

Temî 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 legendari, immaginario cavalleresco e identità collettiva	263

DAL MANOSCRITTO ALL’AFFRESCO: LA *COMPILATION ARTHURIENNE*
DI RUSTICHELLO DA PISA E IL CICLO DI SAINT-FLORET*

Claudio Lagomarsini

lagomarsini@unisi.it

(Università di Siena)

Ilaria Molteni

ilaria.molteni@unil.ch

(Université de Lausanne – Fonds National Suisse)

ABSTRACT

Il castello di Saint-Floret in Alvernia ospita un ciclo di affreschi di soggetto arturiano tradizionalmente datato intorno alla metà del secolo XIV. Ripercorrendo la vicenda critica che ha fatto seguito alla scoperta del ciclo da parte di Anatole Dauvergne (1862), il contributo riesamina le diverse ipotesi di contestualizzazione storico-artistica e culturale. Sulla base dell’analisi delle soluzioni d’impaginazione, del linguaggio stilistico e del repertorio iconografico e di raffronti con le tendenze figurative che dominano la produzione artistica di ambito cortese, si propone una datazione agli anni ’70-’80 del secolo XIV e una ricollocazione nell’orbita culturale della corona francese. Il confronto serrato con la principale fonte letteraria del programma iconografico – la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa – suggerisce, inoltre, un’interpretazione del racconto per immagini diversa da quelle finora avanzate. L’Appendice, infine, ospita l’edizione delle didascalie (francesi ma con forte patina occitanica) che accompagnano gli affreschi.

Saint-Floret castle (Auvergne) houses a cycle of Arthurian frescoes traditionally dated to the 1350s-1360s. Through an analysis of the scholarly contributions that followed the discovery of the frescoes by Anatole Dauvergne (1862), the essay offers a reexamination of the different theories on the historical, artistic and cultural context of the artwork. In particular, the arrangement of the frescoes’ cycle, its stylistic and iconographical features, as well as the comparisons with the figurative trends in courtly artistic production, indicate a later dating for the artwork, close to the 1370s and 1380s, and a new connection with the cultural milieu of the French Crown. Furthermore, close resemblances between the frescoes’ iconographical programme and its main literary source – Rustichello da Pisa’s *Compilation arthurienne* – suggest a new and different interpretation of the narrative sequence from the one previously accepted. Finally, the Appendix of the essay presents an edition of the inscriptions (in French but with a strong Occitan inflection) that supplement the frescoes.

KEYWORDS

ciclo di Saint-Floret – Rustichello da Pisa – romanzo arturiano – rapporto testo-immagine – arte arturiana – pittura profana – arte di corte.
cycle of Saint-Floret – Rustichello da Pisa – Arthurian romance – text and image – Arthurian art – secular painting – courtly art.

* I paragrafi 1, 3 e 5 sono a cura di Ilaria Molteni; i paragrafi 2, 4 e l’Appendice sono a cura di Claudio Lagomarsini. Va da sé che, nel corso del lavoro, sono stati costanti il confronto e lo scambio tra gli autori.

1. *Il ciclo arturiano di Saint-Floret*

Rispetto alla tematica di questo libro, il ciclo di affreschi del castello di Saint-Floret occupa una posizione liminare, costituisce infatti un'attestazione – unica in ambito figurativo monumentale – della circolazione di temi arturiani italiani fuori dalla penisola. Situati in un piccolo centro dell'Alvernia, i dipinti mettono in scena una narrazione tratta da un'opera composta in area italiana: la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa. A dispetto della liminarità nei confronti del contesto italiano e di quello francese, tuttavia, il ciclo di Saint-Floret occupa una posizione molto importante nel panorama della cultura figurativa arturiana europea: unica testimonianza figurativa rustichelliana in ambito monumentale e unico esempio di *camera picta* arturiana tardogotica che si sia conservato su territorio francese, il ciclo rende conto del grande successo di quest'opera anche fuori dall'Italia e, più in generale, testimonia l'esistenza di un intenso fenomeno di circolazione di materiali arturiani su scala europea e quindi dell'internazionalità di questa materia, in grado di fare breccia nell'orizzonte culturale di categorie di pubblico disparate, distanti tra loro nel tempo e nello spazio.

I dipinti decorano una sala del castello che, arroccato su un piccolo promontorio, domina il villaggio sottostante [fig 1]. Alla fondazione originaria, che risale al XIII secolo, viene aggiunto verso la metà del Trecento un secondo corpo di fabbrica disposto su tre livelli: una cantina, una stanza al primo piano e una luminosa sala al pianterreno; il ciclo arturiano copre le pareti di quest'ultima¹.

La stanza è quadrata e coperta da una volta ogivale dalla quale scendono dei costoloni molto aggettanti che dividono ciascuna parete in tre campate. In origine tutta la superficie muraria doveva essere affrescata; allo stato attuale, però, gli affreschi presentano importanti lacune. La parete Ovest, infatti, è completamente priva di decorazione, mentre su quella antistante solo pochi lacerti si conservano.

Solo grazie alle porzioni di decorazione superstiti sulle pareti Nord e Sud è possibile ricostruire l'impaginazione del ciclo pittorico e farsi un'idea dell'effetto che la sala, completamente affrescata, doveva esercitare sull'occhio dello spettatore. Le scene, in origine ventiquattro, sono disposte su due registri, separati da una cornice dipinta a finti mensoloni che correva ininterrotta sulle quattro pareti. Per ogni campata la cornice sostiene una lunga didascalia in francese che illustra i contenuti delle scene soprastanti; questo apparato di legende corredeva con ogni probabilità anche le scene del registro inferiore ma purtroppo ormai non ne resta traccia. Sulla parete Nord il ciclo corre sopra un grande camino e ciascuno dei due registri ospita tre concitate rappresentazioni di duello [fig. 2]. Nelle scene che occupano il registro inferiore e la campata centrale di quello superiore l'azione si staglia su un elegante fondo rosso puntinato da un motivo decorativo floreale; le due scene che, alle estremità del registro superiore, si insinuano sulla superficie irregolare creata dalla presenza di finestre, invece, si svolgono su uno sfondo color ocra-dorato. Un'analoga gestione della superficie pittorica guida

¹ Cfr. Phalip 2003, pp. 215-219.

l'organizzazione degli affreschi sulla parete Sud, dove però lo stato di conservazione è assai più precario: del registro inferiore sopravvivono solo alcuni lacerti di fondo rosso sul quale, in corrispondenza della campata centrale, svetta un vessillo [fig. 3]. Nel registro superiore, invece, ogni campata è interrotta da una profonda finestra; in ciascuna gli affreschi, che in origine dovevano coprire la totalità della superficie pittorica, si conservano in modo frammentario: a sinistra è un duello tra due gruppi di cavalieri, al centro, due personaggi conversano all'interno di un edificio fortificato, mentre a destra, sopra la porta d'entrata, sono i frammenti ormai quasi invisibili di un personaggio addormentato [fig. 4].

Sul lato Est, infine, i frammenti pittorici superstiti si concentrano alle estremità della parete, immediatamente sopra le due finestre monumentali che si aprono nella prima e nella terza campata [figg. 5 e 6]. A sinistra, sotto la cornice dipinta corredata da iscrizioni che guida l'impaginazione dell'intero ciclo, tre damigelle si affacciano da un balcone protetto da torri merlate; sotto di loro, sull'arco della finestra, corre un cartiglio. Resti di questo paesaggio di fortificazioni e dello sfondo rosso che doveva estendersi sulla totalità del registro inferiore si trovano anche sull'estremità destra della parete.

Laddove si conservano, gli affreschi mostrano la tendenza a coprire tutta la superficie a disposizione, dagli sguinci delle finestre alle profonde vele che uniscono i costoloni alla parete; resti di pigmenti, poi, ci assicurano che anche i costoloni stessi e la volta della sala dovevano essere affrescati. Il cattivo stato di conservazione non cancella dunque il fatto che, anche se di lettura non immediata per via delle superfici irregolari che andava a coprire, il ciclo cavalleresco di Saint-Floret dovesse esercitare un forte effetto scenico, sia per l'estensione della decorazione sulla totalità delle pareti e del soffitto, sia per l'impiego di colori sgargianti nella sua realizzazione. Al contempo, tuttavia, appare altrettanto evidente come gli affreschi abbiano subito pesanti interventi di ridipintura che potrebbero aver modificato l'aspetto dell'insieme pittorico trecentesco, come vedremo tra poco. Per questa ragione è necessario ripercorrere di pari passo la vicenda conservativa e quella critica².

1.1. *Vicenda critica e vicenda conservativa*

Entrambe si aprono nel 1864, quando Anatole Dauvergne, pittore, restauratore e storico dell'arte, venuto casualmente a conoscenza dell'esistenza degli affreschi nel 1862, pubblica un resoconto della scoperta³. Datando l'edificio intorno alla fine del XIII secolo e gli affreschi ai primi decenni del XIV secolo, Dauvergne identifica i proprietari originari del castello, i signori di Saint-Floret, e raccoglie informazioni sulle successive vicissitudini del castello, che, al momento della scoperta degli affreschi, risulta essere proprietà di un agricoltore che ha adibito il grande ambiente al pianterreno a deposito di attrezzi e foraggi. Fatta sgomberare la sala, il pittore effettua una prima ricognizione del ciclo, sul quale interviene passando dapprima una preparazione a cera e olio sulla superficie pittorica per farne risaltare i colori e integrando poi

² La storia critica è riassunta (con qualche omissione) in Allaire 2014, pp. 215-216; le principali tappe della vicenda conservativa sono invece ripercorse da Luyster 2003, pp. 286-291.

³ Cfr. Dauvergne 1864.

a carboncino alcune linee incise sull'intonaco. Malgrado questi interventi, i dipinti e le relative didascalie appaiono a Dauvergne assai frammentari: egli stima che il ciclo dovesse comporsi di quaranta scene di cui solo tredici – nove sulla parete Nord e quattro su quella Sud – risultano a lui ancora visibili. Quanto alle iscrizioni invece, Dauvergne giudica del tutto illeggibili quelle che ancora si scorgono sul registro inferiore ma può trascrivere e pubblicare quelle che corredano le scene del registro superiore e, pur lamentandone la parzialità, riesce a indicare in un romanzo arturiano in prosa la fonte testuale dei dipinti. Nel resoconto della scoperta egli afferma anche di aver fatto eseguire dei rilievi degli affreschi su grandi fogli di carta trasparente, i quali, spediti con ogni probabilità al Ministero dell'Istruzione Pubblica, vanno distrutti pochi anni dopo in un incendio⁴. Nel 1902, infatti, il ministero predispone la realizzazione di nuove copie e incarica Louis Joseph Yperman di eseguire una serie di acquarelli che riproducano la totalità dei dipinti [figg. 7 e 8]⁵. Nel 1930, poi, il castello viene acquistato dallo stato che, nel 1936, ordina un restauro delle strutture murarie⁶.

Pochi anni dopo, nel 1938, Roger Sherman e Laura Hibbard Loomis pubblicano un'importante monografia dedicata alla diffusione della leggenda arturiana nell'arte medievale – *Arthurian Legends in Medieval Art* – nella quale includono anche un breve capitolo dedicato agli affreschi di Saint-Floret⁷. Al centro dell'analisi vi sono i problemi legati alle fonti testuali e alla ricostruzione della narrazione per immagini. Sulla base delle didascalie, di cui gli autori forniscono una trascrizione più corretta rispetto a quella di Dauvergne, viene individuata la fonte testuale del ciclo: la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa, un florilegio di racconti arturiani in prosa e in antico francese composto in area italiana nella seconda metà del XIII secolo.

In questo modo, i Loomis identificano tutti gli episodi rappresentati: le scene del registro inferiore sono dedicate alle avventure di Branor le Brun, protagonista della prima parte dell'opera di Rustichello, mentre nel registro superiore si raccontano alcuni episodi della vicenda di Tristan. I Loomis propongono anche una ricostruzione dell'ordine di lettura del ciclo, che comincerebbe nel registro inferiore della parete Ovest con le avventure di Branor per passare a quelle di Tristan che, nel registro superiore, si aprirebbero nella seconda campata della parete Sud [fig. 3]; qui però viene rilevata un'incongruenza tra gli affreschi e la fonte letteraria: proprio il celebre episodio raffigurato nella scena posta al centro di questa parete, l'incontro di Tristan e Yseut in un giardino spiatto da Re Marco, non figura infatti nell'opera di Rustichello. Non vengono affrontate invece le questioni legate allo stile e alla cronologia degli affreschi, i quali, sulla base di un generico accostamento a un codice arturiano medio-trecentesco di origine napoletana (London, British Library, Add. 12228), vengono riferiti alla metà del XIV secolo.

⁴ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 57.

⁵ Cfr. Luyster 2003, pp. 287-288. La serie, che si compone di tredici acquarelli, è consultabile al sito <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections/Collections-sur-mesure>.

⁶ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 57.

⁷ Ivi, pp. 57-61.

Il problema della datazione verrà discusso più tardi, negli anni Sessanta e poi ancora negli anni Ottanta, dapprima da Marc Thibout e Paul Deschamps e poi da Anne Courtillé, i quali si soffermano brevemente sugli affreschi di Saint-Floret nell'ambito di vasti studi dedicati rispettivamente alla pittura murale francese di età gotica e a quella di area alverniate⁸.

Nel lasso di tempo intercorso tra la scoperta del ciclo e queste pubblicazioni, le condizioni di conservazione e la leggibilità degli affreschi sono peggiorate, difatti gli autori fanno largamente affidamento alle copie di Yperman. La loro cronologia viene agganciata alle caratteristiche degli abiti e delle armature dei personaggi, che, aderenti alla moda in auge alla corte di Francia tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, spingono gli studiosi a datare i dipinti ai primi anni del regno di Carlo V (1364-1380), all'incirca tra il 1364 e il 1370⁹. Gli abiti dei personaggi di Saint-Floret vengono avvicinati a quelli indossati dalle figure che popolano le miniature di alcuni manoscritti realizzati per il sovrano, come il codice delle *Grandes Chroniques de France* fr. 2813 della Bibliothèque nationale de France, copiato e miniato nell'ottavo decennio del secolo¹⁰. Tra gli estremi cronologici in cui s'inserirebbe l'esecuzione degli affreschi, come osserva Courtillé, si muovono due possibili committenti: Athon, signore di Saint-Floret dal 1314 al 1366, e suo nipote Jehan de Jehan, che prende il potere alla morte del nonno.

Tra il 1986 e il 1995 gli affreschi subiscono un restauro di tipo integrativo che ne altera l'aspetto d'insieme. Se da un lato, infatti, si tolgono alcune delle linee di contorno nero aggiunte da Dauvergne seguendo le linee d'incisione sull'intonaco, dall'altro si integrano elementi che non trovano riscontro né nelle copie di Yperman né nelle fotografie precedenti [figg. 9 e 10]¹¹. Intervenendo sui colori che campiscono le silhouettes di personaggi e cavalli, poi, i restauratori ne hanno indebolito la resa volumetrica originaria, appiattendolo in modo evidente le figure e rendendo pressoché impossibile qualsiasi valutazione sullo stile dei dipinti.

Pochi anni dopo, nel 2003, viene discussa ad Harvard la tesi di dottorato di Amanda Luyster, *Courtly Images Far from Court: The Family Saint-Floret, Representation, and Romance*. Questo lavoro, mai pubblicato, costituisce senz'altro l'analisi più importante e completa sul ciclo di Saint-Floret, il quale si trova per la prima volta al centro di uno studio monografico che ne indaga molti aspetti: i legami con i testi letterari cavallereschi e quelli con l'arte di corte francese, le caratteristiche dell'impianto narrativo che regge il racconto per immagini, la sua posizione nella tradizione iconografica della *Compilazione* di Rustichello, i problemi di cronologia e di committenza¹².

⁸ Cfr. Deschamps – Thibout 1963, pp. 222-226; Courtillé 1983, pp. 139-142 e 2010.

⁹ Cfr. Deschamps – Thibout 1963, p. 226.

¹⁰ Cfr. ora il più recente Courtillé 2010, pp. 96-97 e n. 9. Il codice è interamente consultabile in rete: <https://gallica.BNF.fr/ark:/12148/btv1b84472995/f56.planchecontact.r=grandes+chroniques+de+france+>

¹¹ Su questi restauri, con riferimenti ai documenti di archivio, cfr. Luyster 2003, pp. 290-291.

¹² Cfr. Luyster 2003; parte dei risultati di questo studio sono confluiti successivamente in un articolo: Luyster 2012. Desideriamo ringraziare Amanda Luyster per averci messo gentilmente a disposizione la sua tesi di dottorato.

Per quanto riguarda la ricostruzione della narrazione per immagini e dell'ordine di lettura del ciclo, si accolgono sostanzialmente le ipotesi avanzate dai Loomis, mentre viene contestata la datazione degli affreschi a cavallo tra gli anni '60 e '70 del Trecento sostenuta da Deschamps, Thibout e Courtiillé. A parere di Luyster, infatti, la gestione dello spazio e la tipologia dei personaggi di Saint-Floret mostrerebbero delle strette affinità con la cultura pittorica avignonese tra il quinto e il sesto decennio del secolo e, in particolare, risentirebbero dell'impatto esercitato dall'opera di Matteo Giovannetti¹³. Alcune scelte spaziali, come quella di fare coincidere i limiti delle architetture dipinte con gli angoli della parete, per esempio, sarebbero indebitate nei confronti delle soluzioni illusioniste elaborate da Giovannetti nelle cappelle del Palazzo dei Papi. La finta cornice aggettante che divide la superficie pittorica in due registri, invece, troverebbe un precedente diretto nella decorazione della livrea avignonese del cardinale Ceccano, datata agli anni Quaranta del secolo [figg. 11 e 12]. Riguardo alla tipologia degli abiti dei personaggi, invece, Luyster osserva come alcuni dei dettagli legati alla moda in voga durante il regno di Carlo V compaiano in realtà in un'epoca più precoce e non permettano quindi di restringere la datazione ad un giro di anni così corto e, soprattutto, così tardo. Con una cronologia del ciclo arturiano entro il 1360, il committente non potrebbe essere così che Athon di Saint Floret, di cui sono documentati più viaggi ad Avignone, l'ultimo dei quali nel 1353; Luyster suggerisce che proprio in questa occasione Athon potrebbe aver ingaggiato un'équipe di artisti attivi in quel momento nei cantieri della città oppure presso il vicino monastero della Chaise-Dieu¹⁴.

1.2. *Questioni aperte: committenza, datazione e cultura di riferimento*

Dalla vicenda critica e conservativa emergono alcuni punti fermi ma soprattutto molte zone d'ombra. In particolare, tre ordini di problemi restano aperti e vanno riconsiderati: l'identificazione delle fonti letterarie e la ricostruzione della narrazione per immagini, le ipotesi di datazione e di committenza del ciclo e le questioni relative alle soluzioni iconografiche e alle scelte d'impaginazione degli affreschi.

Dal punto di vista del rapporto con le fonti testuali, infatti, già i Loomis osservavano come l'adesione alla compilazione di Rustichello da Pisa, seppure innegabile, non sia del tutto pacifica e forse non esclusiva. Inoltre, come vedremo, la ricostruzione dell'ordine di lettura ciclo da loro proposta e sostenuta negli studi successivi è per alcuni versi problematica e deve essere ridiscussa.

Per quanto concerne la datazione, invece, le due ipotesi avanzate rispettivamente da Deschamps e Thibout (ca. 1365-1370) e da Luyster (1350-1360) hanno ricadute su più sfere poiché non solo comportano l'assegnazione del ciclo a due committenti diversi, ma presuppongono anche che il progetto decorativo sia scaturito da istanze politico-culturali sensibilmente differenti. Nella seconda metà del XIV secolo, infatti, l'Alvernia è frammentata tra diverse entità politiche, i cui rispettivi interessi danno vita a uno scenario dai contorni

¹³ Cfr. Luyster 2003, pp. 90-133.

¹⁴ Ivi, pp. 112-116.

territoriali e culturali cangianti¹⁵. I signori di Saint-Floret, la cui esistenza è attestata dal 1225, dipendono dai Delfini d’Auvergne, una branca della famiglia comitale che regna su un territorio poco esteso e tiene corte a Vodable, a pochi chilometri da Saint-Floret¹⁶. Sin dall’inizio del XIII secolo, però, la maggior parte del territorio alverniate è baliaggio dei re di Francia e di conseguenza è amministrato da funzionari del sovrano. Nel 1360, poi, l’Alvernia, insieme alle regioni di Berry e Poitou viene assegnata da Jean le Bon al figlio, Jean de Berry, che ne fa parte integrante del suo appannaggio: il Duché d’Auvergne; dalle fonti sappiamo che quasi ogni anno il duca trascorre vari mesi nella regione e che durante i suoi soggiorni è di stanza tra Riom, capitale amministrativa, e Nonette, un villaggio situato a una ventina di chilometri da Saint-Floret, dove fa eseguire importanti lavori di ristrutturazione del castello¹⁷.

Le conseguenze della presenza di questi attori nel territorio alverniate non si misurano solo sul piano politico ma anche su quello culturale: le traiettorie dei loro spostamenti danno vita a movimenti di persone e oggetti e costituiscono così canali d’infiltrazione di gusti letterari e figurativi disparati. I due possibili committenti del ciclo arturiano, Athon de Saint-Floret et Jehan de Jehan, operano quindi entro scenari diversi e diversamente ricostruibili.

Datare i dipinti agli anni Cinquanta del Trecento e attribuirli alla committenza di Athon implica situare l’impresa in un contesto storico nel quale Avignone rappresenta senz’altro un centro culturale di primo piano, non solo in territorio francese ma in tutto l’Occidente europeo¹⁸. Oltre ai grandi cicli di affreschi di committenza papale destinati ad ornare stanze e cappelle del Palazzo dei Papi, si intraprendono in questi anni numerose imprese di decorazione di residenze private destinate ai cardinali e ad altri membri della curia, le cosiddette livree cardinalizie, di cui si conservano parecchie tracce: questi progetti pittorici, compresi in un periodo di tempo che va all’incirca dagli anni Quaranta agli anni Ottanta del XIV secolo, sono caratterizzati da una spiccata predilezione per temi profani – in particolare venatori – e da una gestione della superficie pittorica votata alla ricerca di soluzioni illusionistiche¹⁹. In questo periodo, poi, l’irradiamento della cultura artistica avignonese incide in modo evidente anche sui gusti figurativi dei sovrani francesi, come testimoniano le committenze artistiche legate alla corte²⁰.

Bisogna considerare però che per gli anni intorno alla metà del secolo non si conserva granché della produzione profana d’interni in Francia al di fuori di Avignone e, di conseguenza, l’accostamento tra gli affreschi di Saint-Floret e i cicli figurativi avignonesi proposto da Luyster risulta in parte forzato dalla scarsità di documentazione disponibile su altri centri. Inoltre, possediamo pochissime informazioni sull’effettiva circolazione di materiali letterari e figurativi

¹⁵ Cfr. Charbonnier 1974.

¹⁶ Cfr. Luyster 2003, pp. 241-285; Fournier 1973, pp. 25-27, 56-59.

¹⁷ Cfr. Autrand 2000, pp. 303-310, 323-346. Sui lavori commissionati da Jean de Berry al castello di Nonette, cfr. Meiss 1967, pp. 36-40; Fournier 1973, pp. 11-14.

¹⁸ Sulla caratura internazionale della cultura figurativa avignonese e sul suo irradiamento, cfr. almeno Castelnuovo 1996.

¹⁹ Sulle livree cardinalizie, cfr. Léonelli 1990 e Aliquot 1993.

²⁰ Cfr. Gallet 2010, pp. 374-380; *Fastes du gothique* 1982, pp. 363-366.

arturiani ad Avignone: a fronte di una ricchissima attività di copia e illustrazione di manoscritti nella capitale, per esempio, conosciamo un solo codice arturiano di provenienza avignonese, un testimone della *Queste del Saint Graal* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 121) il cui *colophon* reca la data 1319²¹.

L'ipotesi di datazione tra il settimo e l'ottavo decennio del XIV secolo su committenza di Jehan de Jehan, invece, proietta il ciclo su uno scacchiere molto più articolato. Di lui, infatti, i documenti attestano sin dal 1373 contatti personali con il Duca di Berry e, nel 1399, lo designano quale ciambellano dello stesso duca e del Re di Francia, Carlo VI²². Jehan de Jehan sembra dunque interessato a intessere rapporti diplomatici e a crearsi una carriera nell'orbita della corte reale, percorso intrapreso in questi anni da altri esponenti della piccola signoria alverniata²³. Se il committente degli affreschi fosse lui, non stupirebbe che le sue scelte fossero influenzate dalla cultura figurativa che domina presso le corti dei membri di casa Valois, in particolare quelle di Carlo V e del fratello Jean de Berry. Le fonti attestano come questi personaggi fossero estremamente attivi nell'ambito della decorazione profana d'interni; entrambi portano avanti numerosi progetti di edificazione, ampliamento e decorazione delle proprie residenze sia a Parigi che in altre aree, tra cui, in Alvernia, Riom e Nonette²⁴. Non sopravvive pressoché nulla di questi edifici e anche le informazioni circa i temi e la tipologia delle decorazioni sono poche. La maggior parte concerne le dimore parigine di Carlo V, in particolare l'Hôtel Saint-Pol, che, a partire dal 1360, il futuro re trasforma nella propria residenza principale in città²⁵. Sappiamo che qui esistevano una sala decorata con scene di caccia, mentre in altri ambienti erano stati eseguiti cicli figurativi dedicati a personaggi mitologici, storici e romanzeschi. Le descrizioni menzionano infatti una Sala di Teseo, una camera di Carlo Magno e una dedicata al racconto del *Chevalier au Cygne*²⁶.

Per quanto concerne invece gli arazzi, altro medium prediletto in quest'epoca per la decorazione delle dimore aristocratiche, numerose fonti ci informano che tutti i principi Valois ne sono appassionati collezionisti; negli inventari delle collezioni di Carlo V, Jean de Berry e dei fratelli, Filippo l'Ardito e Luigi d'Angiò, sono registrati numerosi tessuti istoriati a soggetto cavalleresco e arturiano²⁷. La materia cavalleresca occupa dunque un posto importante tra i temi iconografici scelti per la decorazione dei palazzi dei membri della famiglia reale e, senz'altro, questi temi riflettevano i gusti e gli interessi letterari dei loro committenti. Infatti, la letteratura cavalleresca, tra cui il romanzo arturiano in prosa, è solidamente attestata nelle collezioni librerie di Carlo V e di Jean de Berry²⁸. Se il ciclo arturiano di Saint-Floret fosse

²¹ Cfr. Manzari 2006, pp. 58-59.

²² Cfr. Luyster 2003, p. 266.

²³ Cfr. Autrand 2000, pp. 316-320.

²⁴ Cfr. Meiss 1967, pp. 36-40; Whiteley 2001; Autrand 2010; Courtillé 2010.

²⁵ Cfr. Whiteley 2001; Bennert 2001.

²⁶ Cfr. Bennert 2001, pp. 138-141.

²⁷ Sul ruolo pilota delle committenze dei quattro fratelli Valois per l'affermazione dell'arazzo nel circuito delle corti europee, cfr. Forti Grazzini 2007. Sugli arazzi a tematica arturiana, cfr. Lacy 2013, p. 443. La presenza di arazzi è attestata nel 1376 anche nel castello di Nonette: cfr. Luyster 2003, pp. 233-234.

dovuto alla committenza di Jehan de Jehan risulterebbe allora perfettamente in linea con la cultura letteraria e figurativa delle corti verso le quali si concentrano le sue mire politiche. Le due ipotesi di datazione e committenza implicano quindi l’esistenza di modelli culturali e di orizzonti visuali diversi sia per temi che per articolazione.

La definizione dell’orizzonte visuale entro cui si inserisce il ciclo di Saint-Floret, poi, data la particolare tipologia dell’opera, non può essere circoscritta unicamente all’ambito della produzione pittorica francese coeva ma deve tenere conto di un’altra filiera – quella delle camere dipinte a soggetto arturiano – che costituisce un polo di dialogo imprescindibile per comprendere la costruzione della narrazione per immagini e il significato ad essa sotteso. Si tratta di un fenomeno di vasta portata cronologica e geografica: gli episodi che si conservano sono sparsi infatti in varie regioni dell’Europa medievale e coprono un arco cronologico compreso tra la metà del XIII secolo e il primo Quattrocento²⁹. Di questi, alcuni cicli che i Loomis e Luyster non conoscevano oppure non hanno preso in considerazione si prestano al confronto con gli affreschi di Saint-Floret dal punto di vista delle soluzioni d’impaginazione, delle scelte formali e dei rapporti tra fonti letterarie e trasposizione figurativa. Tra gli esempi tardotrecenteschi, per esempio, i cicli di Palazzo Ricchieri a Pordenone e della Casa d’Estate a Runkelstein, presso Trento, condividono con gli affreschi di Saint-Floret la derivazione dalla nebulosa letteraria tristaniana. Gli affreschi eseguiti a fine Trecento nella Torre di Frugarolo, in Piemonte, invece, mettono in scena le avventure di Lancelot, che, come a Saint-Floret, sono corredate da lunghe didascalie esplicative in antico francese³⁰.

Il confronto con questi prodotti figurativi è cruciale per capire come, caso per caso, le dinamiche che regolano il passaggio dal testo letterario a quello figurativo siano legate a doppio filo alla costruzione di discorsi specifici che rispondono a una particolare ricezione e interpretazione dell’immaginario arturiano, volta ad attribuire alle storie dei cavalieri della Tavola Rotonda significati sempre diversi e legati a specifiche esigenze di autolegittimazione politica e dinastica.

2. *Le fonti del ciclo dipinto*

Quando la scoperta del ciclo di Saint-Floret fu divulgata, nel 1864, il *mare magnum* delle prose arturiane doveva essere ancora navigato. È del tutto comprensibile, pertanto, lo spaesamento manifestato da Dauvergne³¹:

Avant tout, c’est la représentation, l’illustration, comme on dirait aujourd’hui, de l’un des nombreux romans de la Table ronde. Mais lequel? Celui-ci est en prose, indubitablement. D’autres, plus habiles que moi, le reconnaîtront et le nommeront certainement, après avoir étudié les textes encore lisibles que j’ai pu reproduire.

²⁸ Questi inventari sono stati pubblicati da Delisle 1907; sui manoscritti arturiani associabili a Carlo V e a Jean de Berry, cfr. anche Whitaker 1990, pp. 56-61.

²⁹ Sulle *camerae pictae* arturiane, cfr., anche per bibliografia, Meneghetti 2015, pp. 115-176.

³⁰ Cfr. Castelnuovo 1999.

³¹ Cfr. Dauvergne 1864, p. 74.

Il primo studio sistematico dei *romans de la Table ronde*³² (cioè del cosiddetto *Lancelot-Graal*) sarà completato quindici anni più tardi da Paulin Paris; per una prima esplorazione di altre prose arturiane di grande impatto e diffusione nel Medioevo si dovrà aspettare lo scadere del XIX secolo³³. Solo altri cento anni più tardi saranno integralmente disponibili in moderne edizioni³⁴ il *Tristan en prose* (ca. 1230-1235, sottoscritto con i nomi di fantasia di Luce del Gat e Hélie de Boron) e la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa (ca. 1270-1274). È in quest'ultimo testo che i Loomis ebbero il merito di individuare la fonte principale del ciclo dipinto³⁵.

Come si è già visto, i pochi contributi che si sono soffermati sui dipinti di Saint-Floret vengono dal *côté* storico-artistico. Sono invece mancati, finora, un'indagine filologica approfondita e uno studio rigoroso del rapporto che i dipinti intrattengono con i testi.

2.1. Identificazione delle fonti letterarie

Le didascalie che accompagnano gli affreschi – trascritte da Dauvergne, rivedute dai Loomis e ripubblicate da Luyster³⁶ – non trovano corrispondenza letterale in nessun manoscritto conosciuto di prose arturiane. L'identificazione delle scene è il risultato, piuttosto, di una triangolazione tra le didascalie stesse (dove sono leggibili) e le pitture murali. Partendo dal riassunto di Löseth e controllando uno dei manoscritti della *Compilation* di Rustichello (Paris BNF fr. 1463), i Loomis poterono trovare un riscontro per quasi tutte le scene del ciclo (sul 'quasi' torneremo tra poco).

Per impostare il nostro riesame, possiamo partire da una sinossi della *Compilation*, all'interno della quale sono evidenziati in grassetto gli episodi del racconto a cui corrispondono gli affreschi³⁷:

³² Cfr. Paris 1868-1877.

³³ Si tratta dell'importante volume (Löseth 1890) contenente l'*analyse* (cioè il riassunto critico) delle principali redazioni del *Tristan en prose*; nella seconda parte sono riassunti anche il cosiddetto *Palamede* (cioè il ciclo di *Guiron le Courtois*) e la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa.

³⁴ Per il *Tristan* si vedano le edizioni di Curtis 1985 e di Ménard 1987-1997 e 1997-2007; la *Compilation* si legge nell'edizione Cigni 1994.

³⁵ «The paintings illustrate the curious compilation from the *Prose Tristan* and the *Palamedes* made in French by Rusticiano da Pisa shortly after 1270 and called by him the *Meliadus*» (Loomis – Loomis 1938, p. 58). Bisogna precisare che il titolo *Meliadus* con cui talvolta ci si riferisce alla *Compilation* è il risultato di un equivoco. Due manoscritti tardivi (Paris BNF fr. 340 e fr. 355) concludono il testo della compilazione di Rustichello con un epilogo in cui il sedicente «Rusticien de Pise» dà alla sua opera il titolo di *Meliadus*. Ma con ogni probabilità l'epilogo è un falso, aggiunto a posteriori quando il testo della *Compilation* è stato fuso con quello del *Roman de Meliadus* (prima parte del ciclo di *Guiron le Courtois*). Su questi aspetti mi permetto di rinviare all'introduzione delle *Aventures des Bruns*, pp. 155-159.

³⁶ Cfr. Dauvergne 1864, pp. 77-81; Loomis – Loomis 1938, pp. 59-60; Luyster 2012, pp. 171-73. Considerate le imprecisioni di tutte e tre le edizioni, è sembrato utile allegare al presente contributo una nuova edizione delle didascalie (cfr. Appendice).

³⁷ I numeri allineati a sinistra indicano i paragrafi della *Compilation arthurienne*. Per una proposta di ricostruzione del ciclo di affreschi vd. *infra*, par. 2.3.

1	Prologo;
2-16	Branor a Camelot <i>vs</i> cavalieri di Artù;
17-26	Branor <i>vs</i> conte Guiot (soccorre la nipote di Lamorat de Listenois);
27-29	Branor <i>vs</i> Sadoc e venti cavalieri;
30-34	Branor <i>vs</i> Carcados (libera una damigella);
35-37	Branor <i>vs</i> quattro cavalieri (libera una damigella e un cavaliere);
38-39	messaggero di Branor alla corte di Artù; nello stesso anno Branor muore.
40-43	Tristan <i>vs</i> Palamède; si danno un nuovo appuntamento al Perron Merlin;
44-48	Tristan <i>vs</i> Lancelot al Perron Merlin;
49-52	Tristan <i>vs</i> dieci cavalieri del ponte; suo accesso alla Tavola Rotonda;
53-56	Tristan <i>vs</i> trentasei cavalieri di Morgana (libera Dodinel e Dindan);
57-60	Tristan imprigionato, poi liberato da Palamède;
61-62	Galaad <i>vs</i> Dalidés;
63-67	Tristan e Palamède <i>vs</i> Galaad;
68-71	Tristan, Palamède, Galaad e Banin <i>vs</i> Helis le Roux (liberano Lamorat e Blioberis);
72-75	Lamorat <i>vs</i> Erec;
76	arrivo a Logres del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (CSV); Tristan e Palamède sulle sue tracce;
77-78	CSV, Yvain e Guivret <i>vs</i> cavalieri di Harpinel;
79-80	CSV vede Yvain e Guivret sconfitti alla Tour du Pin Reont;
81-82	Tristan e Palamède <i>vs</i> cavalieri di Harpinel;
83-91	Tristan e Palamède: sosta e resoconto dell’avventura;
92-92	Tristan e Palamède <i>vs</i> Sire de la Roche;
93-103	Tristan e Palamède alla Tour du Pin Reont; Palamède ferito; Tristan raggiunge il CSV;
104-5	Tristan e CSV <i>vs</i> due cavalieri di guardia a un ponte;
106-12	Tristan, CSV e Yvain <i>vs</i> sessanta cavalieri dei padiglioni;
113-7	Tristan e CSV sostano in una torre; arriva Dinas, che racconta la partenza di Tristan dalla Cornovaglia;
118-30	Lancelot <i>vs</i> CSV davanti al duca di Audebourc
131-41	Lancelot <i>vs</i> Tristan alla Joieuse Garde; riconciliazione;
[...]	[per nessuno degli episodi che seguono resta un affresco].

Le avventure del ‘Vecchio Cavaliere’ Branor le Brun sono rappresentate sul registro inferiore della sala principale del castello. Da quanto resta visibile, il registro superiore sembra riguardare il solo Tristan.

Mentre le avventure di Branor sono trasmesse unicamente dalla *Compilation* di Rustichello (ed è ragionevole credere che siano una creazione originale del Pisano), dobbiamo verificare, in prima battuta, se gli episodi riguardanti Tristan siano prelevati dalla *Compilation* o se provengano direttamente dal *Tristan en prose*, che costituisce la fonte principale della *Compilation* stessa.

Le gravi lacune degli affreschi – completamente caduti dalla parete Ovest e parzialmente staccati altrove – non permettono di apprezzare sistematicamente il montaggio narrativo. Ma dove le lacune sono meno gravi, la consecuzione delle scene conferma che la fonte non è il *Tristan* ma la *Compilation*. Si vede bene, ad esempio, nel registro superiore della parete Nord [fig. 2], dove immagini e didascalie sono quasi intatte. Nell’intreccio del *Tristan*, il primo episodio dipinto (Tristan che sconfigge i cavalieri di Morgana) e il secondo (Palamède che libera Tristan) sono collocati a grande distanza, rispettivamente ai paragrafi 108 e 445 del riassunto di Löseth. Come si vede dalla sinossi riprodotta qui sopra, gli episodi vengono invece

a contatto nel rimontaggio che Rustichello ha operato rispetto alla fonte (cfr. *Compilation*, § 53-60).

È un'ulteriore invenzione di Rustichello spiegare l'imprigionamento di Tristan (seconda scena) come conseguenza dell'uccisione di un cavaliere di Morgana, figlio di un castellano (prima scena): è esattamente questa la spiegazione fornita dalla didascalia che accompagna l'affresco di Saint-Floret³⁸. Infine, nella terza scena che occupa il registro superiore della parete Nord, l'incontro di Tristan e Palamède con Banin subito dopo i duelli con Galaad rimanda a un allaccio narrativo peculiare della *Compilation* ma non del *Tristan*³⁹.

Abbiamo anticipato che i Loomis hanno potuto identificare *quasi* tutte le fonti delle scene dipinte. Sulla finestra centrale della parete Sud, è rappresentato il celebre episodio dell'incontro di Tristan e Yseut, spiati da re Marco nel verziere [fig. 8]. Come ebbero a osservare i Loomis, «the famous scene of the tryst is not found in Rusticiano [=Rustichello] at all, and we cannot identify the painter's source»⁴⁰. Un problema ulteriore riguarda il trattamento della scena stessa. Nella didascalia è riportato un estratto di dialogo tra Tristan e Yseut: indicando un pesce che nuota in una fontana (purtroppo scomparsa nell'affresco), la regina richiama l'attenzione di Tristan sullo specchio d'acqua che riflette l'immagine di Marco, intento a spiare dall'alto.

Una prima ipotesi per spiegare la presenza di questa scena dipinta richiede di postulare un anello perduto, come ad esempio un manoscritto che fondeva la *Compilation* con altri materiali della galassia tristaniana⁴¹. Operazioni di ri-compilazione di questo tipo sono attestate in manoscritti del secolo XV (ad es. Paris BNF fr. 340), nessuno dei quali, però, conserva l'episodio del verziere. Un'altra possibilità è che il responsabile del programma iconografico abbia preso l'iniziativa di completare il ciclo dipinto con una famosa scena della leggenda, andando a prelevarla dal *Tristan*. Tuttavia nessuna redazione nota del *Tristan* (in versi e in prosa) testimonia l'espedito del pesce. Questo dettaglio, invece, sembra aver conosciuto una discreta circolazione figurativa non solo in Francia ma anche nei Paesi Bassi⁴², dove lo troviamo rappresentato su oggetti di uso quotidiano, e poi anche in un testo quattrocentesco che, però, potrebbe rifarsi a una fonte iconografica⁴³. Senza costringerci a postulare l'esistenza di un manoscritto della *Compilation* che accogliesse questa specifica versione dell'episodio, è molto probabile, insomma, che la fonte da cui dipende l'affresco del verziere non sia letteraria ma iconografica.

³⁸ Cfr. la nostra Appendice al n° 7.

³⁹ Cfr. l'episodio riassunto in Löseth 1890, § 448 con il racconto di *Compilation*, § 64.

⁴⁰ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 59.

⁴¹ È quanto sembra suggerire Luyster 2003, p. 156.

⁴² Oltre a Loomis – Loomis 1938, p. 59 (che menzionano soltanto il pettine di inizio secolo XV oggi conservato a Bamberg, Historisches Museum), cfr. Mewese 1996.

⁴³ Si tratta di *Der Minnen Loep* di Dirc Potter (inizio del sec. XV). La scena è narrata e illustrata nel manoscritto Leiden UB LTK 205 (al f. 155v), datato al 1486. Come osserva Mewese 1996, p. 159, «Potter is the only literary source known so far to mention the fishes, and it is possible that he did not make up this element in the story himself. He may have taken it from an iconographical source, comparable to the Bamberg comb, which would be a remarkable instance of art influencing literature instead of the other way around».

2.2. Testo-fonte, immagini e didascalie

Da quanto è possibile ricostruire, chi ha elaborato il programma iconografico di Saint-Floret ha selezionato unicamente episodi riguardanti Branor (registro inferiore) e Tristan (registro superiore). Nella *Compilation* di Rustichello, il blocco che inizia dal § 40 è sì a netta dominante tristaniana, ma la linea narrativa del protagonista viene sospesa in alcune occasioni per lasciare spazio a personaggi secondari (ad esempio a Galaad che combatte contro Dalidés [§ 61-62] o a Lamorat che affronta Erec [§ 72-75]). Tuttavia, in nessun caso l'artista sottrae la scena a Tristan per rappresentare queste avventure secondarie. È del tutto tralasciato anche un importante blocco della *Compilation* (§ 163-193) che ha per protagonista Lancelot.

Per comprendere il criterio di selezione impiegato dal responsabile del programma iconografico bisogna tenere conto, innanzi tutto, dei vincoli di spazio: il ciclo di affreschi copre soltanto i primi due terzi della *Compilation*; i due registri sviluppano, così, due importanti linee narrative del testo. Accoglierne una terza (dedicata a Lancelot, ad esempio) avrebbe comportato una notevole complicazione nella gestione dello spazio, imponendo ad esempio di dividere a metà uno dei due registri o di ridurre le dimensioni degli affreschi, aggiungendo un terzo registro.

È comunque legittimo interrogarsi sulla scelta di concentrare il racconto su Branor e Tristan, mettendone le imprese in parallelo non solo simbolicamente ma anche visivamente. Una risposta possibile viene dalla *Compilation*: al termine delle imprese di Branor, un messaggero si reca alla corte di Artù (cfr. la scena dipinta sul registro inferiore della parete Est, all'angolo Nord); quando Artù chiede informazioni sul cavaliere che ha poc' anzi sbaragliato una serie di avversari molto più giovani ed energici, il messaggero riferisce le motivazioni di Branor⁴⁴:

Il Vecchio Cavaliere [...] vi saluta come suo sire, pregandovi e supplicandovi di perdonarlo per aver giostrato contro di voi e i vostri uomini. Infatti, vi informa che non lo fece per ostilità nei confronti vostri o degli uomini del vostro palazzo, ma per valutare il potere dei cavalieri di questa epoca e per conoscere quali furono i cavalieri migliori, se i vecchi (*ansien*) o i nuovi (*noviaus*).

Anche i due registri affrescati, allora, potrebbero voler mettere in contrapposizione due successive generazioni di cavalieri: gli *ansien* del tempo di Uterpendragon, ottimamente rappresentati da Branor, e i *noviaus* dell'epoca di Artù, di cui Tristan è il campione. Spingendo ancora più avanti l'ipotesi, è possibile che il tema genealogico e il *topos* della precellenza dei vecchi sui giovani fossero cari – per ragioni sulle quali si può speculare – al committente del ciclo di affreschi. È un aspetto sul quale torneremo al momento di discutere la questione della committenza (vd. *infra*, 3.1).

Fermiamoci adesso a esaminare alcuni dettagli della rappresentazione. A questo proposito è necessario introdurre nel nostro discorso le didascalie, che in molti casi risultano fonda-

⁴⁴ «Li Viel Chevalier [...] voz salue ensi con a son seingnor, et voz prie et vos crie merci que vos li pardonés de ce qu'il se josté a vos et a votre homes. Car il vos fait savoir qu'il ne le fist pour maus qui vousist a voz ne a omes de vostre ostiaus, mais le fist por savoir comant eüssent de pooir li chevalier de cestui tenz, et pour connoistre li quelz furent meillor chevalier, ou li ansien homes ou li noviaus» (*Compilation* 1994: § 39). La traduzione è nostra.

mentali per identificare le scene. Come già anticipato, si tratta di brevi testi in prosa – in francese ma con marcati tratti linguistici dell'occitanico – che potrebbero essere stati realizzati *ad hoc* per accompagnare le immagini, dato che non corrispondono a nessun paratesto dei manoscritti sopravvissuti. In alcuni casi, dove l'affresco è caduto, è unicamente grazie alle didascalie superstiti se possiamo farci un'idea del soggetto.

Mentre la didascalia si incarica di riassumere un segmento narrativo di una certa estensione, la raffigurazione rappresenta una parte molto ridotta di quel segmento stesso. Si ha un ottimo esempio di questo procedimento nel grande affresco posto sopra il camino della parete Nord [fig. 13]. Nella didascalia si legge⁴⁵:

Ecco come messer Palamède liberò messer Tristan di Leonnois, tenuto prigioniero da un valvassore che voleva fargli tagliare la testa, dato che, nella Perilleuse Forest, quello gli uccise un figlio, che era uno dei ventisei cavalieri della fata Morgana; per questo messer Tristan fece pace con messer Palamède, che era il suo più acerrimo nemico in assoluto.

L'immagine rappresenta un istante della battaglia di Palamède per liberare Tristan. La didascalia, invece, si caratterizza per una profondità cronologica più ampia, articolando diversi momenti situati in segmenti temporali $[t]$ diversi. Procedo dapprima *à rebours*, per poi indicare gli sviluppi futuri: nell'affresco vediamo come Palamède libera Tristan $[t_3]$. Quest'ultimo, spiega la didascalia, era stato imprigionato da un valvassore $[t_2]$, a causa del precedente assassinio di uno dei cavalieri di fata Morgana $[t_1]$, figlio del valvassore stesso. In seguito alla liberazione $[t_4]$ verrà meno l'antica ostilità di Tristan e Palamède $[t_0]$.

Grazie alla didascalia, il racconto per immagini è connesso sia alla scena rappresentata a sinistra (scontro di Tristan contro i cavalieri di Morgana) sia a quella rappresentata a destra (Tristan e Palamède, finalmente riconciliati, cavalcano insieme e incontrano Galaad). Come osserva molto bene Luyster, «the combination of inscription and image come together to generate a remarkable illusion of time and space»⁴⁶.

Il rapporto tra le didascalie e le immagini di Saint-Floret è il medesimo che si osserva in molti manoscritti. Si possono esaminare, ad esempio, il disegno [fig. 14] e la didascalia che si trovano in corrispondenza dello stesso episodio nel ms. Paris BNF fr. 340 (Île-de-France, primo quarto del sec. XV). Qui l'immagine non fotografa la battaglia di Palamède $[t_3]$ ma l'imprigionamento di Tristan $[t_2]$, affidando appunto alla didascalia il compito di sviluppare il contesto e di illustrarne brevemente cause e sviluppi⁴⁷:

Qui narra come Tristan era ospite di un valvassore a cui aveva ucciso il figlio, e come fu riconosciuto da una damigella e imprigionato; si stabilì di tagliargli la testa, ma Palamède lo liberò combattendo per lui contro gli uomini del valvassore.

⁴⁵ Per il testo originale cfr. l'Appendice al n° 7.

⁴⁶ Luyster 2012, p. 160.

⁴⁷ Ms. Paris BNF fr. 340 (f. 16ra): «Ci dit comment Tristan estoit ostellez chiefs un vavassour a qui il avoit son filz occis, et comment il fu congneuz par une damoiselle et fu mis en prison, et lui vout on couper la teste, mais Palamedés le delivra, qui se combati pour lui contre les hommes du vavassour».

Può essere interessante commentare una differenza di ordine linguistico: mentre la didascalia del manoscritto inizia con il *verbum dicendi* «Ci dit» (che altri codici omettono iniziando con «Comment»), quelle dei dipinti di Saint-Floret sono introdotte da una particella presentativa («Vesi», cioè «Voici») che comporta, almeno etimologicamente, anche una dimensione visiva.

Per introdurre un terzo termine di paragone è interessante confrontare le didascalie degli affreschi di Frugarolo⁴⁸: la profondità cronologica di queste micro-narrazioni è molto minore, dato che la didascalia rimane pressoché simmetrica, per estensione temporale, all’immagine dipinta. Si prenda ad esempio l’affresco relativo alla cerimonia con cui Ginevra cinge la spada al fianco di Lancelot. La didascalia è essenziale⁴⁹: «Come la regina Ginevra cinse la spada a Lancelot quando divenne cavaliere novizio».

A Saint-Floret è purtroppo caduta la didascalia che doveva accompagnare l’affresco centrale posto sul registro inferiore della parete Nord [fig. 2]. L’immagine rappresenta lo scontro di Branor (individuato dallo scudo bipartito di bianco e nero, come lo descrive anche Rustichello) contro Carcados. Non è mai stata rilevata quella che sembra, qui, un’innovazione significativa: nell’affresco, Branor finisce Carcados affondandogli la spada nel torace; in tutti i manoscritti della *Compilation* (§ 33), invece, Branor risparmia l’avversario. O il responsabile del programma iconografico ha accesso a un manoscritto che porta una redazione rimaneggiata oppure – ed è forse l’ipotesi più probabile – ha volutamente forzato l’interpretazione. È anche possibile, in ultima analisi, che abbia letto troppo rapidamente il testo, eventualmente soffermandosi solo sulla rubrica dell’episodio e facendo poi un’inferenza avventata (nella rubrica del ms. Paris BNF fr. 1463, ad esempio, si allude a una «grant bataille» senza precisarne l’esito).

Un’altra forzatura – oppure, ancora, una lettura disattenta del testo – si riscontra in un’altra didascalia⁵⁰, purtroppo molto rovinata, che accompagna la scena dell’incontro con Galaad:

[...] les abatit il tous deus, e aüt mis *monseigneur Tristan* a | [...] tronsa, s’i ne li aüt dit sun non. Après qu’i li ot dit | [se] conaytrent e se alerent a un [...] ier, e les trova *mesire Bançis* e lor di les noveles que vos aurés.

Confrontando il testo di Rustichello, per la prima frase si può avanzare la seguente ricostruzione⁵¹:

[...] les abatit il tous deus, e aüt mis *monseigneur Tristan* a [ou] tronsa, s’i ne li aüt dit sun non.

«[...] li abbatté entrambi, e avrebbe sottoposto Tristan a un duello a oltranza, se non gli avesse detto il suo nome».

⁴⁸ Sul ciclo di Frugarolo, cfr. soprattutto Meneghetti 2015, pp. 129-131. Un’indagine sistematica sulle scritture esposte in Italia è offerta da Modena 2016 (cfr. le pp. 164-166 a proposito delle didascalie di Frugarolo). Notiamo inoltre che le didascalie di Frugarolo sono introdotte da *Comme*.

⁴⁹ «Come la royne *Guenievre* ceint l’espee a *Lancelot* quand il fu noveaus chevaliers».

⁵⁰ Cfr. Appendice, n° 8.

⁵¹ Rispetto a Loomis – Loomis 1938 e Luyster 2012, inoltre, credo che l’ultima parola della didascalia vada trascritta *aurés* e interpretata come una grafia provenzale (da *auzir*) per il verbo francese *o(u)ir*.

Tuttavia, nella *Compilation* Galaad non minaccia affatto Tristan; al contrario, poiché Tristan è effettivamente intenzionato a combattere *a outrance*⁵², Galaad chiede di conoscere il nome dell'avversario (coperto dall'incognito) per evitare di uccidere un compagno d'armi.

Altre piccole discrepanze nelle didascalie sono spiegabili come banali errori di copia ereditati o commessi a partire dal modello scritto che teneva sotto gli occhi il responsabile delle iscrizioni dipinte. Per nessuno di questi errori abbiamo trovato riscontro nei manoscritti superstiti di Rustichello: nella didascalia che accompagna l'affresco centrale sul registro superiore della parete Nord (Appendice, n° 7), si legge che i cavalieri di Morgana erano ventisei (XXVI); il numero è contraddetto all'unanimità dai testimoni della *Compilation*, che portano il numero trentasei. Sul registro superiore della parete Est (Appendice, n° 9) il nome di *Helis le Roux*, 'Helis il Rosso' (così nei mss. della *Compilation*), è *Helis li roy*, 'Helis il re'.

2.3. Ricostruzione del racconto per immagini

Dopo aver messo a fuoco questi dettagli, occorre tornare alla scena del verziere [fig. 3] e alle didascalie che la accompagnano⁵³:

[Lato sx]

Ecco perché messer Tristan di Leonnois partì dal regno [...] regina. Allora lei dice: «Tristan, che pesce è quello di Cornovaglia e venne nel regno di Logres: perché re Marco [...].

[Lato dx]

che vedo? Non ne vidi uno simile da molto tempo». «Signora, l'ho riconosciuto, perché l'ho visto già un'altra volta».

L'iscrizione di sinistra – purtroppo illeggibile nella seconda parte – si riferisce agli eventi che hanno portato Tristan dalla Cornovaglia (regno di Marco, marito di Yseut) nel regno di Logres; l'iscrizione di destra contiene il già citato dialogo tra Tristan e Yseut, con la menzione del pesce.

Questo segmento del ciclo dipinto ha un ruolo chiave per l'interpretazione di tutto il racconto per immagini. Secondo i Loomis, la scena del verziere sarebbe presentata come la causa che ha portato Tristan ad abbandonare la Cornovaglia per fuggire a Logres, dove il cavaliere è appena arrivato⁵⁴ quando Rustichello lascia la linea di Branor per passare appunto alle sue avventure⁵⁵:

The left inscription indicates that its composer had some notion of making the outcome of the tryst the cause of Tristram's wandering in the realm of Logres in Scene 8 [cioè nell'affresco a dx della finestra sulla parete Sud], but neither Rusticiano nor any other surviving source makes such a connection. The

⁵² Cfr. *Compilation*, § 67: «Sire [*dice Galaad a Tristan*], je voi apertement que vos volés mener ceste bataille *a outrance*, dont je voz pri que voz me diés votre nom»; «Et quant m. Tristan entent m. Galeat, il connuit apertement que pour raisons il ne poroit mener la bataille *a outrance*» (corsivi nostri).

⁵³ Per il testo francese, cfr. Appendice, n° 12.

⁵⁴ Cfr. *Compilation*, § 40: «Or dit li contes que m. Tristan, le fiz au roi Meliadus de Leonois, estoit venus eu roiaimes de Logres nouvellement, en celui anz meïsmes qu'il prist a feme Yçelt a Blance Main».

⁵⁵ Loomis – Loomis 1938, p. 59.

explanation, however, may be this: whoever chose and arranged the murals was determined to insert the tryst somewhere; Rusticiano, when he turns abruptly from Branor to Tristram, describes the latter as newly come to the realm of Logres, and in the *Prose Tristan* during the interview beneath the tree Tristram expresses his intention of departing to the realm of Logres.

La medesima interpretazione è accolta da Luyster⁵⁶. Per gli studiosi, dunque, dopo aver terminato di osservare le avventure di Branor che occupano il registro inferiore, bisogna portare gli occhi sulla scena del verziere (registro superiore della parete Sud). Continuando in senso orario, si seguirebbero poi le avventure di Tristan, disposte nel medesimo ordine in cui le presenta la *Compilation*. La scena conclusiva sarebbe un *exploit* di Tristan in compagnia del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (angolo Est della parete Sud).

Tuttavia, una rilettura delle immagini in stretto rapporto con la loro fonte sembra suggerire una ricostruzione diversa [fig. 23]. A nostro parere, dopo l'ultima scena relativa alla linea di Branor (corrispondente a *Compilation*, § 39)⁵⁷, il percorso di osservazione deve seguire l'allaccio narrativo suggerito da Rustichello (*Compilation*, § 40): Tristan, poc'anzi arrivato a Logres, incontra Palamède nella foresta. È la scena che troviamo dipinta sulla parete Sud al di sopra della porta d'ingresso⁵⁸. Da qui, allora, e non dal verziere bisognerebbe cominciare a osservare gli affreschi del registro superiore.

La parete Ovest (su cui doveva continuare il racconto, in senso orario) è purtroppo lacunosa⁵⁹. La parete Nord contiene gli episodi su cui ci siamo già soffermati (battaglia con i cavalieri di Morgana, liberazione di Tristan, incontro con Galaad e Banin). Si continua a Est, sempre seguendo da vicino il testo della fonte: Tristan e compagni affrontano Helis le Roux; alla fine di questa parete siamo giunti al momento in cui Tristan si unisce al Cavaliere dallo Scudo Vermiglio. Passando sull'angolo Est della parete Sud troviamo due imprese che scaturiscono da questo incontro.

Seguendo questo percorso per immagini – molto aderente alla fonte testuale – siamo arrivati all'episodio che corrisponde al § 108 della *Compilation*. A questo punto del racconto, Tristan e il Cavaliere dallo Scudo Vermiglio sostano in una torre. Sopraggiunge il siniscalco di re Marco, Dinas, che è interrogato dai presenti. Al § 117 Dinas spiega di essere alla ricerca di Tristan, di cui rievoca il recente passato, ossia la fuga dalla Cornovaglia e l'arrivo nel regno di Logres: esattamente ciò a cui allude la didascalia alla sinistra del verziere.

⁵⁶ Cfr. Luyster 2003, pp. 171-84 e Luyster 2012, p. 167.

⁵⁷ Bisogna chiedersi quali altre scene poteva contenere il registro inferiore della parete Est oltre a quella del messaggero che circonda la finestra di sinistra. Lo spazio disponibile non era molto, in verità, poiché sull'estremità destra della parete è presente una seconda finestra. Al centro poteva esserci spazio, al limite, per rappresentare la morte di Branor e/o per inserire una didascalia che favorisse il percorso di osservazione verso il registro superiore. Sulla parete Sud si aprono due porte, che però lasciano uno spazio centrale (attualmente con mattoni a vista).

⁵⁸ Se la nostra ricostruzione è corretta, l'osservatore che entrava nella stanza era invitato a iniziare dalla parete Ovest (a sinistra della porta); terminato il registro basso, tornando davanti alla porta, doveva semplicemente alzare gli occhi.

⁵⁹ Tenendo conto di come si sviluppa il resto del ciclo, sulla parete Ovest è probabile che fossero rappresentati, sul registro inferiore, i combattimenti di Branor alla corte di Artù (*Compilation*, § 2-16), su quello superiore il combattimento di Tristan e Lancelot al Perron Merlin, l'avventura al ponte sorvegliato da dieci cavalieri e, infine, la sua investitura a cavaliere della Tavola Rotonda (*Compilation*, § 44-52).

Sembra molto probabile, insomma, che l'affresco del verziere – l'indiscusso capolavoro di Saint-Floret – vada letto come una potente analessi conclusiva, che avrebbe la funzione di chiudere la linea narrativa su Tristan riconnettendola al suo stesso inizio (l'arrivo a Logres, rappresentato a destra della finestra). Il registro superiore realizzerebbe, così, un vero e proprio *loop* narrativo.

Questa interpretazione pone due difficoltà, che è bene discutere: bisogna chiedersi, innanzi tutto, se è tecnicamente possibile rappresentare per immagini un'anacronia narrativa. Per rispondere, bisogna tenere conto del fatto che le immagini di Saint-Floret sono accompagnate da didascalie che aiutano a posizionare la scena dipinta nel tempo della storia: lo abbiamo già visto nella didascalia che accompagna la battaglia di Palamède contro i cavalieri di Morgana; un altro esempio si incontra nel registro inferiore, quando il messaggero di Branor arriva alla corte di Artù e rievoca – con un discorso diretto riportato nella didascalia – l'*exploit* iniziale di Branor, che purtroppo non è sopravvissuto ma doveva essere rappresentato sul registro inferiore della parete Ovest.

L'altra difficoltà, su cui ci siamo soffermati più sopra, riguarda la fonte della scena del verziere e la collocazione di questo episodio nel racconto per immagini. A questo proposito sembra significativa la doppia anomalia che abbiamo già rilevato: (1) quella del verziere è l'unica scena che non compare anche in Rustichello e (2) contiene un dettaglio – il pesce – che non trova altri riscontri letterari.

Questa scena chiede, dunque, di essere letta in serie con le altre in cui abbiamo rilevato forzature e innovazioni dell'artista rispetto al racconto testuale. È all'interno dell'analessi di Dinas (presente in Rustichello) che l'artista potrebbe aver ricavato lo spazio per richiamare un evento celeberrimo della leggenda di Tristan. Un evento che viene collocato in un segmento temporale immediatamente precedente all'inizio delle avventure del cavaliere a Logres (da dove iniziava a narrarle la *Compilation*).

3. *Modelli formali e modelli narrativi*

Per sostenere l'intelaiatura narrativa del ciclo – che, come abbiamo visto, segue un disegno assai articolato e raffinato – e garantire quindi la piena leggibilità del racconto per immagini, si elaborano a Saint-Floret soluzioni d'impaginazione e compositive diverse e derivate da modelli formali di origine disparata: non solo la pittura monumentale, dunque, ma anche la miniatura e l'arazzo.

Attraverso l'adozione delle didascalie, per esempio, gli affreschi mutuano dai manoscritti cavallereschi illustrati lo stretto rapporto visivo che collega testo e immagine; dal repertorio della miniatura, poi, sono tratte alcune formule iconografiche, che, diffuse tanto nella tradizione iconografica francese quanto in quella di altre regioni dell'Europa romanica, costituiscono il minimo comune denominatore dell'illustrazione cavalleresca. I duelli singolari e collettivi rappresentati a Saint-Floret, per esempio, sono costruiti su schemi iconografici di grande successo e dalla grande duttilità semantica, in grado di adattarsi a contesti disparati, dalla pagina miniata alla decorazione parietale, e di assumere significati diversi: mentre nei manoscritti latori di romanzi arturiani illustrano episodi precisi, in alcuni cicli affrescati, come

quello di Palazzo Cerchi a Firenze, per esempio, queste formule acquistano valori diversi e meno univoci, non legati cioè a specifici passi romanzeschi⁶⁰.

Tuttavia, se confrontati con altri cicli pittorici in cui sono forti sia la radice letteraria che la mediazione dei manoscritti illustrati, *in primis* gli affreschi di Frugarolo, nel caso di Saint-Floret l'aderenza al modello miniato sembra essere più debole o, quantomeno, non esclusiva. Commissionato intorno al 1390 da un vassallo di Gian Galeazzo Visconti, Andreino Trotti, il ciclo arturiano di Frugarolo aderisce pienamente ai gusti figurativi che dominano in questi anni la produzione artistica della corte milanese e mostrano affinità strettissime con due celebri romanzi viscontei tardotrecenteschi: i cosiddetti *Guiron le Courtois* Paris BNF n.a.f. 5243 e *Lancelot* Paris BNF fr. 343 [fig. 15]. Delle miniature di questi manoscritti, gli affreschi non ricalcano solamente, in modo smaccato, il linguaggio stilistico ma recuperano anche alcune particolari soluzioni narrative e temporali⁶¹. Sia nei cicli miniati che nei dipinti di Frugarolo, infatti, è diffusa la pratica di condensare in un'unica scena più momenti di un singolo episodio, reiterando la rappresentazione dei protagonisti, i quali, in un'ambientazione unificata, compaiono più volte impegnati in attività diverse [fig. 16]. Facendo ricorso a questo espediente, il frescante di Frugarolo è in grado, per esempio, di rappresentare le diverse fasi del duello di Lancelot contro i cavalieri della Douloureuse Garde, oppure di illustrare i momenti chiave dell'operazione di salvataggio di Artù imprigionato nel castello della Roche aux Saxons. La progressione temporale del racconto per immagini si avvale dunque di un sistema a due velocità, costruito in primo luogo sulla divisione della superficie pittorica in riquadri, che separano gli episodi di cui si compone il ciclo, e in secondo luogo sulla giustapposizione di più azioni nel singolo riquadro, grazie alla quale lo spettatore può ricostruire lo sviluppo di ciascun episodio⁶². L'estensione temporale delle immagini spiega le caratteristiche delle didascalie e in particolare la loro concisione: l'elaborazione di scene in grado di coprire i momenti salienti degli episodi raffigurati solleva le didascalie dal ruolo di sostenere le singole immagini dilungandosi sugli antefatti e sulle conseguenze dell'azione.

A Saint-Floret, invece, si lascia cadere la possibilità di rappresentare più momenti di un episodio o due azioni distinte in un'unica scena e si adotta una strategia narrativa opposta. Qui, infatti, si sfruttano sia la struttura architettonica della sala, la divisione in campate, sia quella su cui è organizzato il ciclo pittorico, la divisione in registri, per segmentare la narrazione in episodi nettamente circoscritti nel tempo e nello spazio, ciascuno dei quali è dedicato a una singola azione. Ogni scena acquisisce in questo modo grande autonomia narrativa, rappresenta difatti un'istantanea che lo spettatore non sarebbe in grado di situare all'interno della progressione del racconto se non gli venissero in soccorso le lunghe didascalie, così articolate dal punto di vista temporale. Queste ultime, infatti, sono state elaborate allo scopo di connet-

⁶⁰ Sui duellanti di Palazzo Cerchi, cfr. Meneghetti 2015, pp. 271-277.

⁶¹ La vicinanza è tale da indurre a credere che un *Lancelot* miniato in ambito visconteo fosse stato preso a modello per l'elaborazione del ciclo, cfr. Meneghetti 1999.

⁶² Un procedimento simile è messo in atto anche nel ciclo tristaniano di Palazzo Ricchieri a Pordenone, cfr. Cozzi 2006.

tere le singole immagini tra loro, inserendole in un tessuto narrativo unitario e coerente, e di camuffare in questo modo l'operazione di ricompilazione che il racconto per immagini svolge nei confronti della sua fonte testuale. E così, grazie all'interazione tra testo e immagini, si mette in scena una narrazione lineare, che scorre davanti agli occhi dello spettatore senza che questi percepisca alcuna soluzione di continuità.

Questo dato è particolarmente evidente nel registro inferiore della parete Nord, dove si trovano tre avventure di Branor [fig. 2]. La continuità temporale è suggerita negli affreschi dalla composizione delle scene: attraverso la ripetizione di pochi, essenziali, elementi paesaggistici – un filare di alberi piantato su un terreno giallo – l'artista costruisce un unico sfondo sul quale tutta l'azione si staglia in primo piano, suggerendo un'ambientazione unificata e aderendo in questo modo alla fonte letteraria: nel romanzo tutti e tre gli episodi hanno luogo lontano da corte, nella foresta. Le avventure di Branor che precedono e che seguono questo segmento, rappresentate sulle pareti Est e Ovest, si svolgono invece alla corte di Artù; difatti, i pochi frammenti che si conservano alle due estremità della parete Est raffigurano un arroccamento di edifici fortificati che molto probabilmente, alla stregua del paesaggio alberato nel quale si combattono i duelli rappresentati sulla parete Nord, doveva occupare l'intera parete, segnalando così l'unità di ambientazione delle scene che vi prendevano posto [figg. 5 e 6]. Nel racconto per immagini del registro inferiore si sfruttano quindi le caratteristiche dello spazio fisico a disposizione, la divisione in pareti, per riprodurre la traiettoria del percorso dell'eroe e l'alternarsi delle ambientazioni in cui questo si svolge, così come figurano nella compilazione di Rustichello⁶³.

Nel registro superiore, invece, la conformazione della superficie impone una diversa gestione dello spazio, con ricadute evidenti sui movimenti della narrazione. L'architettura della sala, infatti, caratterizzata da profonde rientranze dovute alla presenza di finestre, non permette di sviluppare una narrazione schermica come quella delle avventure di Branor; l'artista utilizza di conseguenza tutte le porzioni di superficie a disposizione per creare una sequenza di nuclei narrativi autonomi sul piano spazio-temporale: ogni campata accoglie una singola scena che si sviluppa senza soluzione di continuità sulla totalità della superficie pittorica, dalla parete antistante lo spettatore agli sguinci delle finestre [fig. 2]. La gestione spaziale a Saint-Floret è caratterizzata da una spiccata bidimensionalità: non c'è alcuna intenzione di simulare uno spazio tridimensionale ma, al contrario, l'azione si svolge rigorosamente su un unico piano di profondità.

In queste soluzioni d'impaginazione – antitetiche, per esempio, rispetto a quelle fortemente illusionistiche che sostengono la narrazione delle *Storie di San Marziale* dipinte da Giovannetti ad Avignone – è forte la pressione delle caratteristiche proprie della tecnica dell'arazzo⁶⁴. Le pitture, infatti, non negano la struttura della parete ma vi aderiscono seguendone tutti i movimenti, come farebbe un tessuto istoriato appeso al muro. I dipinti richiamano gli arazzi anche per l'adozione del fondo rosso decorato che, legato visivamente alla cornice dipinta aggettante, di cui contraddice la tridimensionalità, simula l'effetto di un tessuto sospeso.

⁶³ Sul mimetismo geografico del ciclo nei confronti della sua fonte letteraria, cfr. Luyster 2012, pp. 154-156.

⁶⁴ Sul rapporto tra gli affreschi e la tecnica dell'arazzo, cfr. anche le osservazioni di Luyster 2003, pp. 204-209.

Nella seconda metà del trecento l'arazzo conosce un'enorme diffusione, non solo in Francia ma in tutte le corti europee. L'impulso determinante per l'espansione dell'industria dei tessuti preziosi e per la loro diffusione nel circuito nobiliare europeo si situa nell'ultimo trentennio del XIV secolo e si deve in grande misura alla promozione dei principi di casa Valois – Carlo V, Luigi d'Angiò, Jean de Berry e, soprattutto, Filippo l'Ardito, duca di Borgogna⁶⁵. Grandi collezionisti di arazzi, sia a soggetto sacro che profano, tutti i fratelli si rendono protagonisti di committenze spettacolari per taglia e ricchezza di materiali, quali l'*Apocalisse d'Angers* e il celebre arazzo dei *Nove Prodi* custodito al MET di New York. Sull'esempio dei membri della famiglia reale, in questo periodo si realizzano grandi serie di arazzi istoriati in grado da fungere da vere e proprie camere dipinte mobili e, al contempo, si dà vita ad una vorace attività di collezionismo: già nel 1380, infatti, Carlo V possiede oltre duecento arazzi e anche Jean de Berry, al momento della sua morte, ne ha accumulati quasi lo stesso numero⁶⁶. Con la committenza di questi principi, inoltre, i tessuti preziosi diventano anche doni diplomatici di grande valore: Filippo l'Ardito, per esempio, offre sontuosi arazzi a numerosi nobili e sovrani europei. Si innesca in questo modo un mercato di portata internazionale che vede come principali acquirenti i più importanti esponenti della nobiltà europea. L'arazzo diventa così un manifesto sociologico di queste classi dirigenti, un oggetto in grado di rifletterne la magnificenza e lo status.

Non stupisce quindi che un prodotto di ambito signorile come il ciclo di Saint-Floret guardi a quello che è al momento il mezzo privilegiato dell'espressione figurativa della vita cortese. Nelle collezioni di arazzi dei membri legati alla famiglia reale ce ne erano molti a tematica arturiana, nessuno dei quali però si conserva. Dei tessuti istoriati a soggetto arturiano che conosciamo, d'altra parte, nessuno presenta una narrazione su larga scala che si lasci accostare a quella di Saint-Floret. In tutti, le avventure dei cavalieri sono organizzate entro sistemi di incorniciatura a medaglioni o a fregio⁶⁷. Così, per esempio, i panni trecenteschi con *Storie di Tristano* conservati a Londra (Victoria and Albert Museum) e a Wienhausen (Kloster) mettono in scena narrazioni che, seppure ricche di episodi, risultano completamente prive di respiro monumentale [fig. 18]. L'impaginazione degli affreschi trova invece delle corrispondenze negli arazzi istoriati di taglia monumentale, un filone di produzione le cui attestazioni più antiche risalgono agli anni compresi tra l'ottavo e il nono decennio del Trecento e nel quale le narrazioni cavalleresche figurano tra i soggetti di predilezione dei committenti. Questo elemento cronologico potrebbe costituire un argomento a sostegno di una datazione tarda del ciclo di Saint-Floret, da collocare non prima dell'ottavo decennio del secolo.

Tra gli affreschi di Saint-Floret, però, c'è un'eccezione significativa a questa soluzione d'impaginazione: la scena dell'incontro di Tristan e Yseut nel verziere [figg. 3, 7 e 8]. Contrariamente alle altre scene che occupano il registro superiore, infatti, in questa campata, la superficie a disposizione è utilizzata per costruire uno spazio tridimensionale: un castello all'interno del quale si trova il giardino con gli amanti.

⁶⁵ Cfr. Campbell 2002, pp. 13-28; Forti Grazzini 2007.

⁶⁶ Cfr. Forti Grazzini 2003, pp. 432-433.

⁶⁷ Cfr. Loomis – Loomis 1938, pp. 45, 51-55, Whitaker 1990, pp. 100-108.

La decisione di distinguere visivamente questo episodio dagli altri e conferirgli così maggiore visibilità si può spiegare con il ruolo chiave che la scena occupa all'interno dell'impianto narrativo del ciclo, del quale, come abbiamo visto, costituisce il perno⁶⁸. In aggiunta al trattamento anomalo del dato spaziale, un ulteriore contributo a questa funzione di richiamo visivo viene dalla scelta dell'episodio rappresentato: diversamente dalle avventure di Branor, che non godono di una tradizione iconografica molto radicata, quelle dedicate a Tristan conoscono una grande diffusione nel panorama figurativo del Medioevo romanzo e danno vita a una duplice tradizione iconografica composta da un filone ciclico, dove le scene si organizzano entro sequenze narrative di lunghezza variabile, e da uno ad attestazione unica, nel quale gli episodi, slegati dal contesto ciclico, circolano autonomamente o abbinati ad altri soggetti iconografici. Tra gli episodi che si sottraggono al vincolo della cornice narrativa della vicenda tristaniana, la scena dell'incontro tra gli amanti nel giardino è con ogni probabilità quella dalla diffusione più fitta e dall'iconografia più stabile, caratteristiche che la rendono immediatamente riconoscibile. La troviamo infatti, isolata o associata ad altri temi iconografici, in contesti disparati, pubblici e privati, ecclesiastici e civili, in ambito monumentale e nelle arti sontuarie. A Bruges, per esempio, decora la base di una statua situata sulla facciata del municipio e scolpita intorno al 1380; in Inghilterra, negli stessi anni, figura nella decorazione degli stalli riservati al clero nelle cattedrali di Lincoln e Chester [fig. 19]⁶⁹. Tra gli esempi trecenteschi di ambito francese si conservano un prezioso calice dalla base in argento smaltato su cui la scena del verziere è accompagnata dalla rappresentazione di altre coppie di amanti celebri e di un torneo (Milano, Museo Poldi Pezzoli) [fig. 20]; e poi, una serie di cofanetti in avorio realizzati a Parigi sui quali questa scena è associata ad altri episodi romanzeschi a connotazione amorosa⁷⁰. Si tratta quindi di un episodio iconografico dall'intensa circolazione – strettamente legata, nella Francia del XIV secolo, alla produzione di oggetti di lusso a destinazione cortese, con ogni probabilità già noto agli spettatori del ciclo di Saint-Floret e quindi particolarmente consono a svolgere un ruolo di richiamo visivo.

La compilazione narrativa fa il paio dunque con una compilazione figurativa attraverso la quale elementi dall'origine e dalla tradizione eterogenea confluiscono all'interno di un racconto per immagini unificato e coerente.

3.1. *Contesto e cronologia*

Resta da capire in che tipo di ambiente culturale e politico nasca questo tipo di progetto decorativo e quale valore possa avere per il committente e per il pubblico designato. In mancanza di appigli cronologici incontrovertibili, la questione della datazione e della committenza non si lascia dirimere in modo definitivo. Negli affreschi sono presenti però alcuni indizi formali che suggeriscono una cronologia più tarda rispetto a quella sinora proposta.

Le acconciature e gli abiti delle dame, per esempio, trovano riscontro in alcune tra le più importanti committenze artistiche dell'epoca di Carlo V, non solo nell'ambito della miniatura

⁶⁸ Sul ruolo di fuoco narrativo affidato alla finestra centrale della parete Sud, cfr. Luyster 2003, p. 190.

⁶⁹ Cfr. Loomis – Loomis 1938, pp. 68-69 e Whitaker 1990, pp. 97-100.

⁷⁰ Questi cofanetti sono stati studiati da Michele Tomasi: Tomasi 1999.

già evocato dalla Courtille – per il quale peraltro gli esempi si potrebbero moltiplicare – ma anche in quello della scultura monumentale⁷¹. L'effigie di Giovanna di Borbone che, scolpita intorno al 1375, decorava forse il portale Est del Louvre, per esempio, mostra la sovrana con un abbigliamento e un'acconciatura in tutto analoghi a quelli di Yseut negli affreschi di Saint-Floret [figg. 8 e 21]. Entrambe vestono un'elegante abito dal collo squadrato che lascia scoperta una parte delle spalle sopra il quale indossano un surcotto sciancrato e senza maniche; quanto alle acconciature, invece, sia Yseut che la sovrana portano i capelli raccolti ai lati della testa in due trecce molto elaborate⁷².

In modo analogo, anche le architetture dipinte nel ciclo, caratterizzate da edifici dall'impianto circolare e coronati da alti tetti a punta, mostrano numerosi punti di contatto con le forme che dominano le imprese edili legate a Carlo V e a Jean de Berry risalenti al settimo e all'ottavo decennio del XIV secolo. Il castello del Louvre, così come si presentava in seguito ai rifacimenti architettonici voluti da Carlo V, di cui la miniatura delle *Très Riches Heures* di Jean de Berry raffigurante il mese di Ottobre (Chantilly, Musée Condé, ms. 65/1284) riproduce fedelmente le ali Sud e Est, ad esempio, era provvisto di torri quadrangolari che, come quelle dipinte a Saint-Floret, erano sostenute da basi cintate merlate ed erano caratterizzate dalla forma cilindrica, interrotta da bordure che correvano a segnalare i livelli dell'elevazione [figg. 3, 5 e 22]. Anche le fisionomie dei tetti, dalla forma allungata e dal profilo spiovente, sono molto simili negli affreschi e nella miniatura⁷³.

Se si accettasse questa cronologia bisognerebbe allora identificare in Jehan de Jehan il committente degli affreschi e, se così fosse, la decisione di costruire un programma decorativo incentrato sulla giustapposizione di linee biografiche di cavalieri appartenenti a generazioni diverse – caso unico tra i cicli arturiani che conosciamo – potrebbe rispondere a un disegno genealogico. Alla morte di Athon nel 1366, infatti, non essendoci eredi maschi, il ramo dinastico degli originari signori di Saint-Floret si interrompe e il feudo viene ripreso dal nipote, Jehan de Jehan, il cui padre era però signore di Bellenaves. E questo appellativo non viene rimpiazzato da quello di signore di Saint-Floret ma si conserva: nei documenti che lo riguardano, infatti, Jehan viene designato come Jehan de Bellenaves⁷⁴.

La volontà di affermare la continuità lignatica nonostante l'avvicinarsi delle famiglie al potere troverebbe un riscontro figurativo preciso nel ciclo arturiano: qui difatti la scelta e la disposizione degli episodi, in cui trovano tanto spazio duelli, battaglie e salvataggi, crea un gioco di risposnde tra le avventure di Branor e quelle di Tristan. A ciascuno dei due eroi è dedicata una linea narrativa distinta, che si snoda in orizzontale sul singolo registro pittorico,

⁷¹ Tra i manoscritti miniati che si prestano al confronto con gli affreschi di Saint-Floret vi sono per esempio l'*Histoire ancienne jusqu'à César* conservata presso la Houston Ferrell Collection e l'*Histoire Romaine*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 777. Entrambi i codici sono stati esemplati a Parigi tra il 1370 e il 1380. Cfr. Morrison – Hedeman 2010, pp. 169-176.

⁷² Sull'effigie di Giovanna di Borbone e la questione dell'originaria destinazione della statua della sovrana e del marito Carlo V, cfr. *Fastes du gothique* 1982, pp. 119-121, 387; Villela-Petit 2010, pp. 383-387.

⁷³ Sulle trasformazioni dello château du Louvre volute da Carlo V cfr. Salamagne 2010. Forme simili si ritrovano anche all'Hôtel de Nesle, principale residenza parigina di Jean de Berry: cfr. su questo Whiteley 2001.

⁷⁴ Questi documenti sono raccolti in Luyster 2003, pp. 266-267.

ma allo spettatore è offerta anche la possibilità di istituire dei paralleli visivi in verticale, tra un registro e l'altro. Questa seconda possibilità di fruizione, suggerita dai richiami formali tra scene disposte su livelli diversi, ricalca le pratiche di lettura del romanzo arturiano in prosa dove il lettore, seguendo la progressione di avventure di un singolo eroe, è chiamato anche al continuo confronto con comportamenti e azioni di altri personaggi impegnati in situazioni analoghe, e istituisce così una griglia di lettura paradigmatica che lo porta a posizionare i personaggi entro gerarchie di valori ideologici. Nel caso specifico della *Compilation* di Rustichello, poi, questo tema assume un valore specifico, essendo il confronto tra la generazione dei vecchi e dei nuovi cavalieri un motivo portante dell'opera⁷⁵.

Negli affreschi, dunque, si mette l'accento su un aspetto che costituisce un tratto distintivo della *Compilation*: la continuità dei valori ideologici che guidano le azioni dei cavalieri, valori che perdurano malgrado l'avvicinarsi di due generazioni di eroi.

4. *Manoscritti cavallereschi e network signorile nella Francia del secolo XIV*

L'apparizione nell'Alvernia del Trecento di un ciclo dipinto ispirato alla *Compilation* di Rustichello da Pisa richiede una contestualizzazione. Tra la fine del secolo XIII e la metà del XV, le prose arturiane hanno ormai raggiunto il proprio picco di diffusione. Gli inventari di manoscritti conservati presso biblioteche signorili o istituti religiosi attestano la presenza di romanzi arturiani in zone anche molto distanti dagli originari centri di composizione⁷⁶. Dalla Francia del Nord, già nel secolo XIII i testi si trasmettono in Inghilterra, nelle Fiandre, in Italia settentrionale e meridionale.

La *Compilation* di Rustichello testimonia un interessante fenomeno di 'risacca': attingendo a testi francesi della prima metà del secolo XIII, Rustichello scrive la propria compilazione in Italia (con ogni verosimiglianza tra Genova e Pisa) nella seconda metà dello stesso secolo. Dopo una prima circolazione tirrenica – testimoniata dal codice più antico (Paris BNF fr. 1463), databile al 1300 circa – la *Compilation* si diffonde in Francia, cioè nel territorio d'origine delle proprie fonti. Sempre in Francia, nel corso del XIV secolo, incrocia altri materiali romanzeschi (*Tristan* e ciclo di *Guiron le Courtois*) con cui viene fusa nei manoscritti.

Una storia della circolazione delle prose cavalleresche che tenga presente in modo sistematico anche il territorio occitanico resta ancora da scrivere: mi limito soltanto a ricordare il frammento duecentesco di una versione occitanica del *Merlin* in prosa⁷⁷ (Gap, AdHA F

⁷⁵ Su queste possibilità di lettura del romanzo arturiano in prosa, cfr. Praloran 1990 e Brandsma 2010. Sull'importanza del tema del confronto tra vecchi e nuovi cavalieri in Rustichello, cfr. da ultimo Cigni 2014.

⁷⁶ Oltre ai sei volumi pubblicati nella collana «Arthurian Literature in the Middle Ages» (University of Wales Press, 2011-2015) – dedicati alla diffusione della leggenda arturiana in Francia, Italia, Inghilterra, Penisola Iberica, in area germanica, norrena e russo-slava – è utile consultare, per questo aspetto, il sito e il repertorio del progetto «Medieval Francophone Literary Culture Outside France» (<http://www.medievalfrancophone.ac.uk/>).

⁷⁷ Su cui cfr. Cornagliotti 2005 e Lagomarsini 2019.

2916) e il già citato manoscritto della *Queste del Saint Graal* (Firenze BML Ash. 121) confezionato ad Avignone nel 1319⁷⁸.

Secondo Luyster l'elaborazione del ciclo di Saint-Floret va inquadrata in un fenomeno di persistenza locale dell'esperienza trobadorica⁷⁹:

The preeminence of troubadour culture in such immediate proximity to Saint-Floret, as well as the demonstrable connections of the family to known troubadours, suggests that certain functional parallels between the media of poetry and the Saint-Floret murals are historically plausible. These two media treat similar subjects for a similar audience. The use of Arthurian material in troubadour culture as a genuine subject of interest, its central role in dialogue between nobles, and its function as an expression of local noble identity – all of these may contribute to our understanding of the function of the murals at Saint-Floret.

Luyster evoca nello specifico il nome di un trovatore, il Dalfi d'Alvernhe, chiamando in causa le connessioni tra il Delfinato e la famiglia dei Saint-Floret⁸⁰. Oltretutto, alcuni testi del Dalfi menzionano Tristano e, sulla base di questa osservazione, Luyster suggerisce che «the choice of an Arthurian, even Tristanian, romance at Saint-Floret [...] should be read as consistent with local interests in Tristan from the previous century»⁸¹.

Alla metà del Trecento, però, il tema arturiano è ormai diffuso in tutta Europa. Inoltre, la penetrazione di riferimenti arturiani – e tristaniani – nella poesia dei trovatori è capillare fin dal secolo XII, come ben risulta dalle ricerche di François Pirot⁸². La presenza del tema arturiano nell'opera del Dalfi d'Alvernhe, dunque, non può essere interpretata come una 'singolarità alverniate', ma come l'eco di un repertorio di temi ed *exempla* tradizionali, molto diffusi in tutta la lirica romanza medievale.

La datazione del ciclo agli anni '70-'80 e, soprattutto, la proiezione del caso Saint-Floret su uno sfondo diverso – non la nobiltà locale ma l'orbita della corona francese – suggeriscono una contestualizzazione di altro tipo. Si è ricordata più sopra la costruzione e decorazione di residenze urbane e di castelli, anche in Alvernia, da parte di Carlo V e Jean de Berry. Ora, non solo questi due personaggi furono famosi bibliofili e possessori di manoscritti arturiani, ma, proprio negli anni che ci interessano, nella biblioteca di Carlo V entrano due codici (andati poi perduti) che contenevano la *Compilation* di Rustichello (indicata, come in altri inventari antichi, con il titolo di *Branor*):

[n° 1094]⁸³ L'Achèvement du Brest, **Branor** et aussi Guiron le Courtoiz, en prose, et à trois coulombes [...] Porté à Meleun pour le Roy par Colin de L'Isle, derrenier de septembre 1380.

⁷⁸ Si ha inoltre testimonianza di un passaggio in Alvernia (documentato solo nel XVI secolo) riguardante due manoscritti del *Tristan* (Paris BNF fr. 756-757 e 760), appartenenti alla biblioteca di François de Tournon ad Arlanc (cfr. Cigni 2012, p. 273, n. 96).

⁷⁹ Luyster 2003, p. 68.

⁸⁰ Ivi, p. 66.

⁸¹ Ivi, p. 67.

⁸² Cfr. Pirot 1972 (spec. alle pp. 449-469 per le citazioni trobadoriche relative alla leggenda di Tristan).

⁸³ Le cifre tra parentesi quadra fanno riferimento all'inventario di Delisle 1907.

[n° 1124] Un grant livre de Guiron le Courtoiz et de **Branor**, très bien escript, en III coulombes, rymé. [...]. Le Roy l'a devers soy. Presté à Madame de Bar.

Il primo manoscritto arriva il 30 settembre del 1380; il secondo è registrato nell'inventario del 1373.

Più che con la cultura trobadorica – il cui ricordo sarà stato piuttosto sbiadito alla metà e soprattutto alla fine del XIV secolo – il ciclo dipinto di Saint-Floret dialoga, allora, con questa cultura regale e signorile, attraversata per tutto il Trecento, e poi ancora nel secolo successivo, da un vivo interesse per la materia arturiana e per i racconti di imprese cavalleresche. Lo confermano una volta di più i frequenti prestiti di manoscritti registrati negli inventari: si noti infatti che il secondo *Guiron/Branor* menzionato nella biblioteca di Carlo V risulta in prestito a Madame de Bar (Marie, moglie del duca Robert).

5. Conclusione

In ultima analisi, le caratteristiche del ciclo di Saint-Floret si spiegano unicamente a patto di contestualizzarne l'elaborazione all'interno del fenomeno di irradiazione della cultura di corte su centri che, anche distanti geograficamente, gravitano però nell'orbita politica della corona francese.

L'irradiazione non spiega solo la scelta del soggetto, la *Compilation* di Rustichello che, come abbiamo appena visto, a distanza di un secolo dalla sua composizione trova nei sovrani francesi dei lettori appassionati, ma si misura anche nel dialogo tra diversi media figurativi che sta alla base della concezione stessa del ciclo.

Le formule iconografiche e soluzioni d'impaginazione che reggono il racconto per immagini, derivate da arazzi, manoscritti miniati e arti sontuarie, hanno una doppia valenza, narrativa e sociologica. Se da un lato il conformarsi a caratteristiche proprie ad altre tecniche permette al *concepteur* del ciclo di costruire una narrazione intellegibile e coerente, a dispetto della difficile morfologia della sala e dell'operazione di taglio e ricompilazione nei confronti della fonte letteraria principale, dall'altro l'interesse nell'instaurare un dialogo con questi media si spiega anche con il valore sociologico intrinseco ai media stessi. Avori, arazzi, manoscritti profusamente istoriati e oggetti preziosi finemente lavorati rappresentano infatti i vettori di punta della produzione artistica alla corte di Francia, della quale esprimono la vocazione al lusso e alla raffinatezza. Attraverso questa rete di citazioni, quindi, la *camera picta* di Saint-Floret diventa il luogo dell'autoaffermazione dello status socio-culturale che il committente riveste o aspira a rivestire.

Il ciclo arturiano di Saint-Floret appare dunque come un prodotto culturale raffinato e ambizioso, costruito su un gioco narrativo sottile e destinato a intenditori in grado di apprezzare la sottigliezza del disegno diegetico e anche di cogliere il messaggio che gli affreschi veicolano, incentrato sulla continuità dinastica e, di riflesso, sulla legittimazione del ruolo del suo committente alla testa della signoria.

Appendice. Elenco delle scene superstiti ed edizione delle didascalie

Le scene rappresentate negli affreschi (o, in assenza di questi, ricostruibili grazie alle didascalie) sono numerate da 1 a 12 e ordinate secondo la ricostruzione discussa *supra*, par. 2.3 e sintetizzata nello schema [fig. 23]. Nell’edizione delle didascalie, le parentesi quadre segnalano lettere sbiadite e di lettura dubbia. Le note esplicitano i casi in cui una didascalia, attualmente illeggibile, è stata parzialmente trascritta da Dauvergne 1864 o Loomis – Loomis 1938 (le trascrizioni di Luyster 2003 e 2012 non aggiungono novità, riproducendo quelle dei Loomis). Nelle trascrizioni si adottano i criteri dell’edizione interpretativa. Le abbreviazioni sono sciolte in corsivo; il segno | indica che la scrittura va a capo; tra parentesi tonde sono indicate eventuali congetture.

1.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco sx.

SOGGETTO: battaglia campale di Branor contro i cavalieri del conte Guiot.

FONTE: *Compilation*, § 23.

DIDASCALIA: –

NOTE: qui e nei successivi affreschi (n° 2-3), Branor è identificato da uno scudo, «party argent and sable» secondo Loomis – Loomis 1938, p. 58, che però descrivono la cresta sull’elmo (apparentemente di identico colore) «half black, half white». Sul colore delle armi di Branor, cfr. la descrizione che ne viene data nella *Compilation*, § 14: «Il [*scil.* Branor] se hoste son escuz de cueil, que bien estoit de la moitié greingnor que ceaus des autres chevaliers, et estoit *mipartis de blanc et de noir*». Le insegne araldiche disegnate sugli scudi dei cavalieri di Guiot non trovano riscontro nel testo di Rustichello.

2.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco centrale.

SOGGETTO: Branor uccide un cavaliere affondandogli la spada nel torace: nella *Compilation*, l’unico duello individuale di spada è quello in cui Branor affronta Carcados.

FONTE: *Compilation*, § 33.

DIDASCALIA: –

NOTE: diversamente da quanto si vede nel dipinto, nel racconto della *Compilation*, Branor sta per tagliare la testa del nemico («Et tantost li cort sus et li arace l’ieume de chief, et li voloit couper la teste», § 33), ma alla fine lo risparmia.

3.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco dx.

SOGGETTO: Branor combatte contro quattro avversari per liberare un cavaliere e una damigella

FONTE: *Compilation*, §§ 35 ss.

DIDASCALIA: –

4.

POSIZIONE: parete Est, registro inf., filatterio al di sopra della finestra verso l’angolo Nord.

SOGGETTO: un messaggero di Branor porta un messaggio di quest’ultimo alla corte di Artù.

FONTE: *Compilation*, § 39.

DIDASCALIA: «Sire roi, le chevalier qui abati [*tant de*]s vôtres le jour de la Pentecoste [...]».

NOTE: il messaggero allude all’*exploit* di Branor, che si è svolto alla corte di Artù il giorno di Pentecoste (cfr. *Compilation*, § 3 ss.). Il testo della didascalia può essere confrontato con l’inizio del discorso pronunciato dal messaggero al § 39: «Sire, fet il vallet, li Viel Chevalier, celui que se josté a vos et a vôtres chevaliers a celui point qu’il avoit avech eaus la dame que si richement estoit acsmés, voz salue ensi con a son seingnor, et voz prie et voz crie merci que vos li pardonés de ce qu’il se josté a vos et a vôtres homes [*etc.*]».

5.

POSIZIONE: parete Sud, registro inf., finestra dx.

SOGGETTO: Tristan dorme nella foresta, sdraiato sul proprio scudo; sopraggiunge Palamède, che si sdraia a sua volta sul proprio scudo, per poi iniziare un lamento d'amore.

FONTE: *Compilation*, § 40.

DIDASCALIA: [lato sx] «Vesi come mesire Tristans chivachoyt | pour le reume de Logres que|rant avanture e vint [vers la nuit] [...]». – [lato dx] «[Vesi se cocha en la forest] entre [beaus arbres e dormi sur sun ecut, e] avint auzi co[m avanture] [...] [enemi mortel se cocha e se cople (*corr.* compleint)] [...] [e pourquoy se cocha si] [...] [si fort quant] [...]».

NOTE: la didascalia di destra è quasi completamente illeggibile e bisogna rifarsi alle trascrizioni di Dauvergne e dei Loomis. Nella trascrizione della didascalia di sinistra, la lettura *quetant* (per *querant*) proposta da Dauvergne e dai Loomis è senz'altro errata; la correzione *cople* > *compleint*, suggerita da Loomis – Loomis 1938, p. 59, può essere confermata dal testo della *Compilation*, § 40: «Et quant m. Palamidés fu couciez sus son escus, il ne puet dormir, ainz se drece en estant, et se comance a *complaindre* d'amorz».

6.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: Tristan, novello cavaliere della Tavola Rotonda, giunge nella Perilleuse Forest, dove libera Dinadan e Dodinel dai cavalieri di Morgana.

FONTE: *Compilation*, §§ 52-53.

DIDASCALIA: [lato sx] «[Tristan de Lionois delivra Dinadan] [...] [estoyent a la fey] [...] [avantura que] [...]». – [lato dx] «[com]pagnon de la Tabala [...] | an la Perilluse [Fore]st vi | [jor]s après que il fu p[artis] de o[...]mel[...] ([C]amelot?».

NOTE: l'iscrizione (non trascritta dai Loomis) è molto sbiadita. La cronologia richiamata nella didascalia di destra collima con il racconto di Rustichello. Alla fine del § 52 si racconta di come Tristan, appena investito cavaliere della Tavola Rotonda, lascia Camelot e, dopo sei giorni di viaggio, giunge nella Perilleuse Forest.

7.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup. affresco centrale sopra il camino.

SOGGETTO: battaglia campale di Palamède contro i cavalieri di Morgana.

FONTE: *Compilation*, § 59.

DIDASCALIA: «Vesi come mesire Palamedes delivra monseigneur Tristan de Lionoys, que un vavator tenoyt pris [e li] voloyt fere coper la teta | pour se que il li tua sun fis an la Perilhue Forest, qui estoyt un de XXVI chevaliers a la feyt Morgain, e por | se fit pès mesire Tristans a monseigneur Palalmede, si estoyt il le gregnor enemis mortel du monde».

NOTE: nei manoscritti conosciuti della *Compilation*, i cavalieri di Morgana non sono ventisei ma trentasei.

8.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup., finestra dx.

SOGGETTO: cavalcando insieme, Tristan e Palamède incontrano Galaad, dal quale sono sconfitti in duello.

FONTE: *Compilation*, §§ 63-67.

DIDASCALIA: [lato sx] «Aprés la delivranse de monsigneur Tristan chivauchoyent mesire | Palamedes e mesire Tristans ensemble e enconterrent monseignor Gal]aas e le firent joster ausi come pau[...]». – [lato dx] «[...] les abatit il tous deus, e aüt mis monseigneur Tristan a | [...]tronsa (outronsa?) s'i ne li aüt dit sun non. Aprés qu'i li ot dit | [se] conaytrent e se alerent a un [...]ier (moustier?), e les trova mesire Bans (*corr.* Banis) e lor di les noveles que vos aurés».

NOTE: la didascalia di destra altera la dinamica dei fatti narrata nella *Compilation* (§ 67), dove Galaad non minaccia affatto Tristan di portarlo a *outrance*; al contrario è Tristan che vorrebbe combattere a oltranza, mentre Galaad gli chiede di rivelare la sua identità per non rischiare di uccidere un cavaliere amico. Le trascrizioni di Dauvergne 1864, p. 78 («tous : deus : tant : mis») e di Loomis – Loomis 1938, p. 60 («tous deus; tant mis»; «et li aure dit sun non») sono difettose. Nei due casi si tratta della forma *aüt*, grafia per *eüst*, 3ª p.s. del cong. impf. di *avoir*. Alla fine della seconda didascalia, i Loomis leggono *aves*, ma si tratta di *aurés*, grafia occitanica per la 2ª p.p. del fut. ind. di *o(u)ïr*.

9.

POSIZIONE: parete Est, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: dopo essersi unito a Tristan, Palamède e Galaad, Banin sconfigge i cavalieri di Helis le Roux.

FONTE: *Compilation*, §§ 69-70.

DIDASCALIA: «Vesi come mesire Banis enmena monsigneur Galaad [...] | [...]beris que Helis li roy tenoy en sa prison p[...] | de la Tabla Rond. A seli point fu desconfis El[...]».

NOTE: nei manoscritti della *Compilation*, diversamente dalla didascalia, il nome dell'avversario di Banin è *Helis* (o *Eliis*) *le Roux*.

10.

POSIZIONE: parete Est, registro sup., finestra dx.

SOGGETTO: Tristan si mette sulle tracce del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (?).

FONTE: *Compilation*, § 76.

DIDASCALIA: «[...]evant lo tor[...] (tornoiement?) | [...]mesire Tristans au chevalier [...] | [acheva seta] avanture et na[...]»

NOTE: il soggetto è di difficile identificazione. Se nella didascalia si legge *tornoiement*, la scena potrebbe riferirsi alla *queste* del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio da parte di Tristan, «quatre mois après li riche tornoiement que fu tenus devant Loveçerp» (*Compilation*, § 76).

11.

POSIZIONE: parete Sud, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: avventure di Tristan in compagnia del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio.

FONTE: *Compilation*, §§ 103, 107-108.

DIDASCALIA: [lato sx] «Vesi comant mesire Tristans s'accompagna au Chevalier a [l'Escu Vermeil] e ce fu | en país que estoyt gardé de plus [de c chevaliers. Mesire Tristans leur] | pria qui il le lesasent esprover [a seta avanture]. – [lato dx] «[...] [Chevalier a l'Escu] Vermeil li otre, | [e il li] desconfis a l'ayde de | [...] ses compagnons».

NOTE: il numero di cento cavalieri è un'innovazione della didascalia; in Rustichello si parla di una consuetudine che impone un combattimento con ottanta cavalieri (dieci in una prima serie di duelli, poi sessanta, poi ancora dieci). Rispetto a Loomis – Loomis 1938, p. 60, nella prima didascalia mi sembra di poter leggere «e ce fu en país» anziché «e est uenu en país».

12.

POSIZIONE: parete Sud, registro sup., finestra centrale.

SOGGETTO: rievocazione dell'arrivo di Tristan nel regno di Logres, dopo l'incontro con Yseut nel verziere.

FONTE: *Compilation*, § 117 e tradizione iconografica relativa all'incontro di Tristan e Yseut nel verziere.

DIDASCALIA: [lato sx] «Vesi pourcoy mesire Tristans de Lionois s'en parti du reame | de Cornoalha e s'en vint au reame de Lo|gres: pour se que li roys Mar[...]». – [lato dx] «[...] [re]yna. Lors dit ela: «Tristans, que poysun voy je? | Je ne vi tel molt lonc tans a». «Dama, je l'è bien coneu, quar je l'ay outrafoys veü».

NOTE: per il dettaglio del pesce indicato a Tristan da Yseut, cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 59 e Mewese 1996, p. 159. Alla fine della didascalia di sinistra, Dauvergne 1864, p. 80 e Loomis – Loomis 1938, p. 59 trascrivono le seguenti lettere, per me illeggibili: «es point lieu».



Fig. 1 – Saint-Floret, Alvernia, vista del castello
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 2 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, *Storie di Branor*
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 3 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Sud, campata centrale, *Incontro di Tristano e Isotta nel giardino*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 4 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Sud, campata Est, *Incontro tra Tristano e Palamede*
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 5 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Est, prima campata, *Un messaggero di Branor alla corte di Artù*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 6 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Est, prima campata, frammento immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

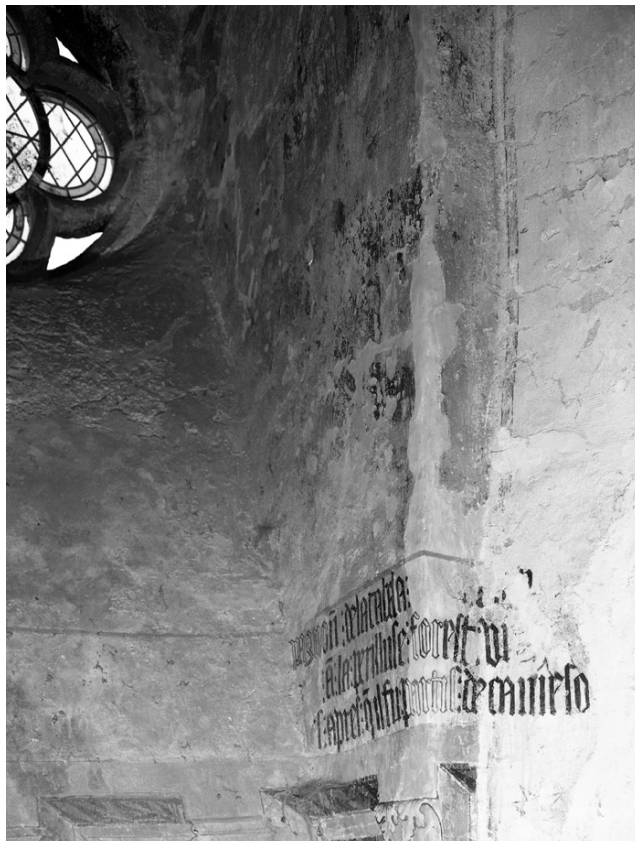


Fig. 7 – J.-L. Yperman, Copia ad acquarello dal ciclo di affreschi di Saint-Floret, *Tristano incontra Isotta nel verziere*
foto: Loomis – Loomis 1938



Fig. 8 – J.-L. Yperman, Copia ad acquarello dal ciclo di affreschi di Saint-Floret, *Isotta incontra Tristano nel verziere*
foto: Loomis – Loomis 1938

DAL MANOSCRITTO ALL'AFFRESCO



Figg. 9 e 10 – Esempio di integrazione degli affreschi nel corso dei restauri del 1986-1995
foto: Luyster 2003



Fig. 11 – Matteo Giovanetti, *Storie di San Giovanni*, Avignone, Palazzo dei Papi, cappella di San Giovanni, 1346-1348
foto: Castelnuovo 1996

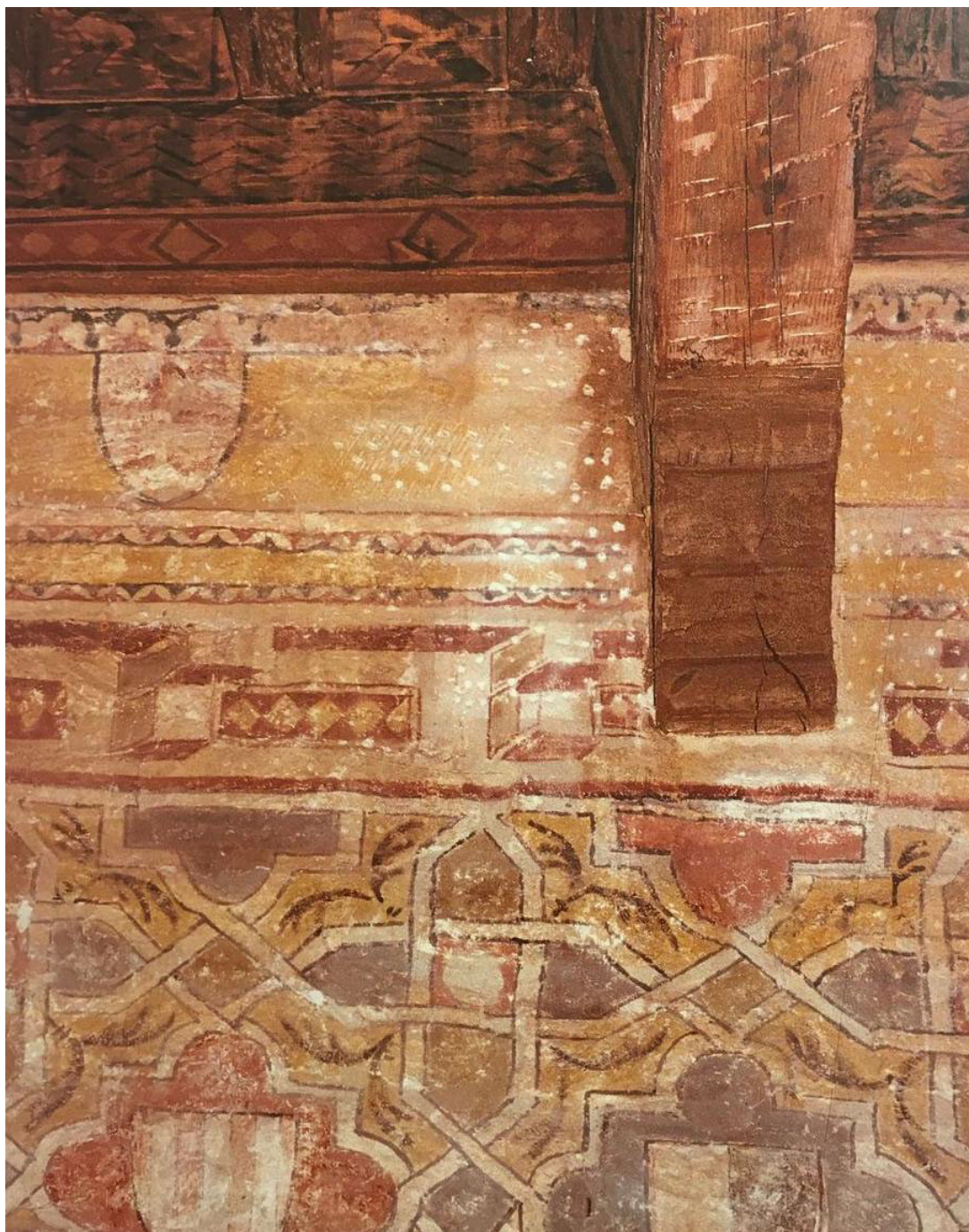
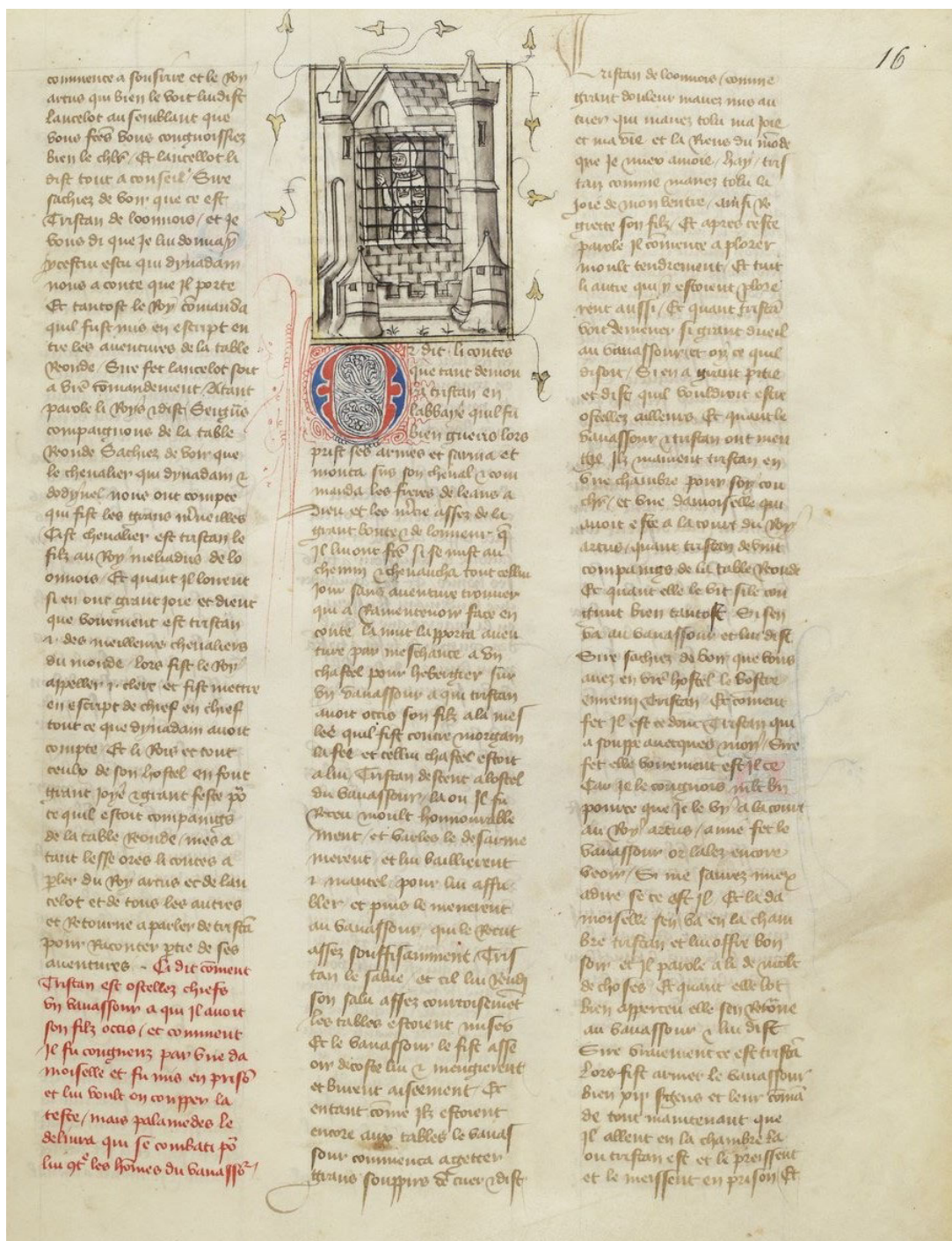


Fig. 12 – Avignone, Livrea Ceccano, finta trabeazione dipinta, c. 1330-1340
foto: Léonelli 1990



Fig. 13 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, campata centrale, registro superiore, Battaglia campale di Palamede contro i cavalieri di Morgana immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

Fig. 14 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 340, f. 16, *Imprigionamento di Tristan*

© Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
immagine riprodotta secondo la policy "pubblico dominio"



Fig. 15 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 343, *Queste del Saint-Graal*, f. 21v
 © Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
 immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 16 – Frugarolo, Torre, « Camera Lanzaloti », *Lancelot libera Artù imprigionato alla Roche des Saxons*, foto: Castelnuovo 1999



Fig. 17 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, terza campata, *Tristano e Palamede combattono a duello contro Galaad*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 18 – Arazzo con Storie di Tristano
© Wienhausen, Kloster, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

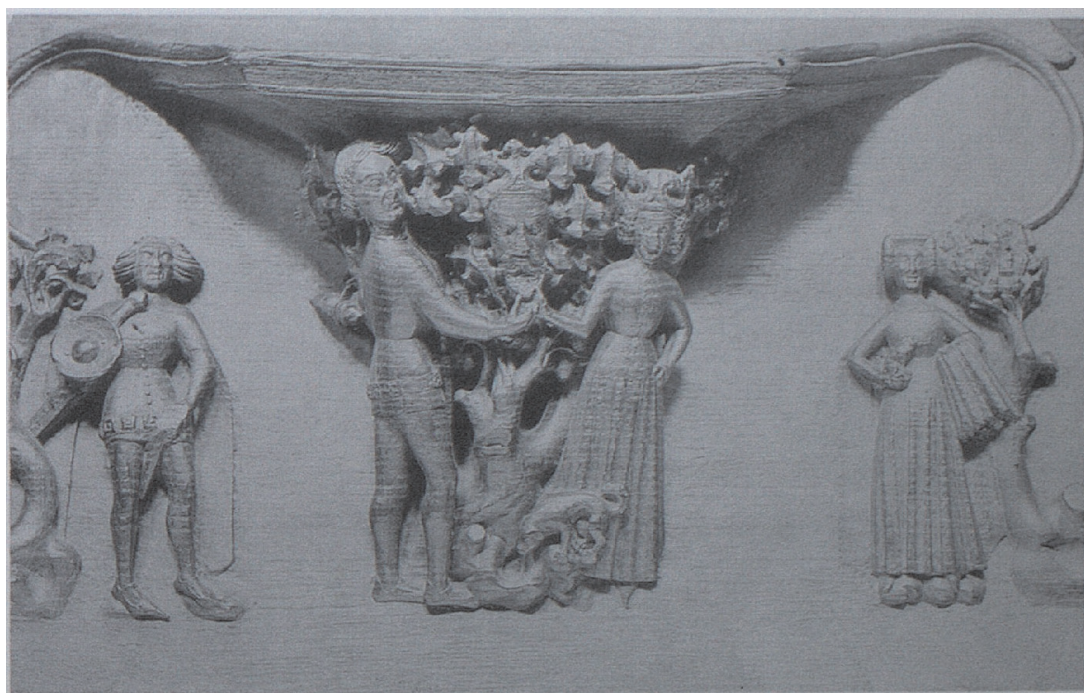


Fig. 19 – Chester, Cattedrale, Stalli riservati al Clero, Tristano e Isotta nel verziere
foto: Loomis – Loomis 1938

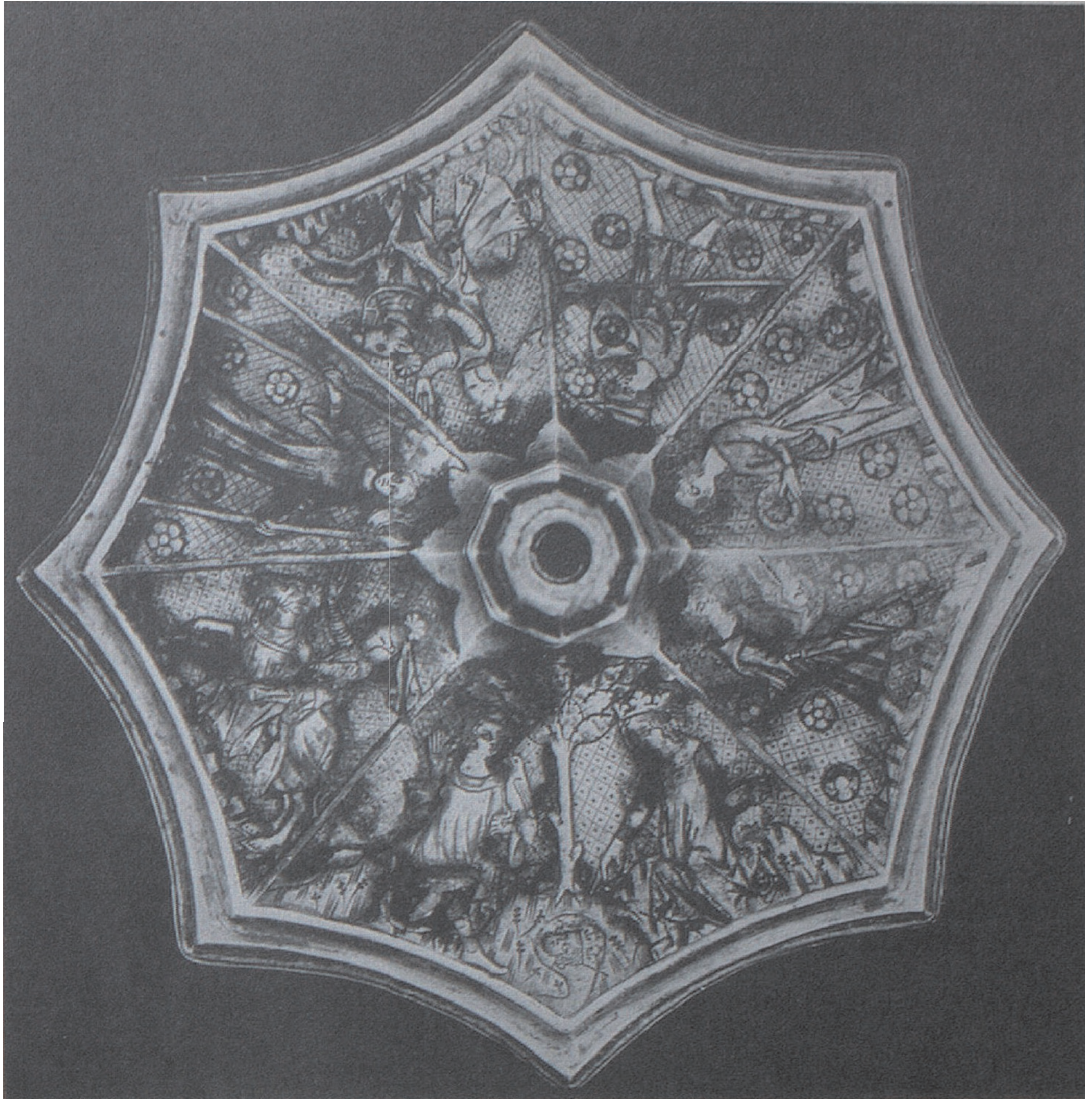


Fig. 20 – Base smaltata di calice, *Tristano e Isotta nel verziere*
© Milano, Museo Poldi Pezzoli, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 21 – Paris, Musée du Louvre, Statua di
Giovanna di Borbone, Parigi, circa 1375
foto: Pleybert 2001



Fig. 22 – Chantilly, Musée Condé, ms. 65,
*Très riches heures du duc de Berry, Mese di
ottobre*

© Chantilly, Musée Condé, immagine
riprodotta secondo la policy "pubblico
dominio"

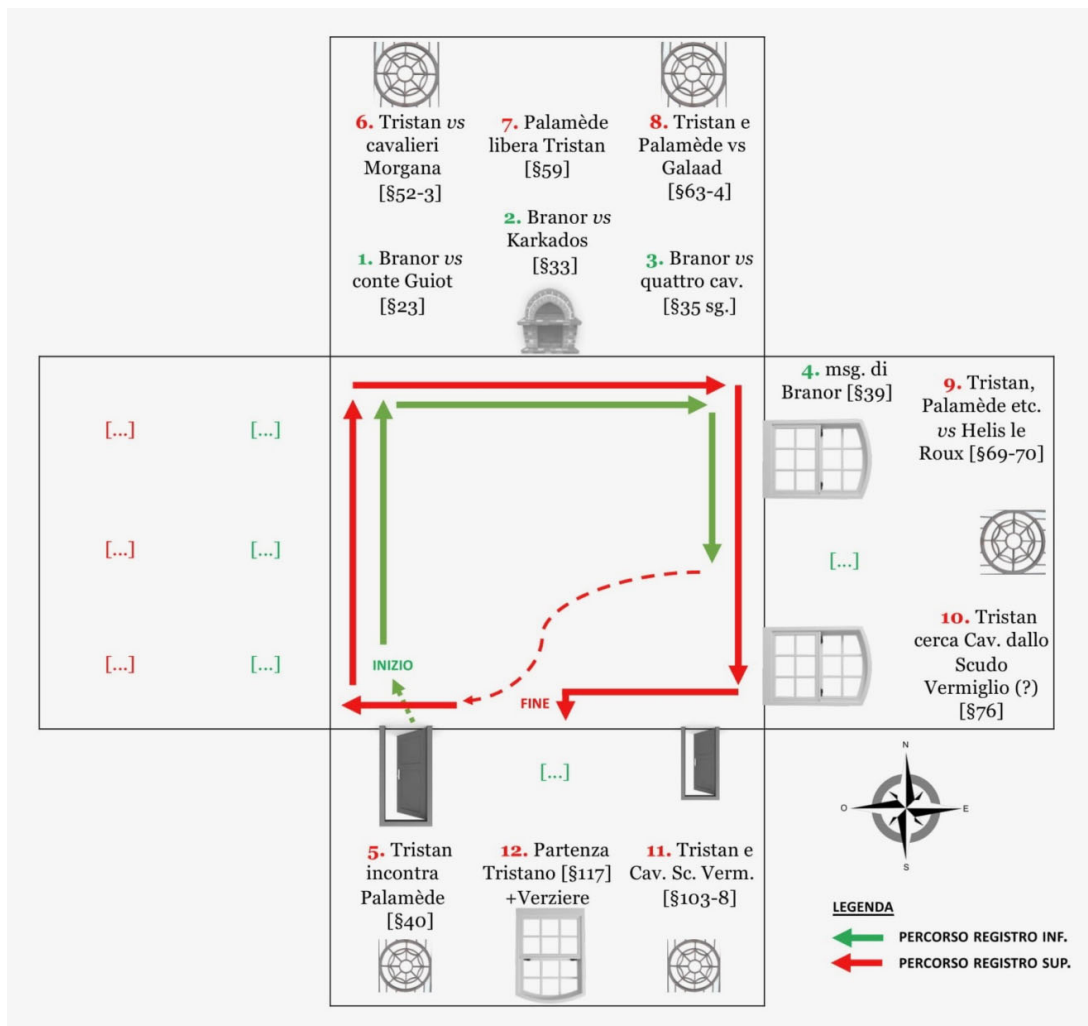


Fig. 23 – Pianta della sala e sequenza delle scene

Bibliografia

I. Manoscritti

Firenze BML Ash. 121	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham, 121
Gap AdHA F 2916	Gap, Archives départementales des Hautes-Alpes, F 2916
Leiden UB LTK 205	Leiden, Universitaire Bibliotheken, LTK, 205
Paris BNF fr. 340	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 340
Paris BNF fr. 355	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 355
Paris BNF fr. 756-757	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 756-757
Paris BNF fr. 760	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 760
Paris BNF fr. 1463	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 1463

II. Opere

Aventures des Bruns

«*Les aventures des Bruns*». *Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, edizione critica a cura di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014 («Archivio romanzo», 28).

Merlin occitanico

Anna Cornagliotti, *Les fragments occitans du Merlin de Robert de Boron*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70^{ème} anniversaire*, éditées par Dominique Billy et Ann Buckley, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 5-16.

Rustichello da Pisa, *Compilation arthurienne*

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

Tristan en prose (ed. Curtis)

Le Roman de Tristan en prose, édité par Renée L. Curtis, Cambridge, Brewer, 1985³, 3 voll. [1^a ed.: München, Hueber, 1963] («Arthurian Studies», 12-14).

Tristan en prose V.II (ed. Ménard)

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

Tristan en prose V.I (ed. Ménard)

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

III. Studi e strumenti

Aliquot 1993

Hervé Aliquot, *Montfavet, Le Pontet, Sorgues, Avignon. Les palais gothiques aux XIV^e et XV^e siècles*, Marguerittes, Equinoxe, 1993.

Allaire – Psaki 2014

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 («Arthurian Literature in the Middle Ages», 7).

Allaire 2014

Gloria Allaire, *Arthurian Art in Italy*, in Allaire – Psaki 2014, pp. 205-232.

Autrand 2000

Françoise Autrand, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris, Fayard, 2000.

Autrand 2010

Françoise Autrand, *Jean de France, duc de Berry (1340-1416)*, in Salamagne 2010 A, pp. 19-24.

Bennert 2001

Uwe Bennert, *Les décors des résidences*, in Pleybert 2001, pp. 138-150.

Brandsma 2010

Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*, Cambridge, Brewer, 2010 («Arthurian studies», 76).

Campbell 2002

Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence, Exhibition Catalogue (New York, MET, 2002), edited by Thomas P. Campbell, New Haven-London, Yale University Press, 2002.

Castelnuovo 1996

Enrico Castelnuovo, *La pittura di Avignone capitale*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di Alessandro Tomei, Torino, SEAT, 1996, pp. 55-92.

Castelnuovo 1999

Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999.

Charbonnier 1974

Pierre Charbonnier, *Des routiers à Jean de Berry (XIV^e siècle)*, in *Histoire de l'Auvergne*, sous la direction de André Georges Manry, Toulouse, Privat, 1974, pp. 183-214 («Univers de la France et des pays francophones»).

Cigni 2012

Fabrizio Cigni, *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BNF, fr. 756-757*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009),

a cura di Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Gabriele Giannini, Mario Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278.

Cigni 2014

Fabrizio Cigni, *French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa*, in Allaire – Psaki 2014, pp. 21-40.

Courtille 1983

Anne Courtille, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude, Watel, 1983.

Courtille 2010

Anne Courtille, *La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry*, in Salamagne 2010 A, pp. 195-209.

Cozzi 2006

Enrica Cozzi, *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006.

Dauvergne 1864

Anatole Dauvergne, *Note sur le château de Saint-Floret*, in *Mémoires lus à la Sorbonne dans les séances extraordinaires du Comité Imperial des travaux historiques et des sociétés savantes tenues les 8, 9 et 10 avril 1863*. *Archéologie*, Paris, Imprimerie Impériale, 1864, pp. 67-81.

Deschamps – Thibout 1963

Paul Deschamps, Marc Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963.

Delisle 1907

Léopold Delisle, *Inventaire général des livres ayant appartenu aux rois Charles V et Charles VI et à Jean, Duc de Berry, notes et tables*, Paris, Champion, 1907.

Fastes du gothique 1981

Les fastes du gothique: le siècle de Charles V, Catalogo della Mostra, Paris, Galeries nationales du Grand Palais (09.10.1981-01.02.1982), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981.

Forti Grazzini 2003

Nello Forti Grazzini, *Arazzi*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 431-440.

Forti Grazzini 2007

Nello Forti Grazzini, *Due arazzi franco-fiamminghi della Fondazione Giorgio Cini e le serie quattrocentesche della «Storia della distruzione di Gerusalemme»*, in *Entre l'empire et la mer: traditions locales et échanges artistiques, Moyen Âge-Renaissance*. Atti del convegno (Lausanne-Genève, 22-23.03, 19-20.04, 24-25.05 2002), a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Roma, Viella, 2007 («I libri di Viella. Arte / Études lausannoises d'histoire de l'art», 4), pp. 281-311.

Fournier 1973

Gabriel Fournier, *Châteaux, villages et villes d'Auvergne au XV^e siècle d'après l'Armorial de Guillaume Revel*, Genève, Droz, 1973 («Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie», 4).

Gallet 2010

Yves Gallet, *Le style rayonnant en France (1240-1360)*, in Plagnieux 2010, pp. 321-382.

Lacy 2013

The New Arthurian Encyclopedia. New Edition, edited by Norris J. Lacy, London, Garland, 2013.

Lagomarsini 2019

Claudio Lagomarsini, *Il Merlin occitanico e le sue fonti*, in «Cultura neolatina», 78 (2019), pp. 311-321.

Léonelli 1990

Marie-Claude Léonelli, *Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon*, in «Monuments historiques», 170 (1990), pp. 40-47.

Loomis – Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London – New York, Oxford University Press – Modern Language Association of America, 1938.

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 [si utilizza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1974].

Luyster 2003

Amanda Luyster, *Courtly Images Far from Court: The Family Saint-Floret, Representation and Romance*, PhD Dissertation, Harvard University, 2003 [dattiloscritto].

Luyster 2012

Amanda Luyster, *Time, Space, and Mind: Tristan in Three Dimensions in Fourteenth-Century France*, in *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*, edited by Kathryn Starkey, Jutta Eming and Ann Marie Rasmussen, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2012, pp. 148-177.

Manzari 2006

Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena, Panini, 2006.

Meiss 1967

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London, Phaidon, 1967.

Meneghetti 1999

Maria Luisa Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in Castelnovo 1999, pp. 75-84.

Meneghetti 2015

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

Mewese 1996

Martine Mewese, *Arthurian Illuminations in Middle Dutch Manuscripts*, in *Word and Image in Arthurian Literature*, edited by Keith Busby, London-New York, Routledge, 1996, pp. 151-173.

Modena 2016

Serena Modena, *Tituli, iscrizioni e motti: il francese esposto in Italia fra XIV e XV secolo*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 153-200.

Morrison – Hedeman 2010

Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting, 1250-1500, edited by Elizabeth Morrison and Anne D. Hedeman, Los Angeles, Getty Publications, 2010.

Paris 1868-1877

Paulin Paris, *Les romans de la Table Ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, 5 voll., Paris, Techener, 1868-1877.

Phalip 2003

Bruno Phalip, *Auvergne et Bourbonnais gothiques. Le cadre civil*, Paris, Picard, 2003 («Les monuments de la France gothique»).

Pirot 1972

François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 14 (1972) [numero monografico].

Plagnieux 2010

L'art du Moyen Âge en France, sous la direction de Philippe Plagnieux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

Pleybert 2001

Paris et Charles V. Arts et architecture, sous la direction de Frédéric Pleybert, Paris, Action Artistique de la ville de Paris, 2001.

Praloran 1990

Marco Praloran, «*Maraviglioso artificio*»: *tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990 («L'unicorno», 5).

Salamagne 2010 A

Le palais et son décor au temps de Jean de Berry, textes réunis et présentés par Alain Salamagne, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2010.

Salamagne 2010 B

Alain Salamagne, *Le Louvre de Charles V*, in Salamagne 2010 A, pp. 73-138.

Tomasi 1999

Michele Tomasi, «*Les fais des pseudommes ausi com s'il fussent present: gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini*», in Castelnuovo 1999, pp. 128-137.

Villela-Petit 2010

Inès Villela-Petit, *La France et le gothique international (1360-1430)*, in Plagnieux 2010, pp. 383-442

Whitaker 1990

Muriel Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge, Brewer, 1990 («Arthurian studies» 22).

Whiteley 2001

Marie Whiteley, *Lieux de pouvoir et résidences royales*, in Pleybert 2001, pp. 105-131.