

**Temi epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini (XII-XV sec.)**

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
ROBERTA CAPELLI, Università degli Studi di Trento
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Sapienza Università di Roma
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

Temi epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini
(XII-XV secolo)

Atti delle giornate di studi del 29-30 novembre 2018,
Università di Losanna

A cura di Ilaria Molteni e Irene Quadri

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2021

DOI: 10.25430/2724-0975/3

INDICE

Introduzione	5
Roberto Tagliani Metamorfosi di un bacio. Episodi della circolazione del tema del <i>fier baiser</i> tra Francia, Germania e Italia (e oltre)	17
Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni Dal manoscritto all'affresco: la <i>Compilation arthurienne</i> di Rustichello da Pisa e il ciclo di Saint-Floret	59
Nicola Morato Sull'integrabilità di racconto e figura nella storia della tradizione. Le copie italiane illustrate dei romanzi arturiani in prosa (secc. XIII-XIV)	113
Simonetta Castronovo Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti	139
Viviana Maria Vallet Temi epici e cavallereschi in Valle d'Aosta nei secoli XIII e XIV: nuovi indizi e percorsi inediti	185
Irene Quadri Paladini cittadini. I rilievi cavallereschi della facciata di San Zeno a Verona e la costruzione dell'identità civica	233
Manuel Castiñeiras Otranto, Brindisi e Solsona (1163-1180): Alessandro, Artù e Rolando tra paesaggi leggendari, immaginario cavalleresco e identità collettiva	263

SULL'INTEGRABILITÀ DI RACCONTO E FIGURA
NELLA STORIA DELLA TRADIZIONE.
LE COPIE ITALIANE ILLUSTRATE DEI ROMANZI ARTURIANI IN PROSA
(SECC. XIII-XIV)

Nicola Morato
(nicola.morato@ulg.ac.be)

(Université de Liège)

Per tutta la notte sognò i suoi fratelli, sognò di quando da bambini giocavano insieme [...] e guardavano il bel libro illustrato che era costato metà del regno. [...] Gli uccelli cantavano, i personaggi uscivano dal libro illustrato e chiacchieravano con Elisa e con i suoi fratelli, ma quando lei girava pagina, ritornavano dentro di corsa per non creare confusione tra le figure.

H.C. Andersen, *I cigni selvatici*

ABSTRACT

Tra i prodotti più compiuti della civiltà letteraria del primo Duecento, il romanzo arturiano in prosa associa testo e immagine fin dalle sue più antiche attestazioni manoscritte, elaborando una notevole varietà di soluzioni formali. Non sappiamo se queste narrazioni fossero già originariamente concepite in associazione a un corredo illustrativo o in modo da poterlo ricevere in un secondo momento. Possiamo, per contro, facilmente constatare che esse hanno avuto un ruolo di tutto rilievo nella storia del libro illustrato. Un capitolo di questa storia quasi interamente nel segno dell'innovazione è costituito dalla ricezione italiana della narrativa antico-francese e in queste pagine ne analizzeremo alcune caratteristiche strutturali: incompletezza, parzialità, frammentarietà delle copie; scarsità o assenza dei paratesti; e l'inabituale formato, posizionamento e soggetti delle illustrazioni. Tali novità hanno consentito alla tradizione italiana del romanzo arturiano in prosa di sollecitare con successo i valori morali ed estetici delle storie di re Artù. Il nostro percorso, dopo un inquadramento complessivo della tradizione, prenderà avvio dalle copie del gruppo genovese-pisano (ultimo quarto del sec. XIII-inizio del sec. XIV) che, nonostante la – anzi, forse proprio in virtù della – loro modestia presentano alcune incisive novità tecnico-formali, giungendo fino ai capolavori del Maestro del Guiron (seconda metà del sec. XIV) e dei suoi eredi lombardi.

Among the most accomplished products of the literary civilization of the early thirteenth century, Arthurian prose romances have combined text and image since their earliest manuscript attestations, elaborating a remarkable variety of formal solutions. We do not know if these narratives were originally conceived in association with more or less complete sets of illustrations, or with spaces that would serve to integrate them at a later stage. However, it is certain that they played a prominent role in the history of the illustrated book. The Italian reception of Old French narrative texts is a chapter of this long history marked by innovation. In these pages we will analyze some of its structural characteristics: incompleteness, partiality, fragmentation of the copies; scarcity or lack of paratexts; unusual format, positioning and subjects of the illustrations. Thanks to these innovations, the Italian tradition of the Arthurian prose romances infused new life into the moral and aesthetic values of the stories of King Arthur. Our itinerary, after some general considerations on the textual tradition as a whole, will start from the copies of the Genoese-Pisan group (last quarter of the thirteenth to early fourteenth century). The latter, despite their modesty (or indeed by virtue of it), present some incisive technical and formal innovations. The scope of the analysis reaches into the second half of the fourteenth century, with the masterpieces of the Maestro del Guiron and his Lombard followers.

KEYWORDS: filologia romanza, romanzi arturiani in prosa, narratologia, testo e immagine, letteratura francese medievale in Italia.

Romance Philology, Arthurian Prose Romances, Narratology, Text and Image, Medieval French Literature in Italy.

L'avviamento presso l'Université de Lausanne di una ricerca collettiva su testo e immagine nella tradizione cavalleresca europea risale al colloquio *Figure et récit. Histoire d'un dialogue*, organizzato nel 2005 dalla Section d'Italien e dalla Section d'Histoire de l'Art¹. Pochi anni più tardi alcune delle proposte emerse da *Figure et récit* si sono concretizzate nel progetto *Constructing identity: visual, spatial, and literary cultures in Lombardy, 14th to 16th centuries* (FNS Sinergia, 2010-2014) la cui filiera cavalleresca puntava alla ricostruzione della cultura figurativa del Maestro del *Guiron le Courtois* e a una rinnovata interpretazione del corredo illustrativo di Paris BNF n.a.f. 5243, uno dei capolavori del libro a pittura italiano, nel contesto della fortuna italiana dei romanzi arturiani in prosa. *Constructing Identity* ha fin da subito unito le forze con il Gruppo Guiron, che dal 2008 è impegnato nella realizzazione della prima edizione critica integrale del ciclo omonimo². Uno dei momenti più rilevanti della collaborazione è coinciso con il recupero di un *set* di immagini del codice X (ex-Rothschild, opera giovanile dello stesso Maestro della quale si sono perse le tracce nel corso della Seconda Guerra Mondiale) e la loro analisi sul piano codicologico, testuale, linguistico e artistico in occasione di una giornata di studi nel 2013, sempre a Losanna³.

In queste pagine proveremo a raccogliere alcune delle tante questioni emerse nel corso dell'ormai decennale dialogo tra i due progetti, sia pure in maniera provvisoria dal momento che le nostre ricerche sono tuttora in corso. Partiremo da alcune caratteristiche generali del rapporto tra figura e racconto nella tradizione dei romanzi arturiani in prosa, facendo riferimento al contesto codicologico come terzo polo dell'analisi, per poi cercare di isolare alcuni caratteri specifici della tradizione italiana. Rinunciamo invece preliminarmente a fare il punto sulle acquisizioni degli ultimi decenni sul terreno teorico e metodologico, per cui abbiamo fatto riferimento soprattutto ai contributi di Cesare Segre e Maria Luisa Meneghetti e, per quanto riguarda più direttamente i cicli arturiani in prosa, alla monografia di Irène Fabri-Tehranchi con la sua ricca bibliografia⁴. Nella misura del possibile, abbiamo cercato di evitare modelli e tassonomie eccessivamente articolati, cercando invece di riflettere sulle nozioni di ambiente e di *performance*, sempre più vivacemente sollecitate nell'ambito della teoria e critica della ricezione dei testi e della produzione artistica medievale, che consentono di situare testi e manoscritti in un vasto orizzonte di pratiche culturali al contempo di natura

¹ Cfr. Bucchi (*et alii*) 2009.

² A proposito del Gruppo Guiron (GG), cfr. <http://www.fefonlus.it/index.php/it/> [consultato il 15. VII. 2019]. L'edizione critica integrale dei romanzi principali del ciclo è attualmente in corso di stampa presso le Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, mentre la pubblicazione di un catalogo completo dei testimoni del ciclo è prevista subito a seguito di essa.

³ Cfr. Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014.

⁴ Cfr. Segre 2003 e Meneghetti 2015; Fabri-Tehranchi 2014.

figurativa, scenica e cinestesica, oltre che letteraria e folklorica. La consuetudine dell'uomo medievale con i racconti arturiani assume forme più affascinanti o comunque più appariscenti e coinvolgenti per esempio nei tornei e *pas d'armes* a tema, come quelli ricordati da Filippo di Novara, da Gérard de Montréal o ancora quello del *Roman de Hem* di Sarrasin, forse il momento cuspidale del *Sitz im Leben* del mondo bretone⁵. Nel nostro ambito, decisamente meno spettacolare, il doppio riferimento ad ambiente e *performance* dovrebbe comunque consentirci di analizzare tanto il livello della percezione del rapporto testo-immagine (la sua efficacia comunicativa e felicità estetica) che quello appercettivo (i presupposti della sua intelligibilità). Non tutti gli elementi contenutistici e formali dei romanzi in prosa dovevano prestarsi in egual misura alla trasposizione figurativa o, più in generale, alla proiezione extraletteraria; pensiamo in primo luogo a quelli in principio a-figurativi come il *continuum* temporale, il discorso interiore, l'efficacia dei dialoghi, la mobilità del punto di vista⁶. Alcuni di essi, come vedremo, non risultavano neppure del tutto compatibili con certe forme di circolazione del testo e di concezione del libro arturiano. Infine, il nostro percorso punta a dimostrare che, in molti dei manoscritti che analizzeremo, la formazione di un sistema di equivalenti diretti tra racconto e figura è un'operazione tutto sommato secondaria ed esteriore rispetto all'effettivo lavoro del libro illustrato, che consiste in qualcosa di diverso e storicamente più significativo.

* * *

Partiamo dunque dal libro arturiano, ricordando un dato comune alla maggioranza dei testi anticofrancesi e cioè la perdita degli autografi e il quasi totale silenzio dei documenti a proposito degli autori e del processo di composizione. Anche per questo motivo, l'audace e affascinante ipotesi di Martí de Riquer per cui la composizione dei romanzi in prosa (senza paragone i testi più estesi della letteratura romanza delle origini) presupporrebbe l'impiego di un supporto cartaceo e non pergameneo, resta una proposta brillante a sostegno della quale non si è finora riusciti a portare alcuna prova concreta⁷. Di conseguenza, il processo di formazione dei romanzi arturiani in prosa non può che essere ricostruito in maniera indiretta, cioè proseguendo sulla linea del tempo oltre il lavoro degli autori e analizzando i modi in cui

⁵ Cfr. Trachsler 2017.

⁶ È particolarmente vero per i manoscritti illustrati, forse meno vero per la pittura monumentale e gli arazzi, in cui comunque possiamo apprezzare la sperimentazione nella resa del *continuum* temporale e della mobilità di punti di vista.

⁷ Cfr. Riquer 1985. L'argomento dell'economia dei mezzi in una società cronicamente povera come quella dell'Occidente medievale non si può applicare automaticamente alle produzioni legate ad ambienti aristocratici, in cui il prestigio conferito dall'esibizione del lusso e dalla profusione di materie nobili, se non proprio dei valori in sé, sono comunque parte della sfera comportamentale e della costruzione identitaria. A questo riguardo, è interessante che, considerando la tradizione anticofrancese dei cicli arturiani nel suo complesso, le copie su carta risultano minoritarie se non eccezionali (anche nel caso delle 'minute' quattro-cinquecentesche) mentre, un po' ovunque in Europa, sono meno infrequenti per le loro traduzioni e riscritture in altre lingue romanze e nelle lingue germaniche. Ringrazio Orietta da Rold per aver discusso questo punto con me, per ulteriori dettagli cfr. Da Rold 2020.

i testi sono divenuti parte della cultura testuale per poi tentare una ricostruzione che proceda a ritroso fin dove si riesce.

La trasmissione del testo è strutturata al contempo secondo relazioni geografiche e temporali (o 'geocronologiche') e secondo relazioni genealogiche (o 'stematiche', che legano fra loro le copie giunte fino a noi). Nonostante queste relazioni siano in pari grado familiari al filologo e allo storico dell'arte, è possibile constatare una sperequazione nella collaborazione tra le due discipline soprattutto per quanto riguarda il secondo punto, quello stemmatico. Siccome i codici illustrati sono un sottoinsieme dei testimoni dei nostri romanzi, sembrerebbe logico stabilire dapprima i rapporti genealogici su basi testuali per inquadrare in seguito la relazione testo-immagine in diatopia e diacronia. In realtà, fatte le dovute eccezioni, la ricostruzione dei rapporti di filiazione fra i testimoni dei romanzi arturiani in prosa è stata in genere considerata un obiettivo poco realistico⁸. In assenza di una prospettiva stemmatica affidabile, è invece il dato codicologico e storico-artistico a essere stato valorizzato per tentare almeno di abbozzare delle ipotesi sulla genesi dei testi. Per non fare che un esempio, Carol Chase è giunta alla sua innovativa ipotesi sulla genesi del *Lancelot-Graal*, per cui i sei romanzi che compongono il ciclo organizzandosi intorno alla vita di Lancillotto sarebbero stati composti in parallelo da un gruppo di autori, proprio fondandosi sulla datazione molto alta di alcuni esemplari del ciclo sostenuta da Alison Stones e Patricia Stirnemann⁹. Questa prassi che potremmo dire di buon senso (ricordando che solo a certe condizioni essa ha effettivamente valore dimostrativo) non è del resto eccezionale in filologia. Gli esempi anzi non sono pochi, in ambito anticofrancese è possibile citare il caso di testi lunghi con tradizione numerosa e intricata, come il *Roman de la Rose* e l'*Histoire ancienne jusqu'à César*.

L'ipotesi di Chase ci avvicina a un'altra fondamentale questione: possiamo chiederci, cioè, se i testi arturiani in prosa, come altri testi medievali (pensiamo alla tradizione dei *Bestiari* anticofrancesi, e in particolare a quelli di Philippe de Thaon e Richard de Fournival), fossero dall'inizio concepiti per ricevere un apparato illustrativo¹⁰. La risposta andrebbe data caso per caso, anche se ancora una volta i dati a nostra disposizione sono esigui se non addirittura scoraggianti. Nell'ambito della tradizione italiana, il documento forse più significativo è costituito dal prologo della *Compilazione* di Rustichello da Pisa. L'autore, al momento di rivelare il proprio nome (in terza persona, come d'abitudine), dichiara «Et maistre Rusticiaus de Pise, li quelz est imaginés desovre, compilé ceste romainz» (ed. Cigni, §1, 3, p. 233). È tuttavia poco probabile l'identificazione di Rustichello con la figura che appare nella miniatura incipitaria di BNF fr. 1463, il manoscritto-base dell'edizione (come notato da Richard Trachsler, si tratta di una figura coronata in trono), mentre nessuno degli altri testimoni, per quanto ne sappiamo, sembrerebbe aver dato corso all'indicazione del prologo¹¹. La tradizione

⁸ Questa, purtroppo, è diventata la scusa per non provare neppure a fare il lavoro o liquidarlo in maniera sbrigativa, cfr. Leonardi 2017 e Morato 2017.

⁹ Cfr. Chase 2010.

¹⁰ Ci interessa in particolare il caso del *Bestiaire* di Philippe de Thaon, in cui testo e almeno una parte dell'apparato di rubriche sono stati concepiti direttamente dall'autore in sinergia con l'apparato illustrativo, cfr. Philippe de Thaon, *Bestiaire*, pp. 23-38 e Lefèvre 2018.

¹¹ In ordine cronologico, Bertolucci-Pizzorusso 2011²; Trachsler 2005 e 2006; Cigni 2009.

ci mostra dunque un caso di tensione o straniamento fra testo e immagine, fra volontà dell'autore e realizzazione del libro, che si può anche interpretare come segno dell'autonomia o noncuranza dell'illustratore rispetto ai contenuti effettivi del testo. Del resto, la categoria professionale degli illustratori si posiziona in genere al vertice della produzione libraria, beneficiando di qualifica e prestigio superiori rispetto a quelli dei copisti.

Il loro grado relativamente elevato d'autonomia nella concezione e realizzazione dell'apparato illustrativo permette in effetti di conciliare due dati che potrebbero in astratto apparire contraddittori pur essendo, in realtà, perfettamente in linea con quanto si constata anche nella tradizione di altre tipologie testuali: la relativa stabilità dell'impostazione del libro e della pagina (dato in senso stretto codicologico) a fronte di una notevole variabilità formale e contenutistica dei cicli illustrativi (dato in senso stretto artistico). Geneviève Hasenohr ha messo in luce il ruolo pivotale dei cicli arturiani nel corso del Due e Trecento nel processo di standardizzazione del libro anticofrancese in prosa a livello di dimensioni, impostazione della pagina, paratesto¹². Nonostante il numero elevato di copie, la maggior parte degli esemplari si può sistemare agevolmente in una casistica limitata, secondo la generale tendenza alla standardizzazione del rapporto fra tipologia testuale e formato nel manoscritto anticofrancese mono- o pluritextuale nel corso del Duecento¹³. Nella produzione italiana, tale standardizzazione risulta addirittura superiore, con poche soluzioni largamente maggioritarie: formato medio o medio-grande, due colonne, impiego della *littera textualis* (spesso una 'gotichetta'), anche se riscontriamo una maggiore variabilità, in genere verso il basso, per rapporto alla qualità della pergamena¹⁴. Se ora passiamo dalla pianificazione del libro e della pagina a quella delle immagini, le coppie o terne di manoscritti gemelli a livello illustrativo (esemplari che presentano un congruo numero di immagini di identico tema e di identica collocazione) sono pochissimi. Le ragioni sono più d'una. Il dato si può in primo luogo accostare con quello per cui possediamo solo poche copie testualmente gemelle e quasi nessun *descriptus*, e torniamo così alla (possibile) congruenza della tradizione del testo con quella dei cicli di miniature¹⁵. In secondo luogo, anche le copie prodotte in un medesimo *atelier* possono presentare diverse caratteristiche codicologiche e un diverso formato (pur nei limiti che abbiamo appena visto), e – in conseguenza di un diverso progetto – un diverso programma di miniature. Alison Stones cita in proposito il caso di London BL Add. 10293 e dell' ex-Amsterdam BPH 1, copie del *Lancelot en prose* (Fiandre, sec. XIV in.), i cui programmi sono diversi, anche se i due condividono una serie di miniature di identico tema e collocazione. Le differenze, prosegue Stones, non mancano neppure nei casi in cui il corredo illustrativo è gemello di un altro o direttamente esemplato su di un modello giunto fino a noi, come avviene per due copie di una redazione speciale dell'*Estoire du Saint Graal*: Paris BNF fr. 105, parigino primotrecentesco, e Brussel

¹² Cfr. Hasenohr 1990.

¹³ Si veda in proposito Careri (*et aliae*) 2001, pp. XI-XXXVII, part. XVIII.

¹⁴ Cfr. Cigni 2010 e Molteni 2016.

¹⁵ Una conferma, se ce ne fosse bisogno, del fatto che i pur numerosi testimoni conservati non sono che una frazione relativamente esigua di una produzione imponente e di una diffusione capillare. Sui (non molti) *descripti* anticofrancesi, cfr. Baker cds.

KBR 9246, copia quattrocentesca destinata a Jean-Louis de Savoie, vescovo di Ginevra (†1482)¹⁶.

* * *

Sorvoliamo su altri caratteri generali del libro arturiano per soffermarci invece su tre fatti ricorrenti nella tradizione italiana: l'incompletezza o frammentarietà delle copie; la scarsità o assenza di paratesto; il formato e il posizionamento dell'illustrazione. Due su tre sono 'negativi', in aggiunta a quanto abbiamo ricordato più sopra a proposito della qualità dei supporti.

Primo punto: incompletezza o frammentarietà. Quasi tutte le copie italiane che ci sono pervenute sono incomplete, o perché incompiute o perché nel corso della loro storia hanno subito dei guasti materiali, non di rado dovuti al fatto che i fascicoli che le componevano potevano rimanere slegati anche per lungo tempo. Le ragioni non sono chiare, anche se potrebbero ricondursi da un lato all'idea di debolezza o provvisorietà dell'intero e dall'altro a quella di urgenza della produzione e del consumo, dal momento che l'assenza di legatura senz'altro rende più rapida la consegna e favorisce il prestito e la copia. Anche le brevi descrizioni nei cataloghi delle collezioni signorili del nord Italia, che oltre ai titoli dei testi registrano in genere *incipit* ed *explicit* della copia, o i *dicta probatoria*, o ancora il numero di fogli del volume, permettono in molti casi di retrodatare lo stadio di frammentarietà già ai secoli conclusivi del medioevo. Indubbiamente la frammentarietà dei testimoni è un fenomeno endemico nella trasmissione testuale dei testi narrativi lunghi, ma per le copie italiane il dato risulta tanto imponente da indurre a presupporre una concezione della forma-romanzo che infrange alcuni dei principi formali propri degli originali. Un indizio interno, una sorta di equivalente della frammentarietà a livello del trattamento dei testi, è offerto dall'elevata incidenza di copie che trasmettono redazioni abbreviate o antologiche o ancora in serie episodi estratti dall'intreccio originario e rimontati in una nuova costruzione. Secondo Daniela Delcorno Branca, il pubblico italiano sarebbe stato meno interessato al *continuum* narrativo e all'integrità dell'intreccio, focalizzandosi invece sul valore morale ed esemplare della condotta dei personaggi¹⁷. Lo stato lacunoso dei racconti veniva allora integrato in maniera del tutto spontanea a un livello non testuale, cioè quello della totalità della materia e dell'immaginazione legata al mondo arturiano, che non era del resto un fatto solo mentale ma anche fisicamente esperibile, per esempio nelle biblioteche degli Estensi, dei Visconti, dei Gonzaga che includevano anche decine di copie di testi arturiani. I cataloghi, i registri dei prestiti e gli epistolari ci permettono di constatare non solo la pervasività e il piacere della lettura, ma la consuetudine che l'alta società italiana aveva con i testi narrativi anticofrancesi, almeno fino all'inizio del Cinquecento¹⁸. Così Luchino Novello Visconti, in procinto di scortare Valentina Visconti verso Cipro, scriveva a Luigi Gonzaga: «unum romanum loquentem de Tristano vel Lanzaloto

¹⁶ Cfr. Stones 2017.

¹⁷ Si vedano in particolare Delcorno Branca 1990, pp. 44-46 e 2003.

¹⁸ Gli studi sui lettori e lettrici di romanzi arturiani in Italia sono molti. Ci limitiamo a rinviare, anche per un quadro bibliografico, ad Antonelli 2013 e Canova 2019.

aut de aliqua pulcra et delectabili materia vobis faciliorem ad comodandum mihi mutuo transmittere, ut de ipso possim prefate serenissime domine regine et michi dare solatium et placere, et tedia naufraga a nobis repellere»¹⁹. Ancora nel 1470, Borso d'Este scrive a Ludovico di Cuneo chiedendogli di spedirgli tutti i romanzi francesi che è disposto a prestargli, ricordandogli che «ne riceveremo maggiore piacere et contento che de una cittade che nui guadagnassemo»²⁰. La totalità arturiana si concretizzava anche nelle abitudini onomastiche delle grandi famiglie: tra i quindici figli, naturali e legittimi, di Niccolò III d'Este (1383-1441) c'erano Ginevra, Meliadus, Gurone, Borso, Lionello et Isotta, in una specie di rivista dei protagonisti dei tre cicli in prosa del primo Duecento²¹.

Secondo punto: scarsità o assenza di paratesto nelle copie italiane. Negli esemplari illustrati dell'Europa settentrionale, il paratesto realizza, almeno a partire dalla fine del Duecento, una fondamentale mediazione tra testo e immagine. Da un lato, infatti consente al lettore di dominare l'informazione narrativa e la struttura del racconto dall'esterno del testo ma dall'interno dell'oggetto. Dall'altro, agendo in sinergia con il sistema di iniziali di diverse dimensioni e diverso trattamento sul piano della decorazione (che in genere comporta una gerarchia su due o tre livelli), esso gerarchizza gli eventi narrati rendendo immediatamente evidenti le nervature della diegesi (per esempio i raccordi tra diversi segmenti narrativi del racconto *entralacé*). Senza la griglia informativa del paratesto, la prensilità cognitiva del libro sui testi che vi sono inclusi risulta notevolmente depotenziata. Nel caso dei romanzi in prosa, sono prima di tutto la meccanica dell'*entrelacement* e la composizione dei fatti a perdere nitidezza e riconoscibilità: il libro arturiano senza rubriche, tipico degli esemplari più antichi e delle copie italiane appare, in contrasto con le copie rubricate, come un contenitore in cui ribolle la materia narrativa. Per la verità, nelle copie italiane il paratesto non è del tutto assente e poche essenziali rubriche possono marcare, per esempio, alcune grandi partizioni delle compilazioni, in sostanza con funzione di marcatura di incipit ed explicit. Così avviene, per esempio, in Paris BNF fr. 760 (Genova, sec. XIII ex.-sec. XIV in.), copia del *Tristan en prose* che trasmette tre sequenze del romanzo: a f. 1ra una rubrica iniziale nomina i protagonisti del romanzo, Tristano e Lancillotto, e indica l'episodio principale della prima sequenza, il Torneo di Louvezperp; a f. 109ra una seconda rubrica annuncia l'invasione di Logres da parte di re Marco e la morte degli amanti, vale a dire i contenuti della seconda e terza sequenza. La seconda sequenza consiste in un riassunto di pochi paragrafi che termina a f. 109va mentre la terza occupa il resto del manoscritto (ff. 109va-126rb). È un evidente squilibrio, ed è interessante che a f. 109va il copista avesse lasciato libero uno spazio per la rubrica che avrebbe dovuto introdurre la terza sequenza, e che è invece rimasto in bianco dal momento che il rubricatore, forse confuso dalla sproporzione, ha anticipato nella seconda rubrica anche il contenuto della terza sequenza²².

¹⁹ La lettera non è datata, ma siamo intorno al 1377. Cfr. Osio 1864, pp. 197-198 e Novati 1905², p. 309. Il testo è pubblicato integralmente e commentato da Canova 2019, pp. 40-41, da cui lo citiamo.

²⁰ Cfr. Bertoni 1925-1926, p. 707, n. 1.

²¹ Cfr. Tissoni Benvenuti 1987, pp. 13-15; cfr. anche Delcorno Branca 1990, pp. 34-36.

²² Per una descrizione e bibliografia essenziale sul manufatto, si veda il database *MFLCOF*, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk/browse/mss/422/manuscript.html>.

Un altro caso, del tutto eccezionale nella tradizione italiana, ci è offerto da BML Plut. 89 inf. 61, copia della prima parte del *Lancelot propre*, in cui una fitta serie di rubriche sono state aggiunte al di fuori dello specchio di scrittura da una mano contemporanea (esse risultano preziose anche sul piano strettamente testuale, dal momento che l'inchiostro principale è evanito al punto da rendere la copia praticamente illeggibile per lunghi tratti). Alla Fig. 1, le rubriche nel margine superiore e nel margine esterno del f. 65r marcano il momento in cui Ginevra rivela a Galeotto il nome dell'eroe e la scena del bacio:

Qant la reine Ge(nieure) dona li buen ch(evalie)r a (con)paign(on) a Gal(ehot) (et) dist li q(i)l auoit
n(om) lanc(ellot) do lac q(i)l ni sauoit so(n) no(m) / (et) dona Gal(ehot) por (con)paigno(n) a lanc(ellot)

Qant la reine Genieure / baisa por la boche . lanc(ello)t / (et) lanc(ellot) baisa la reine . el / prim(er) au
(co)urtem(en)t d(e) lor

È senz'altro l'episodio più celebre dell'intero romanzo. Eppure, come ha notato Maria Luisa Meneghetti, nelle fasi più antiche della tradizione esso viene solo eccezionalmente rappresentato nel corredo illustrativo²³. Emmanuèle Baumgartner era solita insistere sull'esigenza di realizzare un repertorio sistematico delle rubriche attestate nella tradizione dei cicli arturiani in prosa. Siccome, tuttavia, un tale repertorio a oggi non è stato ancora realizzato, non sapremo dire in che misura le rubriche del Pluteo siano eccezionali o meno. Sarebbe, inoltre, utile poter verificare di copia in copia la frequenza relativa di paratesto e illustrazione, in particolare per un episodio come questo, che senz'altro solleticava le attese del pubblico.

Terzo punto: formato e posizionamento dell'illustrazione. In molte copie italiane, le immagini non appaiono delimitate da un riquadro come avviene nelle copie continentali, con la conseguenza che, anche quando l'illustrazione occupa gli spazi previsti dalla *mise en page*, gli artisti sono comunque liberi di farla risalire nell'intercolunnio o espanderla lungo i margini. L'assenza di riquadro può costituire, dunque, un ulteriore fattore di autonomia per l'illustratore. Parlando di autonomia non intendiamo necessariamente indicare una maggiore libertà o vena inventiva da parte degli artisti, dal momento che una concezione tendenzialmente autonoma dell'apparato illustrativo può conseguire direttamente anche dall'impostazione seriale di una certa produzione. Del resto, soprattutto nei manoscritti meno ricchi è relativamente alto il numero di immagini defocalizzate, che intrattengono cioè un rapporto generico con la porzione di testo che dovrebbero illustrare, mentre le istruzioni per il miniatore, laddove conservate, possono fungere da didascalie (cioè da focalizzatore) – ne vedremo un esempio più avanti. Più di rado avviene che l'immagine sia del tutto defocalizzata e che, piuttosto che trasporre gli eventi narrati sul piano visivo, ne condensi il senso complessivo per mezzo di una figura solo indirettamente attinente. Ne troviamo un esempio al f. 51v del manoscritto Paris BNF fr. 773, che trasmette un lungo estratto della *Marche de Gaule*, la prima parte del *Lancelot propre* (éd. Micha, Ia-LVIa 20, grosso modo dall'inizio del romanzo

²³ Cfr. Meneghetti 2009, pp. 101-03. Sull'episodio, cfr. Crescini 1921, Renzi 2007, pp. 25-51, Lagomarsini 2018.

all'ammissione dell'eroe alla Tavola Rotonda), assegnata a Bologna e datata alla seconda metà del XIII secolo²⁴.

Il foglio 51 include le due sole immagini del manoscritto e dunque presenta un assetto a sé stante, sebbene non marcato dal punto di vista della fascicolazione²⁵. L'immagine al *recto* rappresenta un doppio duello: Lancillotto e Keu contro due cavalieri del Northumberland, che corrisponde agli eventi narrati nel testo. L'immagine al *verso*, che con ogni verosimiglianza non faceva parte del progetto originario del manoscritto ma è stata aggiunta nella facciata rimasta disponibile, è invece completamente defocalizzata (Fig 2). François Avril ha proposto di interpretarla come un generico assedio, mentre Daniela Delcorno Branca l'accosta all'avventura di Lancillotto presso il castello della dama di Nohaut o all'inizio del romanzo, in cui si narra la presa delle città di Benoïc e Gaunes da parte di Claudas della Terra Deserta. Che il tema ossidionale saltasse agli occhi dei lettori, sembrerebbe confermato da una scrittura avventizia al *verso* della seconda carta di guardia anteriore databile al sec. XV: «Lib(r)o in francosi de bataglia co(m)me lo re barans fo assegiato suo castello / de claudas»²⁶. Effettivamente, l'immagine potrebbe alludere agli eventi della prima sequenza del romanzo o, se portiamo la defocalizzazione alle sue estreme conseguenze, rappresentare in maniera iconica l'idea di «libro di battaglia» per mezzo di una sorta di poster posizionato verso la metà del volume²⁷.

* * *

I percorsi ricezionali dei romanzi arturiani in prosa sono assai vari ed è interessante osservare che essi – un po' ovunque in Europa ma in particolare in Italia, come abbiamo visto – tendono a determinare un indebolimento più o meno sostanziale di alcuni caratteri formali dei testi²⁸. In effetti, al successo immenso degli eroi arturiani e del loro mondo di valori e immagini, non sempre corrisponde una piena comprensione della complessità strutturale dei romanzi a *entrelacement*, il loro raffinato gioco di sfasamento e ricomposizione di cronologia interna e ordine del racconto, che costituiva uno dei loro elementi cognitivamente e intellettualmente più impegnativi. L'erosione della forma nella storia della tradizione risulta in genere bilanciata da una sorta di dilatazione del senso o di investimento valoriale, che si può anche interpretare in senso vitalistico, come proliferazione dendritica dell'immaginario arturiano in un reticolo di associazioni extratestuali ed extraletterarie.

Un'imponente testimonianza di questo processo è offerta dal gruppo detto 'genovese-pisano' o 'tirrenico', che a oggi annovera circa una cinquantina di manoscritti datati tra l'ultimo quarto

²⁴ Per una descrizione e bibliografia essenziale sul manufatto, si veda il database *MFLCOF*, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk/browse/mss/239/manuscript.html>.

²⁵ Il foglio conclude il settimo fascicolo, all'interno di una serie di cinque quaderni regolari (6-10), le colonne del f. 51r hanno una dozzina di righe in meno rispetto alla media del manoscritto, mentre il testo si interrompe a mezza frase a f. 51rb per poi proseguire a f. 52ra.

²⁶ Cfr. Avril – Gousset 1984, p. 58 n. 62. Citiamo la trascrizione di Delcorno Branca 1998, p. 21.

²⁷ Cfr. Morato 2019, p. 21.

²⁸ Cfr. Praloran – Morato 2007.

del Duecento e l'inizio del Trecento. Sono per la quasi totalità copie di testi narrativi antico-francesi appartenenti a diversi generi narrativi e costituiscono, se considerati nel loro insieme, una sorta di sistema letterario in miniatura. Una ventina sono testimoni di romanzi arturiani in prosa, tutti parziali o antologici o compilativi. Il gruppo è stato studiato sotto diverse angolature: da François Avril e Marie-Thérèse Gousset per le illustrazioni e le filigrane, da Fabrizio Cigni per gli aspetti codicologici e testuali, da Roberto Benedetti e da Fabio Zinelli per la lingua, mentre dobbiamo a Francesca Fabbri un'utile panoramica dal punto di vista storico-artistico e di storia del libro²⁹. Cigni ne ha messo in luce per primo i contorni sociali e ambientali, riconoscendo il contributo dei prigionieri pisani trattenuti a Genova dopo la battaglia della Meloria (1284) e ricostruendo una trama di connessioni con la cultura cittadina tanto laica che religiosa³⁰. Il sottoinsieme arturiano è compatto tanto sul piano codicologico che nel trattamento dell'illustrazione. Le immagini sono principalmente, anche se non esclusivamente, situate nel margine inferiore e in genere occupano la larghezza compresa tra le linee retrici verticali esterne e talvolta la pagina intera. Possono essere delimitate da un riquadro ma anche non esserlo, e presentano solo minimi elementi naturali o scenografici. I loro antecedenti, individuati da Molteni, spaziano dalla tradizione illustrativa nordeuropea a quella d'Oltremare, rimontando fino a modelli tardo-antichi; si tratta di un vasto sistema di riferimenti culturali, che concorre a spiegare l'effetto di *déjà vu* che queste immagini ancora oggi possono provocare³¹. Se il modulo ha radici remote, è invece innovativa la sua adozione per l'illustrazione del romanzo in prosa e destinata a diventare un tratto identitario delle copie italiane e, come vedremo, il volano di una sorprendente sperimentazione figurativa.

Tale fortuna, almeno agli inizi, non si deve tuttavia al valore estetico delle realizzazioni, che sono tutte assai modeste e dominate dalla serialità; a determinarne il successo e la durevolezza furono invece verosimilmente la riconoscibilità dei *clichés* e la loro efficacia comunicativa per rapporto ai contenuti dei testi. Proviamo ad analizzarne il funzionamento tornando a Paris BNF fr. 760 (che in effetti fa parte del gruppo) e alla sequenza che narra il torneo di Louvezerp. Per farci un'idea della consistenza testuale di questo testimone, del resto in linea con la 'media' dei confratelli, affianchiamo un breve estratto al testo corrispondente nelle due principali redazioni del romanzo, V.II e V.I³². Siamo all'inizio della seconda giornata del torneo:

²⁹ Si vedano almeno Cigni 2006, Fabbri 2012 e 2016, Zinelli 2015, cui rinviamo per i dettagli e la bibliografia.

³⁰ Cfr. Cigni 2010 e, per un più ampio contesto, Battaglia Ricci – Cigni 2010.

³¹ Cfr. Molteni 2016.

³² *Tristan en prose* (V.II) e (V.I). Non è a tutt'oggi disponibile una concordanza dei paragrafi delle due edizioni con il sempre indispensabile riassunto critico di Löseth 1890. Si noterà, inoltre, che, anche quando il testo di V.II e V.I è identico o come nel nostro caso molto vicino, le due edd. presentano scelte interpretive diverse. Per la nostra trascrizione di 760 abbiamo mantenuto l'interpunzione dell'éd. Ménard (V.I.), pur non parendoci sempre condivisibile, per far meglio risaltare identità e differenze tra le redazioni.

<p>Bien est li tournoiemens commen- ciés. Des preudommes i a assés et bien i apert au ferir. Il ne se vont pas espargnant, ains s'entrefierent de tout lour pooir et de toutes lour forces. Li cris i est si merueilleus de toutes pars de ciaus ki caient et trebuscent et pooir n'ont du relever que on n'i oïst Dieu tonnant a chelui point. [éd. Ménard (V.II), V XI 232]</p>	<p>Bien est li tornoiz commencié, bien est la meslee assemblee; des preu- domes i a adés et au ferir apareist bien: il ne se vont pas espargnant, ainz s'entrefierent de tout lor pooir et de toute lor force. Li criz, si est si merveilloux de toutes parz de celz qui chient et trebuchent ne pooir n'ont d'elz relever ne monter l'en n'i peüst oïr Diex tonant [éd. Ménard (V.I), III vi 335]</p>	<p>Bien <u>li tornas comenciez</u>, bien est illuec l'asenblé; de preudomes ha adez et au fereis apert bien: il ne se vent que pas espargnant, ainz s'en- trefierent de tout lor pooir et de tout lor force. Li cris i est si merueilleus de toutes pars, de celz qui <u>quiert entrebuchent</u> qui n'ont pooir d'elz retenir, que l'en n'i ost Dieu tonant [Paris BNF fr. 760, f. 76rb-va]</p>
---	--	--

Il testo della copia, che è in genere più vicino a quello di V.I, presenta in questo passo lezioni comuni con V.II (p.es. la sintassi dell'ultima frase, che è invece problematica in V.I). Nel testo di Paris BNF fr. 760 abbiamo sottolineato una variante formale al limite della difendibilità e una lezione senz'altro erronea. Si tratta di altrettante innovazioni di tipo entropico, cioè lezioni che rendono il testo meno intelligibile o meno sensato, portandolo da una forma più corretta o ordinata a una che lo è meno o è scorretta. È del tutto verosimile che la maggioranza di quelle che a noi appaiono come altrettante infrazioni di grammatica, sintassi, coerenza e coesione testuale non venissero affatto percepite come tali dal pubblico italiano. Ma, al contempo, la degradazione della lezione per rapporto ai modelli è oggettivamente constatabile, qui almeno nel caso di *chient et trebuchent* > *quiert entrebuchent*, in cui l'innovazione comporta lo sfuocamento dell'azione. Ecco invece l'immagine che appare alla stessa carta (Fig. 3).

La resa del motivo dello scontro collettivo avviene secondo un *cliché* regolarmente impiegato per la rappresentazione tanto dei tornei che delle battaglie (che anche nei testi, del resto, sono in genere rappresentati in maniera analoga). Immagini molto simili quando non in tutto identiche si rivengono nello stesso manoscritto anche ai ff. 95 e 109, come anche in altri membri del gruppo genovese, per esempio Paris BNF fr. 16998 (*Lancelot en prose*), f. 59v; Paris BNF fr. 354 (*Lancelot en prose*), f. 6r e, al di fuori di del genere arturiano, Paris BNF n.a.f. 9603 (*Roman de Troie*), f. 119r – la lista si potrebbe facilmente allungare³³. Agli effetti di densità e simultaneità propri del sommario narrativo corrisponde un'istantanea che ritrae l'urto dei cavalli e le spade levate rendendo in maniera semplice ed efficace la violenza dell'impatto e l'assieppamento dei guerrieri ... non fosse che il testo non parla di scontri alla spada ma alla lancia! L'immagine non può essere neppure riferita al seguito del testo, in cui la *meslee* è rappresentata secondo una regia del tutto diversa, che segue alternandole le azioni di Gaheriet, Tristano e Palamede:

³³ Si vedano le schede relative in Avril – Gousset 1984, rispettivamente a pp. 50-52 e pl. 31; p. 49 e pl. 29; pp. 49-50 e pl. 30.

<p>Lors hurte ceval des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee tranchant le premerain k'il rencontre desus le hiaume si durement que cil s'embronce tous sour l'archon de devant, com cil ki ne puet le caup soutenir. Palamidés le refait si bien que nus ne l'em puet blasmer. Il n'est onques si traveilliés ne tant n'est au desous, s'il regarde madame Yseut, k'il ne rechoive tout maintenant force et pooir: ele le fait preu et hardi et poissant a desmesure et emprenant avant tous autres, ele le fait de feble fort et de couart refait hardi [...] [éd. Ménard (V.II), V xi 235]</p>	<p>Et lors hurte le cheval des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee tranchant tout le premier q'il rencontre si durement desus le hiaume que cil se trebuche desus l'arçon devant, come cil qi ne puet le cop soutenir abandonneement. Gaherier en refiert un si durement que il n'a pas tant de hardement ne de pooir que il ce puisse tenir en sele. Palamidés le fet si bien que nulz ne l'en peüst blasmer par reson; il n'est oucques [<i>sic</i>] travailliés ne tant n'est mie au desouz, por q'il regarde madame Yselt, qu'il mueve erraument et recouvre force: elle li valt un aguillon; elle le fet preeuz et hardiz et puissant et fort a desmesure et emprenant avant toz autres; elle le fet de foible fort et de coart le fet hardi [...] [éd. Ménard (V.I), III vi 338]</p>	<p>Et lors urta chevaus des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee trinchant tout le premier qu'il rencontre si durement desus le haume que cil s'enbroce tout sor l'archon devant, con cil qui ne puet le coup soutenir abandoneement. Garihiet en fiert .i. si durement que cil n'a pas tant de pooir qu'il se puist <u>blasmer ne</u> maintenir en selle. Palamedés en fait si bien que nulz ne le peust blasmer par raison; il n'est onques si travailliés ne tant <u>ne</u> <u>ne mist au desoz</u>, <u>par</u> qu'il regart madame Yseut, celle par cui fait qu'il ne recovre errament <u>for celle</u> li valt un aguillon, celle le fait preu et ardis et puissanz et forte a desmesure, emprenant avant tous autres; celle fait de foble fort et de coarz ardis [...] [Paris BNF fr. 760, f. 77rb]</p>
---	--	--

Non c'è, dunque, esatta coreferenzialità tra immagine e testo, ma narrazione e illustrazione stanno tra loro in un rapporto elastico, sufficiente alla resa di una generale coerenza tematica o di situazione. Veniamo ora alle due carte immediatamente successive, in cui Palamede è ancora protagonista (Fig. 4):

<p>[...] il fait merveilles de son cors, il fiert, il abat, il trebusce. Or fiert d'espee, or fiert de lance. Ce est cil ki onques n'est huiseus. Nus ne l'atent ki ne s'en repente, car il donne uns caus d'espee si grans et si pesans que a grant painne les puet nule arme garandir. Nus nel connoist, pour tant k'il soit encontre lui, kil nel redoute comme li foudres. [éd. Ménard (V.II), V xi 236]</p>	<p>[...] il fet merveilles de son cors. Or fiert; or abat; or trebuche; or fiert d'espee; or fiert de lance. C'est cilz qui oncques n'est oiseux; nus ne l'atent qil ne s'en sente asséz tost, car il done uns cox si pesanz que a grant peine puet nule armeüre garentir home encontre les cox de l'espee. Nuls nel conoist, por q'il soit encontre lui, qil ne li redont [<i>sic</i>] come la foldre. [éd. Ménard (V.I), III vi 339]</p>	<p>[...] il fait mervoilles de son cors. Il fiert; il abat; et il trebuche; or fiert d'espee; or fiert de lance. <u>Et apert oisiaus</u>; nos ne l'atent quil ne se repent assés tost, car il done un cox si pesant qu'a grant poine puet null arme garentir home encontre les cox de s'espees. <u>Nulz nel redoute chome encontre lui</u> qu'il nel redoute chome la mort. Il est redoutés come foudre. [Paris BNF fr. 760, f. 77va]</p>
--	--	---

L'immagine, in questo caso, piuttosto che trasporre la narrazione sembra integrarla con uno scarto nel punto di vista. Possiamo ipotizzare uno stacco rispetto allo scontro collettivo, con il nostro sguardo che 'doppia' quello delle figure sulle logge, in particolare quella di Isotta, l'unica contrassegnata dal nome (anche se la corona basterebbe all'identificazione). Oppure, rovesciando la focalizzazione, possiamo immaginare che l'immagine rappresenti lo sguardo di Palamede, il maggior rivale d'amore di Tristano, rivolto verso la loggia in cui sta Isotta. Entrambe le letture sono possibili ma, ancora una volta, il fattore decisivo è che l'immagine

non ‘aggancia’ un punto preciso del testo interpretando invece il generale contenuto della pagina. Alla pagina successiva, l’illustratore torna sui fatti d’arme. Ecco testo e immagine (Fig. 5):

<p>Mesire Tristrans se met en la mellee, mout s'i esforce durement, de tout som pooir s'i travaille, et ce puet mout durement peser as compaignons de la Table Reonde et as compaignons le roi Artu. Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement com s'il ne li causist de sa vie. Or fiert, or abat, or enverse le plus fort ki devant lui vient; encontre lui n'a nus duree, pour k'il l'aille bien ataignant, c'a tere nel couviengne aler. Mout fiert et mout i est ferus, mout reçoit caus et mout en donne. Nus ne demeure en lieu u il viengne que tost ne l'en face departir. Tant le fait bien et tant s'i painne k'il met em poi d'eure tous ciaus d'Orcanie a la voie. Il ne pueent devant lui durer pour pooir k'il en aient. [éd. Ménard (V.II), V XI 237]</p>	<p>Tristain ce met en la meslee; mout s'i efforce durement de tout son pooir; s'i travaille; et se puet chierement peser aux compains le roi Artus. Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement come ce il ne [sic] chausist de sa vie; or fiert; or abat; or enverse; le plus fort qi devant lui vient encontre lui n'a nul duree, por q'il l'aille bien ataignant: mestier est qu'il aille a terre. Mult fiert et moult est feruz, et moult reçoit cox et moult en donne. Nuls ne demore oncques en leu, tant i truiet la presse plainiere, q'il ne le face despartir. Tant le fet bien et tant se paine qe il met tout celz d'Orcaine a la voie. Avant lui ne poent durer por pooir qe il aient. [éd. Ménard (V.I), III VI 340]</p>	<p>Tristan se met en la meslee moult enforcement, de tout son pooir [...] Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement com ç'il ne li chaist de sa vie; or fiert; or abat; or <u>verz</u>; le plus fort qui devant lui viegne encontre lui n'a nulz duree, por qu'il l'aille bien ataignant: mestier est qu'il vait a terre. Mult fiert et moult i est ferus, moult i retint cox, moult en done. <u>Il</u> ne demore onques en leu, tant estuet la presse pleniere, <u>qu'il ne face</u> departir. Tant le fait bien et tant se peine qu'il met tout celz d'Orcanie a la voie. Avant lui ne poent durer encontre lui. [BNF fr. 760, f. 77vb-78ra]</p>
---	--	--

Anche in questo caso, la relazione testo-immagine è impostata in maniera generica e seriale. Scivoliamoci sopra. Osserviamo, invece, il funzionamento di alcuni automatismi propri dell'ambiente transmediale del libro illustrato. Per esempio, in frasi come «Mult fiert et moult *i* est ferus; moult *i* retint cox», la particella funziona come un'anafora se interpretata per rapporto al testo, riferendosi al teatro dello scontro; tuttavia, considerata per rapporto alla pagina illustrata, può funzionare altrettanto bene come un deittico, 'agganciando' l'immagine. Il modello comunicativo funziona, appunto, automaticamente, a prescindere dalle strutture immanenti del testo, di cui l'oggetto valorizza invece gli elementi stereotipi, quasi sistematicamente defocalizzandone i contenuti. Le immagini, con la loro serialità, hanno una fioca potenza mimetica mentre l'entropia della lezione tende ad aumentare l'impressione di genericità. Potremmo anzi dire che il tendenziale appiattimento del libro sugli elementi ricorsivi della narrazione rende in ultima analisi ancora meno necessaria la presenza di un testo corretto e intelligibile sul piano della lezione. La *performance* transmediale dell'oggetto finisce dunque per fare in larga misura astrazione dal decorso del romanzo mentre quello che conta è la ripercussione di pochi motivi che fungono da altrettanti schemi d'identificazione, per cui chi guarda e riconosce le storie tende a situarsi in un paradigma, ne diventa in un certo senso il soggetto ideale, e questo aspetto è indubbiamente importante per la trasmissione dei testi in Italia nel XIII secolo, che si caratterizza per un'irradiazione sociale più diversificata di quanto non si osservi nello stesso periodo per la tradizione dell'Europa settentrionale.

* * *

Proviamo, infine, a estendere le nostre considerazioni in diacronia, con un piccolo test su un singolo motivo: l'impatto nello scontro alla lancia³⁴. Partiamo ancora una volta dal gruppo genovese-pisano, con un esempio tratto dalla compilazione arturiana di Rustichello da Pisa secondo la redazione trasmessa da Paris BNF fr. 1463, il manoscritto-base dell'edizione Cigni. Ai ff. 59v-60r è raffigurata la quadruplici giostra che oppone il lignaggio di Lancillotto ai compagni di Tristano, non distante dalla Gioiosa Guardia. Siamo nella sezione detta *Cavaliere dallo Scudo Vermiglio* (ed. Cigni, §76-141), che è tra le più dinamiche della compilazione. Lancillotto incita i suoi alla carica (Figg. 6-7):

Et por ce chascun se preingne a li suen, et je firai la partie: comant je me prent tot primierement a m. Tristan, et m. Blioberis se preingne a m. Palamidés, et m. Hestor au Chevalier a la Cotte Maltailliés et m. Beord a m. Dynadan». Et tuit dient que ce front il bien. [ed. Cigni, 134.11-12].

L'organizzazione dei quattro scontri e il loro esito rispecchiano l'effettiva gerarchia dei cavalieri: Lancillotto e Tristano si abbattono reciprocamente, Bohort abbatte Dinadan, Palamede abbatte Estor de Marés mentre Brunor le Noir abbatte Blioberis, con minima ma significativa prevalenza della parte di Tristano su quella di Lancillotto (la tradizione italiana ha una generale predilezione per il cornovagliese). L'immagine distribuita sulla doppia pagina rende efficacemente, anche se ancora una volta in maniera elementare, l'ideale simultaneità della quadruplici giostra. Come spesso avviene nei manoscritti del gruppo, l'alternanza di rosso e verde nelle figure non ha funzione mimetica quanto di euritmia cromatica: cavaliere con elmo e scudo rosso contro cavaliere con elmo e scudo verde e viceversa. A consentire l'identificazione degli eroi sono unicamente i nomi accanto alle figure, un'indicazione per l'illustratore che si rifunzionalizza come indispensabile didascalia. Le giostre al f. 60r risultano però invertite rispetto al testo. Si tratta dell'ennesimo errore? Sì e no, dato che dal punto di vista dell'immagine conta appunto la simultaneità, vale a dire il bilancio complessivo della giostra multipla.

Quasi tutto cambia, invece, se consideriamo la realizzazione del *cliché* da parte del Maestro del Guiron nel manoscritto X, siamo tra Veneto e Lombardia verso la metà del Trecento (Fig. 8). In questo caso la giostra ha luogo in un piano più arretrato rispetto a una figura coronata che vi assiste. Si tratta di Artù, che è appena stato abbattuto. Anche se non abbiamo l'immagine del *verso* della carta precedente e non sappiamo se la giostra perdente del re vi fosse rappresentata o meno, l'immagine associa i due eventi e permette di ricostruirne la successione. La distribuzione delle figure sui due piani dell'immagine corrisponde a quella degli eventi su diversi piani temporali, all'ordine del racconto: il sovrano steso a terra su un fianco, personaggio statico, indica che l'evento precedente è concluso ma anche che ha una 'durata' e sfuma nell'evento successivo, che gli sta dietro e viene colto nel momento di massimo dinamismo

³⁴ È un motivo ben studiato soprattutto nelle sue articolazioni letterarie. Sulla tradizione italiana, cfr. Lagomarsini 2012 e, per un quadro di apertura indoeuropeistica, Barbieri 2017, 124-154 (cui si rinvia tanto per l'efficacia della sintesi che per l'ampiezza del percorso bibliografico).

della giostra. Un gioco di pareti trasparenti (noi che guardiamo Artù che guarda la giostra, il suo sguardo è la proiezione del nostro nell'immagine) separa diversi momenti della narrazione, mentre la scelta del *punctum temporis* e del punto di vista consentono di racchiudere nella raffigurazione anche l'estensione degli eventi nel tempo. Nell'opera più tarda dello stesso Maestro, Paris BNF n.a.f. 5243, il trattamento del motivo – prendiamo per esempio la realizzazione al f. 67r – oltre che meno potente, come ha notato Lino Leonardi³⁵ – sembrerebbe apparentemente più lineare (Fig. 9).

Lo scontro avviene in primo piano, gli effetti di profondità sono realizzati con minimi tocchi ambientali e anche la resa della temporalità sembra più vicina all'impostazione del *cliché* nei manoscritti genovesi (sul piano tecnico-figurativo, l'esecuzione è ovviamente incomparabile). Le cose non stanno tuttavia semplicemente così, dal momento che al Maestro basta infilzare in secondo piano il dettaglio realistico delle lance spezzate per conferire profondità temporale all'azione in svolgimento e sistemarla in una catena evenemenziale³⁶.

* * *

Molteni ha mostrato che i due capolavori del Maestro di Guiron possano essere comparati ad altri cinque testimoni arturiani che costituiscono altrettanti momenti cuspidali del nostro *corpus*: London BL Add. 12228, Paris BNF fr. 755 e 343, Venezia BNM Z12 e Z15, realizzati lungo l'arco del Trecento in luoghi apparentemente distanti: Lombardia, Veneto, Emilia e Napoli. Eppure hanno importanti affinità. Sul piano testuale, la tendenza a includere non florilegi o antologie ma lunghe *tranches* narrative e persino narrazioni tendenzialmente complete, come nel caso di London BL Add. 12228 (*Roman de Méliadus*), Venezia BNM Z15 (*Roman de Méliadus*) e Paris BNF fr. 343 (*Post-Vulgate Queste*). Le loro immagini si contraddistinguono per la brillantezza del colore, la lavorazione della superficie pittorica, la rinuncia all'incorniciatura, lo sfruttamento della doppia facciata per rappresentazioni di tipo 'panoramico' (talvolta con due o più sequenze successive in una stessa cornice ambientale): una narrazione continua, rappresentata in uno spazio naturale e architettonico, che scorre parallela alla storia³⁷. Nel considerare i modelli, dobbiamo anche tenere conto del fatto che la raffigurazione senza soluzione di continuità è oggetto di sperimentazione nella pittura parietale trecentesca, in cui talvolta i riquadri si estendono oltre gli angoli delle pareti (un esempio di soggetto cortese-cavalleresco, con motivi comuni ai nostri romanzi, è offerto dalle pitture di tema cavalleresco del castello di Arco, non lontano da Riva del Garda)³⁸. Lo spazio destinato all'illustrazione è variabile e in alcuni casi, in particolare nella raffigurazione di eventi collettivi come tornei e battaglie o scene di corte, la lunghezza delle colonne è inferiore e in alcuni casi proporzionalmente minima rispetto all'altezza dell'immagine. Ma l'aspetto più impressionante sta nel modo in cui la *mimesis* e l'individuazione dei personaggi e degli

³⁵ Cfr. Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014, p. 62.

³⁶ Devo questa bella osservazione a Roberto Tagliani.

³⁷ Cfr. Molteni 2020, pp. 175-262.

³⁸ Cfr. De Marchi 2013.

ambienti vengono determinate per rapporto ai contenuti della narrazione. Partiamo da una considerazione di Roberto Longhi sulla miniatura lombarda di quest'epoca:

sarà talvolta un'attività un po' troppo di serra e di studiolo, ma resta pur sorprendente come [...] i miniatori seduti ai loro deschi riservati nella direzione della biblioteca pavese, dopo appena qualche giretto nel brolo, nello «zoo» e nei canili di corte, sapessero scoprire tanto mondo e di così moderno. E non è pur detto che siano meno realisti se, prigionieri di quel loro ambiente nobilescio – l'unico ch'essi conoscano d'avvicino – lo ritraggono dappertutto: persino nei libri di preghiere dove Cristo e Pilato sono acconciati e azzimati alla moda cortigiana del 1370-80³⁹.

Indubbiamente le illustrazioni dei nostri romanzi ci mettono sotto gli occhi quello che i miniatori vedevano intorno a sé, oltre a quanto veniva loro dalla tradizione figurativa: architetture, vesti, atteggiamenti. Al contempo, in Paris BNF fr. 343, i personaggi, che in contesto silvestre indossano abiti e cimieri che li rendono riconoscibili, nelle scene di corte, quando una volta tolti gli elmi sono anche i volti a consentire l'identificazione, da una pagina all'altra ritornano con abiti diversi⁴⁰. Questi cambi di vestiario non hanno ovviamente alcuna valenza diegetica né mimetica, mentre assumono un'autonoma funzione ritmica interna al discorso pittorico. Tale autonomia dell'immagine di fatto provoca un diverso tipo di straniamento del mondo arturiano e una sorta di collisione dei ritmi, ritmo narrativo e ritmo pittorico per certi versi sono fuori fase e si sviluppano ciascuno per proprio conto. Semplificando un problema molto complesso, potremmo dire che in questi manoscritti l'illustrazione recupera i valori profondi della *mimesis* del mondo arturiano ma li recupera con mezzi nuovi, prima di tutto di tipo tecnico e formale, solo secondariamente imitandoli sul piano contenutistico o morale-valoriale. Li recupera cioè non tanto per mezzo di un sistema di equivalenze o una trasposizione di figure e contenuti (la transmedialità nel senso più ovvio), ma perché riesce a tenersi all'altezza estetica degli originali.

Un'ultima osservazione. La nostra citazione iniziale da *I cigni selvatici* di Andersen è stata brevemente commentata da Walter Benjamin in *Aussicht ins Kinderbuch*, uno dei frammenti più noti della sua vertiginosa riflessione su testo e immagine⁴¹. Benjamin si sofferma sul dettaglio così incantevole e delicato per cui i personaggi escono dal libro ma vi rientrano a ogni volta di pagina per non creare troppo disordine nelle figure. Anche in questo caso, è la doppia pagina a costituire l'unità temporale dell'evento di proiezione immaginaria – e anzi onirica, visto che principessa Elisa, la giovane protagonista, sta sognando. Secondo Benjamin, Andersen ha tuttavia solo intuito la vera prestazione del libro illustrato; la realtà infatti (Benjamin passa a lato del fatto che Andersen non rappresenta la realtà ma il sogno di Elisa) è che non sono le immagini ad andare verso il bambino che le guarda ma è piuttosto il bambino a sprofondarsi nella pagina, come un sommozzatore. A conclusione del percorso che abbiamo proposto, possiamo forse dire che, tanto nell'ideale che nella realtà dei lettori italiani, i personaggi dei romanzi in prosa già circolavano ampiamente negli ambienti cui i libri illustrati

³⁹ Cfr. Longhi 1973², pp. 136-137.

⁴⁰ Cfr. Molteni 2017, pp. 245-260.

⁴¹ Cfr. Benjamin 1972, p. 609.

erano destinati. E, proprio come in Andersen, dalla realtà extraletteraria le loro immagini dovevano rifluire dentro i libri, pagina dopo pagina, trasformate in modo mirabile e vivificate dalla grande arte del Trecento italiano.

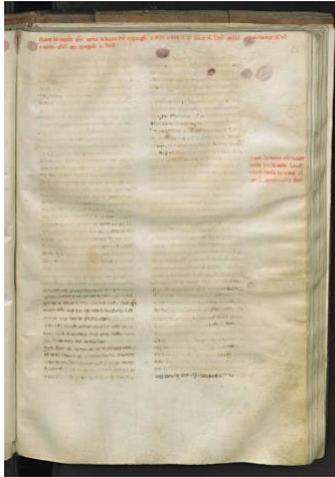


Fig. 1 – Firenze BML Plut. 89 inf. 61, f. 65r.

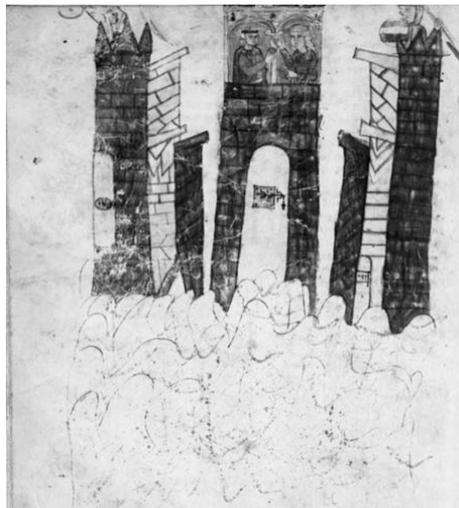


Fig. 2 – Paris BNF fr. 773, f. 51v.



Fig. 3 – Paris BNF fr. 760, f. 76v.

LE COPIE ITALIANE ILLUSTRATE DEI ROMANZI ARTURIANI IN PROSA



Fig. 4 – Paris BNF fr. 760, f. 77v.



Fig. 5 – Paris BNF fr. 760, f. 78r.



Figg. 6-7 – Paris BNF fr. 1463, ff. 59v e 60r.



Fig. 8 – Collezione privata, X (ex-Alexandrine de Rothschild).



Fig. 9 – Paris BNF n.a.f. 5243, f. 67r.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|---|---|
| ex-Amsterdam BPH 1 | ex-Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica, 1 |
| Brussel KBR 9246 | Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 9246 |
| Firenze BML Plut. 89 inf. 61 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 89 inf. 61 |
| London BL Add. 10293 | London, British Library, Additional 10293 |
| London BL Add. 12228 | London, British Library, Additional 12228 |
| Paris BNF n.a.f. 5243 | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 5243 |
| Paris BNF n.a.f. 9603 | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 9603 |
| Paris BNF fr. 105 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 105 |
| Paris BNF fr. 343 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 343 |
| Paris BNF fr. 354 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 354 |
| Paris BNF fr. 755 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 755 |
| Paris BNF fr. 760 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 760 |
| Paris BNF fr. 773 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 773 |
| Paris BNF fr. 1463 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1463 |
| Paris BNF fr. 16998 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 16998 |
| Venezia BNM Z12 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z12 |
| Venezia BNM Z15 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z15 |
| Collezione privata, X
(ex-Alexandrine de Rothschild) | Collezione privata, X (ex-Alexandrine de Rothschild) |

II. Opere

Lancelot en prose

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, 9 voll., Genève, Droz, 1978-1983 («Textes littéraires français», 247, 249, 262, 278, 283, 286, 288, 307, 315).

Philippe de Thaon, *Bestiaire*

Philippe de Thaon, *Bestiaire*, édité par Luigina Morini, Paris, Champion, 2018 («Les classiques français du Moyen Âge», 183).

Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana*

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fabrizio Cigni, premessa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa, 1994.

Tristan en prose (V.I)

Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de Paris), publié sous la direction de Philippe Ménard, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007 («Les classiques français du Moyen Âge», 123, 133, 135, 144, 153).

Tristan en prose (V.II)

Le Roman de Tristan en prose, Publié sous la direction de Philippe Ménard, 9 voll. Genève, Droz, 1987-1997 («Textes littéraires français», 353, 387, 398, 408, 416, 437, 450, 462, 474).

III. Studi e strumenti

Antonelli 2013

Armando Antonelli, *La sezione francese della biblioteca degli Este nel XV secolo: sedimentazione, evoluzione e dispersione. Il caso dei romanzi arturiani*, in «TECA. Testimonianza Editoria Cultura Arte», 3 (2013), pp. 53-82.

Avril – Gousset 1984

Manuscrits enluminés d'origine italienne. II. XIII^e siècle, par François Avril et Marie-Thérèse Gousset, avec la collaboration de Claudia Rabel, Paris, Bibliothèque nationale, 1984.

Baker cds

Craig Baker, *Examinatio codicum descriptorum : observations préliminaires*, in *Pour une philologie analytique. Nouvelles approches à la micro-variance*, édité par Gabriele Giannini et Oreste Floquet, Paris, Garnier, in corso di stampa.

Barbieri 2017

Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017.

Battaglia Ricci – Cigni 2010

Lucia Battaglia Ricci, Fabrizio Cigni, *Breve profilo della cultura a Pisa tra XII e XIII secolo. Testi e*

manoscritti della prosa a carattere letterario, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di Mariagiulia Burrese e Antonino Caleca, Pisa, Pacini, 2005 («Alle Origini dell'Arte Sacra in Occidente», 1), pp. 43-50.

Benjamin 1972

Walter Benjamin, *Aussicht ins Kinderbuch*, in *Gesammelte Schriften*. IV.2. Herausgegeben von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 609-615.

Bertolucci-Pizzorusso 2011²

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Pour commencer à raconter le voyage. Le prologue du Devisement du Monde de Marco Polo* (2002), in *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, études recueillies par Emmanuele Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002; poi in Ead., *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori ed altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011, pp. 69-82 [da cui si cita].

Bertoni 1925-1926

Giulio Bertoni, *La Biblioteca di Borso d'Este*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 61 (1925-26), pp. 705-728.

Bucchi (et alii) 2009

Figura e racconto. Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento. Narration littéraire et narration figurative en Italie de l'Antiquité à la première Renaissance. Atti del convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), progetto e direzione di Marco Praloran e Serena Romano, a cura di Gabriele Bucchi, Ivan Foletti, Marco Praloran, Serena Romano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009.

Canova 2019

Andrea Canova, *Perché si leggevano i romanzi cavallereschi (una breve guida)*, in «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 39-46.

Careri (et aliae) 2001

Album de manuscrits français du XIII^e siècle: mise en page et mise en texte, par Maria Careri, Françoise Fery-Hue, Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr, Gillette Labory, Sylvie Lefèvre, Anne Françoise Leurquin, Christine Ruby, Roma, Viella, 2001.

Chase 2010

Carol Chase, *La fabrication du cycle du Lancelot-Graal*, in «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 61 (2010), pp. 261-280.

Cigni 2006

Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. I, pp. 425-39.

Cigni 2009

Fabrizio Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa, 25-27

ottobre 2007), a cura di Lucia Battaglia Ricci e Roberta Cella, Roma, Aracne, 2009 («A08», 242), pp. 157-181.

Cigni 2010

Fabrizio Cigni, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*. Proceedings of the 2006 Conference at the University of Wisconsin-Madison, edited by Christopher Kleinhenz and Keith Busby, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 187-217.

Da Rold 2020

Orietta Da Rold, *Paper in Medieval England. From Pulp to Fictions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 («Cambridge Studies in Medieval Literature» 112).

Crescini 1921

Vincenzo Crescini, *Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo*, in «Studi Danteschi», 3 (1921), pp. 5-57.

Delcorno Branca 1990

Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1990 («Memoria del tempo», 11).

Delcorno Branca 2003

Daniela Delcorno Branca, *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. II. *Medioevo volgare*, direttori Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 2003, pp. 385-403.

De Marchi 2013

Andrea De Marchi, *La percezione panottica delle camerae pictae profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di Serena Romano e Denise Zaru, Roma, Viella, 2013 («Études lausannoises d'histoire de l'art», 2, «Studi lombardi», «I libri di Viella. Arte»), pp. 437-464.

Fabbri 2012

Francesca Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, in «Studi di storia dell'arte», 23 (2012), pp. 9-32.

Fabbri 2016

Francesca Fabbri, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 219-248.

Fabry-Tehranchi 2014

Irène Fabry-Tehranchi, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle). L'Estoire de Merlin ou les Premiers faits du roi Arthur*, Turnhout, Brepols, 2014 («Texte, Codex & Contexte», 18).

Hasenohr 1990

Geneviève Hasenohr, *La Prose*, in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction

de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, Préface de Jacques Monfrin, Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990, pp. 265-271.

Lagomarsini 2012

Claudio Lagomarsini, *La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia ed Italia: analisi dei duelli singolari*, in «Medioevo Romanzo», 36/1 (2012), pp. 98-127.

Lagomarsini 2018

Claudio Lagomarsini, *Il bacio di Ginevra*, in *Briciole di discorsi amorosi*. Scritti per Sara Natale & Simone Albonico offerti dagli amici fiorentini, Pisa, Il Campano, 2018, pp. 143-146.

Lefèvre 2018

Sylvie Lefèvre, *Le Bestiaire de Philippe de Thaon: ordre et mise en page «Itaque trifarie spargitur / Et allegorice subintelligitur»*, in «Medioevo Romanzo», 42/2 (2018), pp. 241-283.

Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014

Lino Leonardi, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni, Nicola Morato, *Immagini di un testimone scomparso. Il manoscritto Rothschild (X) del Guiron le Courtois*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014 («Études lausannoises d'histoire de l'art», 19, «Studi lombardi», 6, «I libri di Viella. Arte»), pp. 55-104 [trad. fr. in «Romania», 132/3-4 (2014), pp. 283-352].

Leonardi 2017

Lino Leonardi, *Stemmatics and the Old French Prose Arthurian Romance Editions*, in «Journal of the International Arthurian Society», 5/1 (2017), pp. 42-58.

Longhi 1973²

Roberto Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in «Paragone», 101 (1958), pp. 3-25; poi in Id., *Da Cimabue a Morandi*. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 124-53 [da cui si cita].

Löseth 1890

Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1890; rist. Id., Genève, Slatkine, 1974.

Meneghetti 2009

Maria Luisa Meneghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in Bucchi (*et alii*) 2009, pp. 89-109.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

MFLCOF

Medieval Francophone Literary Culture Outside France, directed by Simon Gaunt, Jane Gilbert and

Bill Burgwinkle, King's College, London, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk> [cons. 18. VIII. 2019].

Molteni 2014

Ilaria Molteni, *Appunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento: tradizioni illustrative e livelli di lettura*, in «Convivium», 1/1 (2014), pp. 164-175.

Molteni 2016

Ilaria Molteni, *Lo spazio del foglio. Sulla mise en page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)*, in «Convivium», 2 (2016), pp. 126-141.

Molteni 2020

Ilaria Molteni, *I romanzi arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica*, Roma, Viella, 2020.

Morato 2017

Nicola Morato, recensione di [*The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014; *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, edited by David Hook, Cardiff, University of Wales Press, 2015], in «Revista de Literatura Medieval», 29 (2017), pp. 263-292.

Morato 2019

Nicola Morato, *Bellona furens. Immagine e tempo nelle scene di battaglia tra medioevo ed età moderna*, in «Letteratura cavalleresca italiana», 1 (2019), pp. 13-28.

Novati 1905²

Francesco Novati, *I codici francesi de' Gonzaga. Secondo nuovi documenti*, in «Romania», XIX, 74 (1890), pp. 161-200, poi in Id., *Attraverso il Medio Evo. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1905, pp. 255-326 [da cui si cita].

Osio 1864

Luigi Osio, *Documenti diplomatici tratti dagli archivj milanesi*, I., Milano, Bernardoni, 1864.

Praloran – Morato 2007

Marco Praloran, Nicola Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. II. Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Costabissara, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla, 2007, pp. 487-512.

Renzi 2007

Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007 («Intersezioni», 314).

Riquer 1985

Martí de Riquer, *Il romanzo in prosa e la diffusione della carta*, in *La critica del testo*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, il Mulino, 1985 («Problemi e prospettive. Serie di linguistica e critica letteraria», «Strumenti di filologia romanza») pp. 239-250 [ed. or., Id., *La novela en prosa y la difusión del papel*,

in *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son 80° anniversaire*, édité par Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, pp. 343-351].

Segre 2003

Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

Stones 2017

Alison Stones, *Text and Image*, in *Tether – McFadyen 2017*, pp. 215-224.

Tether – McFadyen 2017

Handbook of Arthurian Romance. King Arthur's Court in Medieval European Literature, edited by Leah Tether and Johnny McFayden, in collaboration with Keith Busby and Ad Putter, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017.

Tissoni Benvenuti 1987

Antonia Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, a cura di Riccardo Bruscastelli, Modena, Panini, 1987, pp. 13-33.

Trachsler 2005

Richard Trachsler, *Le visage et la voix. L'auteur, le narrateur et l'enlumineur dans la littérature narrative médiévale*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne», 57 (2005), pp. 349-371.

Trachsler 2006

Richard Trachsler, *Rustichello, Rusticien e Rusta pisa. Chi ha scritto il romanzo arturiano?*, in «La traduzione è una forma». *Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzeschi medievali*. Atti del convegno di Bologna, 1-2 dicembre 2005, a cura di Giuseppina Brunetti e Gabriele Giannini [= «Quaderni di Filologia Romanza della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 19 (2006)], pp. 108-23.

Trachsler 2017

Richard Trachsler, *Orality, literacy and performativity of Arthurian texts*, in *Tether – McFadyen 2017*, pp. 273-291.

Zinelli 2015

Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una "scripta"*, in «Medioevo Romanzo», 39 (2015), pp. 82-127.