.

[La sua amata, la regina, / e l'amica di lor due, / l'onestissima Brangania, / ad attendere si stavano / i messaggi di *Tristano* / nel giardino del lor pianto, / in cui sempre tra di loro, / se potevan senza rischio, / la lor pena compiangevano. / Passeggiavan su e giù / pur piangendo e lamentando / la vicenda dolorosa. / E Brangania tosto vide / le scheggette messaggere / correr lí sulla corrente. / Fece cenno alla regina].

⁴⁰ Vd. Schupp (2000). Gott dang (1999) ipotizzava un riferimento al testo di Eilhart, in cui *Tristano* incide proprio una croce nel pezzo di legno che lascia scorrere nel ruscello, ma l'ipotesi non risulta sottoscrivibile: il cattivo stato di conservazione dell'affresco e la probabile ridipintura cinquecentesca rendono plausibile la proposta interpretativa di Schupp.

Nel romanzo di Eilhart quando Isotta si reca nel verziere Brangania non è presente (vv. 3506-3537):

die frow dar gedratte
zu dem fluß hin gieng,
do sú den spon inn fieng,
und begund daß crútz schowen.
und west wol dú frowe
Trÿstanden in der wart
und ÿelt vil hart,
da sú Trÿstranden fand.

[La nobile dama si diresse dunque / al rivo d'acqua, / raccolse il truciolo, / lo esaminò e vedendo la croce, / la nobile dama seppe / che Tristano la stava aspettando. / Si sbrigò quindi ad andare là, / dove avrebbe trovato Tristano].

Quella dell'incontro dei due amanti nel giardino fu l'immagine più rappresentata della leggenda tristaniana, poiché anche estrapolata dal contesto era in grado di visualizzare in maniera sintetica l'intera vicenda⁴¹. Essa continuò ad essere raffigurata anche quando le nuove versioni della leggenda (diffuse in ambito europeo da testi quali il *Tristan en prose* e la *Tavola Ritonda*) ponevano l'episodio in una posizione marginale o semplicemente lo omettevano⁴².

Le immagini presentano tutte lo stesso schema iconografico: i due amanti, rappresentati presso una fontana o una fonte sullo sfondo di un *locus amoenus*⁴³, sono collocati ai lati di un albero fra le cui fronde compare il volto di re Marco⁴⁴.

⁴¹ Walworth (1995: 257) osservava: "The Orchard rendezvous must have been one of the most familiar secular images in the Middle Ages". Per lo studio di questa scena vd. Fouquet (1973), Frühmorgen-Voss (1975).

⁴² Ad esempio il ciclo di St. Floret (Francia), ispirato al *Meliadus* di Rustichello da Pisa, include una rappresentazione dell'incontro notturno, anche se nel testo di Rustichello questo episodio non è presente. Cfr. Curschmann (1990).

⁴³ Per il *locus amoenus* nella vicenda tristaniana vd. Blakeslee (1989).

⁴⁴ È stato da tempo notato come la scena, che presenta un uomo e una donna a fianco di un albero, richiami l'iconografia del peccato originale nel giardino dell'Eden: la caduta di Adamo a causa di Eva poteva essere associata alla caduta di Tristano a causa di Isotta. Adamo e Tristano facevano parte della serie dei *Minnesklaven* ('schiavi d'amore'), tradizione letteraria sviluppatasi in territorio tedesco nel XIII secolo ed incentrata su una serie di uomini famosi – del vecchio testamento, dell'antichità classica e della tradizione romanzesca – ingannati e resi deboli dal dio Amore. Un ciclo di *Minnesklaven* potrebbe essere stato raffigurato proprio a Castel Roncolo, nella sala di Garrello, per cui vd. Huschenbett (1982).

Rispetto alle altre versioni figurative dell'episodio, a Castel Roncolo sono presenti tutti i particolari descritti nel testo di Gottfried: il nano Melot nascosto fra le fronde dell'albero (fra i cicli di mia conoscenza si tratta dell'unica raffigurazione a presentare questo particolare), Brangiana che accompagna Isotta nel giardino e la luna che, illuminando la scena, proietta le ombre dei presenti sull'acqua.

Si noti come anche questo episodio sia incentrato sulla tematica amorosa, in particolare sulle insidie ed i pericoli che la relazione fra i due protagonisti deve continuamente superare al fine di sopravvivere.

L'ultimo affresco rimasto sulle pareti della sala di Tristano raffigura l'ordalia di Isotta, la prova a cui la regina si sottopone per volere di re Marco, al fine di fugare ogni dubbio circa la sua fedeltà al sovrano; alcuni studiosi ritengono che il ciclo di Castel Roncolo terminasse con questa rappresentazione ed omettesse il finale tragico⁴⁵, ma l'ipotesi non è sottoscrivibile, a causa della già citata testimonianza di Victor von Scheffel, che ricorda l'esistenza della celebre scena della *Minnegrotte*⁴⁶.

L'episodio si svolge durante l'esilio dei due amanti nella foresta, luogo in cui Tristano e Isotta riparano dopo essere stati cacciati da corte per volontà di re Marco, non disposto a tollerare oltre l'ambiguità del loro rapporto: i due giovani eleggono a rifugio la 'Grotta d'Amore', un anfratto mitico dalle forti connotazioni simboliche⁴⁷, al cui interno possono finalmente vivere la loro unione in perfetta felicità, lontani da ogni pericolo.

Quando re Marco li scopre per caso addormentati, divisi da una spada, si convince della loro innocenza e li invita a far ritorno a corte: essi decidono di seguirlo, e quindi di abbandonare l'idillio, non perché spinti dalla paura o dalle privazioni, ma perché privi di *êre* (onore), di cui sentono la mancanza.

Tristano e Isotta, costantemente in lotta per un riconoscimento "esterno", sono ben consapevoli del loro ruolo all'interno della società

⁴⁵ Cfr. Ott (1982), Meneghetti (1999).

⁴⁶ Già Haug (1982) ipotizzava che il ciclo comprendesse anche altre raffigurazioni, come quelle relative al cagnolino Petitcriue ed al matrimonio di Tristano con Isotta dalle Bianche Mani.

⁴⁷ Circondata da una natura rigogliosa (prati, fiori ed una sorgente fresca e pura), la grotta è rotonda, ad indicare la perfezione dell'amore, presenta pareti bianche e lisce, simbolo di onestà, ed è priva di spigoli, ovvero asperità e sotterfugi. Al suo interno vi è un pavimento di marmo verde, emblema della costanza, ed un giaciglio di cristallo, simbolo della purezza dell'unione fra i due protagonisti.

cortese, quella stessa società che rende impossibile la realizzazione della loro unione⁴⁸: scegliendo volontariamente di tornare a corte, decidono di vivere un amore caratterizzato dal dolore e dal sacrificio⁴⁹.

Ritengo altamente probabile che la sala di Tristano ospitasse la scena della *Minnegrotte*, poiché una tale raffigurazione avrebbe sottolineato – in linea con gli altri episodi affrescati – l’aspetto edificante della vicenda tristaniana.

Le immagini di Castel Roncolo dovevano essere osservate da un pubblico a cui la vicenda era ben nota e probabilmente implicavano diversi livelli di lettura: quello colto e letterato di chi era in grado di leggere il romanzo trasmesso dai codici, e quello più basso ed illetterato di chi conosceva la vicenda tramandata oralmente.

Dati documentari testimoniano la presenza a Castel Roncolo di cantori professionisti⁵⁰: molto probabilmente il maniero ospitava serate in cui veniva eseguita la recitazione di testi letterari con l’accompagnamento di musica e canto.

Anche il pubblico meno colto osservando gli affreschi poteva riconoscere la leggenda di Tristano e Isotta raffigurata nei suoi momenti più importanti: testo figurativo e testo scritto si ponevano come *media* complementari e rappresentavano diversi livelli di ricezione-rielaborazione della vicenda tristaniana.

4. *Il Tristan di Gottfried ed i Vintler*

Il programma decorativo di Castel Roncolo si pone quale espressione emblematica dell’elevato *status* nobiliare raggiunto dalla famiglia Vintler alla fine del XIV secolo. Pur non vantando origini aristocratiche, la casata bolzanina era infatti riuscita ad effettuare una grande scalata sociale verso la metà del Trecento, grazie ad una combinazione di riu-

⁴⁸ Tomasek (1985: 67-68) osservava: “Diese Ehre ist sowohl für die Markewelt als auch für Tristan und Isolde unverzichtbar, denn ein Verlust der gesellschaftlichen Anerkennung bedeutet eine schwere Erschütterung für die mittelalterliche Existenz”.

⁴⁸ Cfr. Mazzadi (2003).

⁵⁰ Niklaus Vintler ingaggiò certamente uno *Sprecher* (‘recitatore’), poiché nei libri contabili dello Schandeberg del 1401 quest’ultimo è citato assieme al suonatore di liuto Hemmerlin. Cfr. Otenthal (1881).

sciti affari economici ed alleanze matrimoniali con importanti famiglie nobili della regione⁵¹.

In particolare Niklaus Vintler, proprietario di Castel Roncolo, divenne funzionario del duca Leopoldo III d'Austria (1351-1386), arrivando ad ottenere nel decennio 1380 un posto nel consiglio ducale e nel 1392 la carica di *Amtmann*, supremo ufficiale del Tirolo, per incarico del duca Alberto III (1349-1395).

Niklaus attuò una serie di iniziative atte a confermare l'importante posizione conquistata nella cerchia cittadina di Bolzano: nel 1373 fondò la cappella di Tutti i Santi (dal XVI sec. cappella di S. Anna) presso il convento dei Francescani, e nell'ultimo decennio del Trecento finanziò la costruzione della cappella della Trinità (consacrata nel 1401 e demolita nel 1786) nell'omonima piazza (oggi Piazza Municipio).

Lo stesso Vintler acquisì nel 1368, dalla potente famiglia tirolese Vilanders, una corte franca nota come Schrofenstein, affacciata su un importante snodo stradale presso cui transitava il traffico diretto al Brennero, che divenne in seguito la sua residenza cittadina; nel momento di maggior successo personale, infine, acquistò i complessi di Castel Rendelstein e Castel Roncolo: quest'ultimo doveva essere considerato, più che nuova sede residenziale, un prestigioso luogo di rappresentanza⁵².

La scelta di realizzare all'interno del castello un vasto apparato di affreschi a soggetto profano va interpretata quale precisa strategia visiva, in quanto nel maniero venivano veicolati per immagini i vari aspetti di quella cultura cortese di cui ora anche i Vintler facevano parte⁵³.

Nell'ambito di questo programma ideologico, il ciclo di Tristano e Isotta assume una particolare importanza, soprattutto in relazione al testo di riferimento, ovvero il poema di Gottfried. Come ha ben puntualiz-

⁵¹ La storiografia ottocentesca considerava la famiglia Vintler quale grande casata nobiliare: esempio celebre di questa lettura è costituito dalla guida *Meran und seine Umgebungen*, redatta dal frate benedettino di Montemaria Beda Weber nel 1845. Probabilmente Weber si basò sulla *Stemmatografica Vintleriane prosapiae descriptio (Stammenbuch)*, un'opera genealogica redatta da Hans Adam Vintler von Platsch (1636-1678) nella seconda metà del XVII secolo. Cfr. Wetzel (2000), Siller (2011), Pfeifer (2011).

⁵² Alla fine del XIV secolo nobili e ricchi borghesi tendevano ad avere dimora stabile all'interno delle mura cittadine, come nel caso degli stessi Vintler, la cui abitazione principale era a palazzo Schrofenstein. Cfr. Riedmann (2000), Rizzolli (2000).

⁵³ Decorazioni a soggetto profano erano presenti anche a palazzo Schrofenstein: nel 1885 vennero infatti scoperti all'interno dell'edificio lacerti di affresco raffiguranti due scene di combattimento, un'allegoria della *Minne* ed un cavaliere identificato dal nome 'Tristan'. Una ristrutturazione eseguita nel 1898 portò ad un ulteriore deterioramento dei pochi resti ancora visibili. Cfr. Trapp (1989).

zato Maria Luisa Meneghetti, i racconti figurativi ispirati ad un determinato testo letterario lo ri-narravano, focalizzandosi su alcuni tratti distintivi della vicenda in base alle esigenze della committenza: in questo caso la scelta del *Tristan* come punto di riferimento per il ciclo di affreschi è legata ad una precisa interpretazione – da parte della famiglia Vintler – dei valori morali tratteggiati nello stesso romanzo⁵⁴.

Nel prologo il poeta dichiara di scrivere per gli *edelen herzen*, i nobili cuori (vv. 45-63):

Ich hân mir eine unmüezekeit
der welt ze liebe vür geleit
und edelen herzen z'einer hage,
den herzen, den ich herze trage,
der werlde, in die mîn herze siht.
ine meine ir aller werlde niht
als die, von der ich hoere sagen,
diu keine swaere enmüge getragen
und niwan in vröuden welle sweben.
die lâze ouch got mit vröuden leben!
Der werlde und diseme lebene
enkumt mîn rede niht ebene.
ir leben und mînez zweient sich.
ein ander werlt die meine ich,
diu samet in eime herzen treit
ir süeze sûr, ir liebez leit,
ir herzeliep, ir senede nôt,
ir liebez leben, ir leiden tôt,
ir lieben tôt, ir leidez leben.

[Un compito mi sono imposto / per letizia del mio mondo, / per la gioia dei cuori gentili, / i cuori che mi stanno a cuore, / il mondo a cui guarda il mio cuore. / Non intendo tutti coloro / dei quali odo dire che mai / una pena sanno soffrire, / ma al piacere solo san darsi: / Dio li lasci godere in pace! / A quel mondo e a quella vita / non giunge la mia parola. / Divergono la mia vita e quella. / Mi rivolgo a un altro mondo, / che in un cuore unisce insieme / dolce pena, lieto affanno, / gioia del cuore, penoso dolore, / vita dolce, amara morte, / morte dolce, vita amara].

La prerogativa principale di un cuore nobile (e quindi anche di coloro che leggono questa storia) è l'accettazione del dolore come parte in-

⁵⁴ Vd. Meneghetti (2001); cfr. Curschmann (1999).

tegrante della vita; il tema del romanzo sono i nobili amanti (*edelen se-nedæren*) ed il testo è rivolto al gruppo elitario dei nobili cuori: Gottfried si muove nell'ambito di una nobiltà d'animo spiritualizzata, e ciò rende il gruppo dei suoi destinatari una classe molto ristretta⁵⁵.

Il poeta si dimostra particolarmente attento alla lezione morale che i nobili cuori potranno trarre dalla vicenda tristaniana: il suo romanzo promuove eccellenza e nobiltà di condotta, incoraggia la ricerca di virtù quali la lealtà e la costanza e genera diletto, poiché il vero piacere può derivare solo dal contemplare attitudini ed azioni giudicate intrinsecamente buone⁵⁶.

Il bene fatto nel mondo deve essere ricordato, poiché senza la memoria il significato delle buone azioni andrebbe perduto: per questo motivo Gottfried trascrive la storia esemplare di Tristano e Isotta.

Si tratta di una presa di posizione fortemente originale rispetto ad una tradizione letteraria che in precedenza aveva sempre affrontato con una certa reticenza la tematica dell'amore fra i due protagonisti⁵⁷. Si tenga presente che la relazione fra Tristano e Isotta va contro tutte le convenzioni sociali, poiché il loro è un amore adulterino, aggravato dal fatto che Tristano è nipote e vassallo di re Marco: tradendo il sovrano egli commette un reato di lesa maestà⁵⁸.

⁵⁵ L'idea della nobiltà d'animo, proveniente dalla filosofia classica, giunse alla dottrina morale del medioevo attraverso Cicerone, Seneca, Boezio ed Andrea Cappellano. Oltralpe questa ideologia trovò il suo teorico in Thomasin von Zerclaere (1186-1238), autore del poema didattico *Der wälsche Gast* (Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Palatinus Germanicus 389), per cui vd. Schumacher (1999). Pensa (1963) riteneva che il concetto di nobile cuore fosse stato introdotto per la prima volta in area tedesca da Gottfried.

⁵⁶ A questo proposito Huber (1986) ha evidenziato l'importanza – all'interno del testo di Gottfried – dell'analisi dei concetti di Bontà e di Bene nel mondo: una concordanza fra ben pensare, ben agire e ben giudicare.

⁵⁷ Mazzadi (2003: 24) osserva come mentre le versioni di Thomas e Béroul mostrano di fronte all'argomento dell'adulterio "una sorta di reticenza dovuta alla ricezione interna, dell'autore, quella di Eilhart mostra una reticenza dovuta, forse, anche alla ricezione esterna, dei trascrittori". Se Béroul chiede al pubblico di avere simpatia per gli amanti ed Eilhart cerca comprensione per la materia difficile che deve trattare, gli stessi continuatori di Gottfried si distaccano dalla sua ideologia: Ulrich von Turheim (che usa come fonte Eilhart) sembra condannare il comportamento dei due protagonisti ed Heinrich von Freiberg, che scrive quasi un secolo dopo Gottfried, sente l'esigenza di tenere un atteggiamento molto più cauto sull'intera vicenda. Marco viene presentato come un re buono ed alla fine del racconto i cespugli di rosa e di vite che crescono sulle tombe di Tristano e Isotta sono letti quali allegoria della vanità dell'amore terreno contrapposto all'amore divino, eterno ed autentico: il testo assume quindi un significato edificante.

⁵⁸ Weber (1953) collegava l'interpretazione della vicenda tristaniana fornita da Gottfried ad una più generale crisi dei valori feudali: i tradizionali rappresentanti del potere, re Marco ed i baro-

Il romanzo di Gottfried veicolava dunque una concezione ideologica nuova, controcorrente rispetto a quella ‘ortodossa’, poiché promuoveva ed esaltava una relazione che, pur essendo illegittima, era in grado di rendere l’animo dei due protagonisti nobile e virtuoso: la storia di Tristano e Isotta, espressione di supremo sacrificio per amore, doveva essere presa a modello da coloro che aspiravano a raggiungere gli ideali di virtù ed onore, doti raggiungibili grazie alla nobiltà di cuore, non a quella di sangue.

L’esaltazione della rettitudine e dell’onore del nobile cuore si ritrova anche nel *Die Pluemen der Tugent*, un poema redatto da Hans Vintler, nipote di Niklaus, nel 1411⁵⁹. Il testo è la traduzione rimata del *Fiore di Virtù* di Tommaso Gozzadini, una compilazione didattico-morale costituita da una raccolta di novelle e sentenze in prosa incentrate su vizi e virtù: tramite l’utilizzo di aneddoti, *exempla* e racconti leggendari, l’opera si pone quale compendio educativo, avente lo scopo di additare al lettore il giusto comportamento morale⁶⁰.

Hans tratta in maniera approfondita tematiche quali l’amore, la temperanza e la maldicenza, ed espone una serie di riflessioni sull’antica aristocrazia, più volte criticata in quanto avida e schiava del denaro.

L’animo illustre deve esprimere “umiltà, obbedienza, carità”, mentre la vecchia classe nobiliare è solita far mostra di sfarzo e ricchezza nelle occasioni ufficiali, piuttosto che ornarsi di virtù (vv. 9519-9528):

So wil si haben ain gewant
von perlein und von spangen,

ni, sono spesso descritti in una luce negativa e lo stesso Tristano non è caratterizzato tanto dalle sue virtù cavalleresche, quanto dalle sue doti artistiche e musicali. A questo proposito già Ranke (1925: 177) sottolineava come Gottfried si mostrasse sfavorevole, o perlomeno indifferente, alla tematica cavalleresca: “allem spezifisch Ritterlichen gegenüber ablehnenden, zum mindesten teilhamslos”. Cfr. Tomasek (1985), Huber (1986), Stephen Jaeger (1977).

⁵⁹ L’opera di Hans Vintler venne edita da Ignaz Vincenz Zingerle nel 1874. Il testo è trasmesso da cinque manoscritti: due conservati a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13567 e Cod. Ser. Nov. 12819) datati alla metà del XV secolo, uno ad Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 887) della prima metà del XV secolo, uno a Gotha (Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha, Chart. A 594) ed uno a Stoccolma (Stockholm, Königliche Bibliothek, Cod. Vu 75).

⁶⁰ Il *Fiore di Virtù* venne redatto fra la fine del XIII e l’inizio del XIV secolo. Verso il 1468 l’opera di Gozzadini venne tradotta in prosa da Heinrich Schlüsselfelder, per cui vd. Müller (1992, 1997). Sull’opera di Hans Vintler e la diffusione del poema di Tommaso Gozzadini, vd. Schweitzer (1993); per un’analisi dettagliata dei vizi e delle virtù nel *Pluemen der Tugent*, vd. Pizzinini (2011).

darinn so wil si prangen
neben der hohen fürstin,
und hat die weil ir chuchen inn
nicht als vil, das man
geziehen möcht davon ain han,
und wil dannoch als edel sein,
und mues doch oft wasser für wein
an irem tische trinken.

[Cosi ella [la nobiltà decaduta] vuole avere un abito / di perle e di decorazioni / con cui intende attirare l'attenzione / della nobile principessa [la nuova nobiltà], / ed al contrario la sua cucina / non è all'altezza, tanto che / se ne vorrebbe rifuggire prontamente, / eppure vuol essere una nobile, / e deve però a tavola spesso / bere l'acqua al posto del vino]⁶¹.

In quanto tradizionale garante dell'ordine sociale e morale, l'antica aristocrazia è più colpevole di altre classi sociali per essersi lasciata corrompere dal "Signor Denaro": la vera nobiltà non è caratterizzata da lusso e magnificenza, ma da virtù d'animo quali temperanza ed onore.

Esaltando qualità morali indipendenti dall'origine nobiliare, Hans cercava di legittimare il suo nuovo ruolo sociale: si tenga presente che egli arrivò a ricoprire, nel biennio 1414-1416, la carica di *Amtmann* del Tirolo per conto del duca Federico IV d'Asburgo (1406-1439), funzione in precedenza occupata da suo zio Niklaus.

In un diploma del 1415 re Sigismondo di Lussemburgo lo definì *nobilis* e concesse un miglioramento all'emblema araldico di famiglia⁶², e nel 1435, quindici anni dopo la sua morte, lo stemma dei Vintler comparirà a pieno titolo fra quelli dell'antica nobiltà tirolese nel *Granz armorial équestre de la Toison d'Or*⁶³: il riconoscimento dello *status* signorile della famiglia bolzanina si può dire a questa data pienamente raggiunto.

In conclusione, nel *Pluemen der Tugent* Hans Vintler, esponente della nuova aristocrazia che stava emergendo in territorio tirolese all'inizio

⁶¹ Il testo è riportato secondo l'edizione critica di Zingerle (1874). Il passaggio in questione è stato ripreso da Elisabeth Vavra (2000: 276).

⁶² Il documento è conservato presso il Tiroler Landesarchiv di Innsbruck (TLA, Archiv Vintler, Meraner Linie, doc. nr. 7).

⁶³ Il manoscritto, redatto probabilmente alla corte di Filippo il Buono (1396-1467), è conservato alla Bibliothèque Nationale Française (BNF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4790).

del XV secolo⁶⁴, lodava la classe sociale a cui apparteneva e, in corrispondenza con il pensiero di Niklaus (che all'epoca era ancora in vita), elogiava l'onore e la dignità morale, i soli elementi in grado di conferire grandezza e merito.

Gli stessi valori erano messi in luce negli affreschi di Castel Roncolo tramite la raffigurazione della storia esemplare di Tristano e Isotta.

La nobiltà d'animo celebrata nel testo di Gottfried era riproposta sulle pareti del maniero in una chiave di lettura che coniugava l'esaltazione morale dell'animo virtuoso con le istanze di determinazione individuale e sociale fatte proprie dai committenti: attraverso il ciclo figurativo i Vintler legittimavano lo *status* nobiliare da loro acquisito in base a virtù esemplari che conferivano la massima dignità morale e rendevano una vita degna di essere ricordata.

breda.pamela@gmail.com

Bibliografia

- Baumgartner, Emmanuèle, 1975, *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Librairie Droz.
- Baumgartner, Emmanuèle, 1987, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Becker, Adolf, 1878, "Schloss Runkelstein und seine Wandgemälde". *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale* NF 4: 23-29.
- Bédier, Joseph, 1902-1905, *Le roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle*, Paris, Didot.
- Blakeslee, Merritt R., 1989, *Love's masks. Identity, intertextuality, and meaning in the old French Tristan poems*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Bromwich, Rachel, 1991, "The Tristan of the Welsh". In: Bromwich, Rachel / Jarman, Hughes Alfred Owen / Brynley, Roberts Francis (eds.), *The Arthur of the welsh. The arthurian legend in medieval welsh literature*, Cardiff, University of Wales Press: 209-228.
- Buschinger, Danielle / Spiewok Wolfgang, 1993, *Eilhart von Oberg. Tristrant et Isalde mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch*, Greifswald, Reineke Verlag.

⁶⁴ Per una descrizione dettagliata delle vicende politico-sociali in area tirolese all'inizio del XV sec. vd. Torggler (2011), Siller (2011).

- Cain Van D'Elden, Stephanie, 1996, "Discursive illustrations in three Tristan Manuscripts". In: Busby, Keith (ed.) *Word and image in Arthurian literature*, New York, London, Garland Publishing: 284-319.
- Castelnuovo, Enrico / De Gramatica, Francesca, 2002, *Il gotico nelle alpi 1350-1450. Catalogo della mostra*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali.
- Chocheryas, Jacques, 1996, *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Paris, Champion.
- Closs, August, 1990, "The Love-potion as a Poetic Symbol in Gottfried's Tristan". In: Stevens, Adrian / Wisbey, Roy (eds.), *Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend: Papers from an Anglo-North American Symposium, edited with an introduction by Adrian Stevens and Roy Wisbey*, Cambridge, D. S. Brewer, London The Institute of Germanic Studies: 235-245.
- Cozzi, Enrica, 1999, "Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti". In: Castelnuovo, Enrico (a cura di), *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarlo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Milano, Electa: 116-127.
- Cozzi, Enrica, 2002, "Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale". In: Castelnuovo, Enrico / De Gramatica, Francesca, (a cura di), *Il gotico nelle alpi 1350-1450. Catalogo della mostra*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali: 239-251.
- Curschmann, Michael, 1990, "Images of Tristan". In: Stevens, Adrian / Wisbey, Roy (eds.), *Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend: Papers from an Anglo-North American Symposium, edited with an introduction by Adrian Stevens and Roy Wisbey*, Cambridge, D. S. Brewer, London The Institute of Germanic Studies: 1-17.
- Curschmann, Michael, 1999, "Wort - Schrift - Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert". *Fortuna Vitrea* 16: 378-470.
- Dallapiazza, Michael, 2003, "Tristano e Isotta nella letteratura tedesca". In: Dallapiazza, Michael (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso: 130-147.
- Delle Cave, Ferruccio, 2000, "Imitazione e immaginazione, iconografia e letteratura dal medioevo al tardo romanticismo: mondo pittorico leggendario, cavalleresco e cortese a Castel Roncolo". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 551-559.
- Dittelbach, Thomas, 1993, *Das monochrome Wandgemälde: Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien*, Hildesheim, Olms.

- Domanski, Kristina / Krenn, Margit, 2000, "Le pitture murali profane di Castel Roncolo". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 51-98.
- Domanski, Kristina / Krenn, Margit, 2000, "I cicli profani nella casa d'Estate". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 99-154.
- Fouquet, Doris, 1971, *Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Fouquet, Doris, 1973, "Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92: 360-370.
- Fourquet, Jean, 1976, "Nouvelles perspectives sur la littérature d'adaptation courtoise". In: Buschinger, Danielle (ed.), *Actes du Colloque sur «L'adaptation courtoise' en littérature médiévale allemande» des 9 et 10 avril 1976*, Paris, Champion: 7-18.
- Frühmorgen-Voss, Hella, 1975, "Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen". *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 50: 119-139.
- Glier, Ingeborg, 1983, "Johann von Würzburg II". In: Stammer, Wolfgang / Langosch, Karl / Ruh, Kurt (hrsg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Berlin, New York, De Gruyter, IV: 824-827.
- Golther, Wolfgang, 1888-1889, *Die Sage von Tristan und Isolde*, Bonn, Carl Georg.
- Gottdang, Andrea, 1998, "Der Tristan-Zyklus auf Runkelstein: Illustration, Interpretation oder Fassung?". *Waltraf-Richartz-Jahrbuch* 59: 103-121.
- Gottdang, Andrea, 2002, "Tristan im Sommerhaus der Burg Runkelstein: der Zyklus, die Texte und der Betrachter". In: Eckart, Conrad Lutz (hrsg.), *Literatur und Wandmalerei*, Tübingen, Niemeyer: 435-460.
- Grossman, Ulrich / Grebe, Anja, 2007, "Bildprogramm und Raumfunktionen im mittelalterlichen Burgenbau Südtirols". *ARX* 1: 37-44.
- Gräber, Antonia, 2000, "*Il ciclo di Wigalois a Castel Roncolo*". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 155-171.
- Haug, Walter / Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H., 1982, *Runkelstein: Wandmalereien des sommerhauses*, Wiesbaden, Buch Broschiert.
- Haug, Walter, 1982, "Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein". In: Haug, Walter / Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H., *Runkelstein: Wandmalereien des sommerhauses*, Wiesbaden, Buch Broschiert: 15-62.

- Heinzle, Joachim, 1982: "Die Triaden auf Runkelstein und die mittelhochdeutsche Heldendichtung". In: Haug, Walter / Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H., *Runkelstein: Wandmalereien des sommerhauses*, Wiesbaden, Buch Broschiert: 63-93.
- Herlem-Prey, Brigitte, 1979, *Le Gregorius et La vie de Saint Gregoire: determination de la source de Hartmann von Aue a partir de l'etude comparative integrale des textes*, Goppingen, Kummerle.
- Hormayr, Joseph Von, 1827, *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Herausgegeben durch die Freyherren von Hormayr und von Mednyansky*, München, Franz.
- Huber, Christoph, 1986, *Gottfried von Strassburg, «Tristan und Isolde»: eine Einführung*, München, Zürich, Artemis Verlag.
- Huber, Christoph, 2002, "Sehnsucht und die Autonomie der Liebe". In: Huber, Christoph / Millet, Victor (eds.), *Der Tristan Gottfrieds Von Strassburg: Symposium Santiago De Compostela, 5. Bis 8. April 2000*, Tübingen, Niemeyer: 339-356.
- Huby, Michel, 1968, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XIIe et au XIIIe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Hucher, Eugène, 1869-1870, "Letter à M Paulin Paris sur les représentations de Tristan et d'Yseult dans les monuments du Moyen Age". *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Sarthe* ser. 2, vol. 12: 633-659.
- Huschenbett, Dietrich, 1982, "Beschreibung der Bilder des 'Garel-Zyklus'". In: Haug, Walter / Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H., *Runkelstein: Wandmalereien des sommerhauses*, Wiesbaden, Buch Broschiert: 129-169.
- Jaeger, C. Stephen., 1977, *Medieval Humanism in Gottfried von Strassburg's Tristan und Isolde*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- Klein, Dorothea / Brunner, Horst / Rettelbach, Johannes (hrsg.), 1998, *Studien zur «Weltchronik» Heinrichs von München*, Wiesbaden, Reichert.
- Loomis, Roger Sherman, 1938, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London, Oxford University Press.
- Mancinelli, Laura, 1985, *Tristano, Gottfried von Strassburg*, Torino, Einaudi.
- Mazzadi, Patrizia, 2003, "Tradizione del mito di Tristano e ricezione primaria nei romanzi di Béroul, Thomas, Eilhart e Gottfried". In: Dallapiazza, Michael (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso: 13-26.
- Mazzadi, Patrizia, 2010, *Eilhart von Oberge - Tristrant*, Roma, Carocci Editore.

- Meneghetti, Maria Luisa, 1999, "La cultura visiva (affreschi, rilievi, miniature)". In: Boitani, Piero / Mancini Mario, / Vàrvaro, Alberto (a cura di): *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. Volume II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice: 463-488.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2001, "Il rapporto tra arte e letteratura nell'età medievale". In: Bertelli, Carlo / Mazzocca, Fernando / Natale, Mauro, *Lezioni di storia dell'arte. Il Mediterraneo dall'antichità alla fine del Medioevo*, Milano, Skira: 249-263.
- Mertens, Volker, 1995, "Pleier". In: Auty, Robert / Bautier, Robert-Henri / Angermann, Norbert (hrsg.), *Lexicon des Mittelalters*, München, Artemis und Winkler Verlag, VII: 18.
- Messmer, Aloys, 1857, "Alte Kunstdenkmale in Bozen und seiner Umgebung". *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege* 2: 120-123.
- Müller, Jan-Dirk, 1992, "Schlüsselfelder, Heinrich". *2VL* 8: 752-758.
- Müller, Jan-Dirk, 1997, "Hans Vintler". *2VL* 10: 354-359.
- Müller, Jan-Dirk, 2000, "L'imperatore Massimiliano e Castel Roncolo". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 459-468.
- Mylek, Joana, 2011, "Tristano e il *Pluemen der Tugent*". In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 199-216.
- Nardi, Simona, 2011, "Alessandro Magno a Castel Roncolo". In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 217-236.
- Ott, Nobert H., 1982, "Tristan auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?". In: Haug, Walter /
- Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H., *Runkelstein: Wandmalereien des sommerhauses*, Wiesbaden, Buch Broschier: 194-239.
- Ott, Nobert H., 1995, "Heinrich von München". In: Auty, Robert / Bautier, Robert-Henri / Angermann, Norbert (hrsg.), *Lexicon des Mittelalters*, München, Artemis und Winkler Verlag, VI: 2103.
- Ott, Nobert H., 2000, "La letteratura cortese tra testo ed immagine: l'orizzonte letterario dei Vintler". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 311-330.

- Ott, Nobert H., 2003, "Tristano e Isotta nell'iconografia medievale". In: Dallapiazza, Michael (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso: 208-224.
- Ottenthal, Emil Von, 1881, "Die ältesten Rechnungsbücher der Herren von Schländersberg". *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 2: 553-614.
- Padel, Olivier James, 1982, "Les elements celtiques". In: Buschinger, Danielle (ed.), *La legende de Tristan au Moyen Age. Actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982*, Goppingen, Kümmerle: 81-87.
- Pensa, Mario, 1963, *Il Tristano di Gottfried von Strassburg. Lezioni tenute nella Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna nell'anno accademico 1962-63*, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron.
- Pfeifer, Gustav, 2011, "Scalata sociale e strategie visive nel tardo medioevo". In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 71-113.
- Pizzinini, C. Andres, 2011, "Al di qua del bene e del male". In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 115-145.
- Ranke, Friedrich, 1981-1985, *Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam.
- Rasmo, Nicolò, 1967, 1971, 1973, 1975, 1978, "Castelroncolo". *Cultura Atesina / Kultur des Etschlandes* 21, 25, 27, 29, 32.
- Rasmo, Nicolò, 1975, *Castelroncolo*, Bolzano, Arti Grafiche Saturnia.
- Rasmo, Nicolò, 1980, *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Milano, Electa.
- Rasmo, Nicolò, 1981, "Runkelstein". In: Trapp, Oswald Graf (a cura di), *Tiroler Burgenbuch*, vol. 5, Bolzano, Innsbruck, Vienna, Athesia: 109-176.
- Riedmann, Josef, 2000, "Le origini di Castel Roncolo nel contesto dei contrasti tra i signori di Vanga, i vescovi di Trento, l'imperatore Federico II ed i conti di Tirolo". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 15-29.
- Rizzolli, Helmut, 2000, "Denaro e nobiltà. Fredrich von Hauenstein, nobile moneziere, e suo genero Hans Vintler, letterato". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 351-360.

- Rizzolli, Helmut, 2011, “‘Il Signor Denaro’ e il suo rapporto di attualità con la vita e il mondo di Hans Vintler”. In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 147-166.
- Schoepperle Loomis, Gertrude, 1913, *Tristan and Isolt. A study of the sources of the Romance*, New York, Burt Franklin.
- Schupp, Volker, 2000, “Il ciclo di Tristano e Isotta nella Casa d’Estate”. In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 331-350.
- Scheffel, Joseph Victor von, 1916, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Stuttgart, Bong.
- Schiewer, Hans-Jochen, 1993, “Prädestination und Fiktionalität in Wirnts Wigalois”. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft Berlin 13.-15. Februar 1992*, Tübingen, Niemeyer: 146-159.
- Schweitzer, Franz-Josef, 1993, *Tugend und Laster in illustrierten didaktischen Dichtungen des späten Mittelalters. Studien zu Hans Vintlers Blumen der Tugend und zu Des Teufels Netz*. Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- Seelbach, Sabine / Seelbach, Ulrich, 2005, *Nachwort und Kommentar zu Wirnt von Grafenberg: Wigalois*, Berlin, New York, De Gruyter.
- Serre, André, 1975, “Le roman de Tristan et Iseult par les fresques du château de Saint Floret”. *Archéologia* 86: 31-41.
- Schumacher, Meinolf, 1999, “Über die Notwendigkeit der ‘kunst’ für das Menschsein bei Thomasin von Zerklare und Heinrich dem Teichner”. In: Schaefer, Ursula (hrsg.), *«Artes» im Mittelalter*, Berlin, Akademie Verlag: 376-390.
- Siller, Max, 2011, “La qualità del rango sociale dei Vintler di Bolzano all’inizio del sec. XV”. In: Fondazione Castelli di Bolzano (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 45-70.
- Stampfer, Cölestin, 1866, “Das tirolische Adelsgeschlecht der Vintler von Runkelstein und Platsch”. *Der Geschichtsfreund* 1: 298-320.
- Tomasek, Tomas, 1985, *Die Utopie im “Tristan“ Gotfrids von Strassburg*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Tippelskirch, Ingrid von, 1979, *Die «Weltchronik» des Rudolf von Ems. Studien zur Geschichtsauffassung und politischen Intention*, Göppingen, Kümmerle.
- Torggler, Armin, 2011, “L’epoca di Hans Vintler”. In: Fondazione Castelli di Bol-

- zано (a cura di), *Guerra, usura, superstizione: Hans Vintler e Castel Roncolo. Studi Storico Culturali di Castel Roncolo, Volume 3*, Bolzano, Athesia: 13-44.
- Trapp, Oswald, 1989, "Raum Bozen". In Hörmann-Weingartner, Magdalena (hrsg.): *Tiroler Burgenbuch*, Bd. 8, Bolzano, Athesia.
- Varvaro, Alberto, 1967, "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* 88: 13-58.
- Vavra, Elisabeth, 2000, "«Il sogno di un borghese». Un castello da Esibire". In: Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 265- 276.
- Waldstein, Ernst Karl von, 1887, "Die «Wigalois» - Bilder im Sommerhause der Burg Runkelstein". *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale* NF 13: 559-561.
- Waldstein, Ernst Karl von, 1892, "Die Bilderreste des «Wigalois»- Zyklus zu Runkelstein". *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale* NF 18: 34-38, 83-89, 129-132.
- Waldstein, Ernst Karl von, 1894, "Nachlese aus Runkelstein ". *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst-und historischen Denkmale* NF 20: 1-7.
- Walworth, Julia, 1995, "Tristan in Medieval Art". In: Grimbart, Joan Tasker (ed.) *Tristan and Isolde. A casebook*, New York, London, Garland Publishing: 255-299.
- Weber, Gottfried, 1953, *Gottfrieds von Strassburg, Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*, Stuttgart, J. B. Metzler.
- Weingartner, Josef, 1923-1930, *Die Kunstdenkmaler Südtirols*, Wien, Hölzel.
- Wetzel, René, 2000, "«Quis dicet originis annos?» La leggenda dei Vintler - La costruzione di un'identità nobiliare" in Città di Bolzano / Südtiroler Kulturinstitut (eds.), *Castel Roncolo, il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia: 291-310.
- Wolf, Jürgen, 1997, *Die Sächsische Weltchronik im Spiegel ihrer Handschriften: Überlieferung, Textentwicklung, Rezeption*, München, Wilhelm Fink.
- Zingerle, Ignaz Vinzenz von, 1857, *Freskenzyklus des Schloß Runkelstein bei Bozen. Gezeichnet und Lithografiert/ Erklärt von Ignaz Vinzenz Zingerle, herausgegeben von dem Ferdinandeum in Innsbruck*, Innsbruck, Wagner.
- Zingerle, Ignaz Vinzenz von, 1874, *Hans Vintler, Die Pluemen der Tugent*, Innsbruck, Wagner.