

Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nella *Tavola Ritonda*

Giulia Murgia

La leggenda di Tristano e Isotta ha da sempre portato in scena, fin dalle sue prime manifestazioni letterarie, il dramma di un amore non autorizzato, soffocato, in netto contrasto con i limiti imposti dalle norme feudali e dai doveri matrimoniali e familiari. L'insorgere della tragica passione adulterina si deve, secondo la tradizione, a un filtro d'amore, motore dell'azione e perno irrinunciabile intorno al quale ruota il mito tristaniano. Ma la critica si è divisa, nel corso del tempo, sul significato da attribuire alla pozione. Davvero il filtro instillerebbe il sentimento in due cuori prima del tutto innocenti? Oppure rappresenterebbe piuttosto un simbolo, il vettore letterario latore della metamorfosi, evocato per conferire una veste linguistica a una passione già esplosa ma negata?

Il significato delle numerose riscritture del mito di Tristano e Isotta che si sono susseguite nel corso dei secoli si iscrive precisamente nella risposta che esse forniscono a domande di questa natura¹. Tra di esse un posto centrale spetta alla *Tavola Ritonda* (Ed. Polidori 1864-1866), che rappresenta il più originale dei rimaneggiamenti italiani della leggenda. Opera anonima di origine toscana (molto probabilmente fiorentina), scritta entro il primo trentennio del Trecento, la *Tavola Ritonda* traduce, scorcia e rielabora il

¹ Per una ricognizione sulla diffusione e la ricezione della leggenda di Tristano si vedano, tra gli innumerevoli contributi sull'argomento, Dallapiazza 2003 e Punzi 2005.

*Tristan en prose*² (1230-1240 ca.), imponente compilazione prosastica francese, nella quale per la prima volta viene portato a compimento l'ambizioso progetto di fusione tra la leggenda di Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda e il mito di Tristano e Isotta.

La stesura della *Tavola Ritonda* avviene immediatamente a ridosso dell'esplicita scomunica dantesca di Tristano e Isotta contenuta nel V canto dell'*Inferno*³. Dato l'immediato successo della *Commedia*, il compilatore toscano della *Tavola Ritonda* non può certamente pretendere che il pubblico accetti passivamente l'innocenza dei suoi protagonisti. Si affanna così a tacitare le critiche che immagina sarebbero state mosse dai suoi lettori (per lo più borghesi, mercanti e banchieri dell'Italia comunale), cercando di offrire dei due amanti un'immagine ripulita, dai caratteri agiografici, dissimulando l'ambiguità morale di una leggenda controversa e sollevando Tristano e Isotta da ogni responsabilità etica. Il filtro è uno degli strumenti di questa operazione: se i due amanti non possono nulla contro la potenza del *pharmakon* che essi bevono a loro insaputa, non si potrà imputar loro alcuna colpa.

In generale l'intera *Tavola Ritonda* è impegnata in una missione di radicale riorganizzazione dell'ipotesto francese, che non viene mai accolto in modo passivo, né riproposto nei termini di una pedissequa imitazione, ma adeguato all'impianto generale che presiede l'architettura dell'opera italiana, un progetto dalla forte impronta enciclopedica.

Tra le diverse aperture del testo, non si potranno sottovalutare le ricognizioni compiute dal compilatore toscano nel campo delle arti

² Trattandosi di un'opera molto ampia e della quale esistono più versioni, nel corso del tempo si sono avvicendate diverse edizioni: *Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Renée L. Curtis, 1963-1985, 3 voll.; *Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Philippe Ménard, 1987-1997, 9 voll.; *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, Ed. Philippe Ménard, 1997-2007, 5 voll.

³ Cfr. Hoffman 2002.

visive. È l'*ékphrasis*⁴, iperspecializzazione artistica della *descriptio*, la figura alla quale la compilazione trecentesca fa largo ricorso per interpretare il rapporto tra la parola e l'immagine. Descritta da Lausberg come rispondente a una retorica dell'accumulazione (Lausberg 1969: 196-8), l'*ékphrasis* diventa nella *Tavola Ritonda* uno dei dispositivi testuali in grado di garantire l'*inventio* di nuovi argomenti e di inediti materiali narrativi, nonché di orientare il processo di riuso dell'"archivio" arturiano offerto dal *Tristan en prose*.

Vi è nella *Tavola Ritonda* una chiara tendenza all'accumulazione di oggetti letterari, artistici e no, ai quali essa conferisce un aspetto ringiovanito, sintonizzato sui gusti del nuovo pubblico. L'obiettivo del presente lavoro sarà dunque quello di partire da uno di questi oggetti, la statua di Isotta, per mostrare come un'originale innovazione letteraria di taglio ecfrastrico sia uno degli strumenti adoperati dalla *Tavola Ritonda* per dare la parola a un desiderio represso, che può reclamare, attraverso il ricorso al linguaggio iconico, il proprio diritto di espressione in una forma artistica. La proiezione sulla statua di un intenso investimento emotivo⁵, che la rende in grado di catalizzare le pulsioni di Tristano e l'attenzione di altri personaggi del romanzo, trasforma il simulacro di Isotta in un vero e proprio feticcio⁶. La portata perturbante dell'attrazione verso un doppio inanimato dell'amata verrà infine risolta in una conclusione all'insegna del comico, quando Tristano si servirà della statua per ordire una beffa ai danni del cognato.

L'analisi prenderà le mosse da un percorso di matrice psicoanalitica attraverso il quale si intende mostrare l'operatività e le

⁴ «Originally meaning "digression" in classical Greek and embracing any sort of literary *hors d'oeuvre*, ekphrasis eventually became a generic term for literary works which describe plastic art works. As discrete elements of a narrative, ekphraseis are further statements of the author's own ingenuity or *engin*, the hyper-conscious creation of art within art» (Clemente 1992: 5).

⁵ Sul tema della statua animata nella letteratura e nelle arti, cfr. Ziolkowski 1977 e Gross 1992.

⁶ Cfr. Fusillo 2012.

modalità di funzionamento in un testo medievale di un'estetica dell'*Unheimliche*⁷, in quanto esperienza della radicale estraneità del feticcio al mondo familiare e intimo degli affetti, che sfocia in un'estetica del *Witz*⁸, in grado di amplificare il valore creativo ed eversivo del linguaggio. L'*ékphrasis* della statua vivifica il soggetto rappresentato, e la finzione della vita che le viene infusa la trasforma in una «macchina desiderante»⁹. Che la statua di Isotta sia infatti insieme non solo oggetto ma anche soggetto del desiderio è evidente nella misura in cui essa è in grado di interpellare una riflessione sull'esperienza figurativa nella letteratura italiana delle origini e sugli statuti dei protagonisti "reali" – committenti, artisti, fruitori – che ruotano intorno al mondo della produzione e della ricezione dell'arte nel Medioevo.

1. La statua di Isotta

Già qualche decennio prima della stesura della *Tavola Ritonda*, in Italia si comincia a riflettere sul significato e sulla funzione dell'*ékphrasis* e sulle diverse forme di interazione tra il testo e l'immagine¹⁰. Un accenno, per quanto appena abbozzato, al dibattito contemporaneo sui procedimenti stilistici che presiedono alla rappresentazione dell'oggetto artistico in letteratura – che si muove sullo sfondo di un'evoluzione avvenuta in seno alla cultura cristiana tra il IV e il XIV e che giunge fino alla progressiva legittimazione delle arti figurative – risulta già impostato da Dante: il «visibile parlare», al quale allude in *Purgatorio* X, affronta il confronto sinestetico tra diversi *media*, risolvendolo a favore della «superiorità dell'arte della parola sulle arti figurative» (Bellonzi 1970: 402)¹¹. Alla constatazione che nel Medioevo spesso il rapporto tra le arti sorelle si sviluppa in termini

⁷ Cfr. Freud 1977.

⁸ Cfr. Freud 1989.

⁹ Si fa chiaramente allusione a Deleuze – Guattari 1975.

¹⁰ Cfr. Venturi – Farnetti 2004.

¹¹ Cfr. anche Venturi 2004.

agonistici e che sono le arti liberali, rispetto alle meccaniche, a occupare il gradino più alto nella gerarchia dei saperi, bisognerà aggiungere che nel Trecento i protagonisti della letteratura e delle arti figurative riflettono congiuntamente sull'elaborazione del concetto della mimesi artistica, che troverà compimento nel recupero classicistico degli Antichi operato nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Il principio dell'*ut pictura poësis* di ascendenza oraziana, al tempo di Dante, imponeva infatti di vedere l'arte come imitazione della natura, anzi imitazione «di secondo grado in quanto imitazione della natura a sua volta imitazione dell'idea divina» (Venturi 2004: 19).

Fatta questa premessa, si può entrare nel dettaglio della *Tavola Ritonda*. Prima che la figlia Isotta parta per sempre alla volta della Cornovaglia, dove è destinata a sposare il re Marco, la regina d'Irlanda (che si chiama Lotta nella *Tavola Ritonda*) non si limita a preparare, insieme ai numerosi doni che accompagneranno la figlia nel viaggio, il famoso filtro che provocherà l'esplosione del fatale amore, ma decide di far realizzare un dono anche per se stessa:

E la reina Lotta rimanendo, avea tanto intenerito lo còre suo veggendo partire sua figlia, ch'ella la si fece disegnare e figurare in una tavola, tanta propria quanta natura la seppe formare: e sì la intagliòe uno gentile uomo della Petitta Bretagna: e la reina l'assetto in sua camera davanti al suo letto; e continuo, quando andava o stava nella camera, rimirando la figura, n'avea grande piacere o conforto. (*Tavola Ritonda*: 116-117, § XXXII)

La realizzazione di un bassorilievo in legno di Isotta¹², presumibilmente a grandezza naturale poiché si precisa che la rappresentazione è «tanta propria quanta natura la seppe formare», non ha chiaramente degli scopi encomiastici o propagandistici. Qui il godimento dell'oggetto artistico è circoscritto a una dimensione

¹² Così lo interpreta l'editore ottocentesco della *Tavola Ritonda* (Polidori 1864: 117, n. 1).

fruitoria del tutto personale e individuale¹³. L'intento della richiesta della regina Lotta è infatti quello di fissare "fotograficamente" l'immagine della figlia, di trasformare il bassorilievo nel supporto fisico in grado di consentire l'iterazione della memoria.

Si potrebbe anche discutere in quali condizioni si possa definire pienamente artistico un oggetto al quale si conferisce un valore prevalentemente affettivo, compensatorio e sostitutivo, e se questo passaggio specifico soddisfi i requisiti di "artisticità" propri allo spirito trecentesco toscano¹⁴. Se infatti nell'ambito delle sacre rappresentazioni, la realizzazione di statue lignee di Cristi e Madonne, molto diffuse anche perché di facile trasporto nelle processioni, era una pratica popolare¹⁵, anche nel caso della *Tavola Ritonda* non si può che porre l'accento sul significato pre-estetico di questa esperienza di contatto con la dimensione figurativa.

Questa scena fornisce un piccolo squarcio anche su altri aspetti relativi alle modalità del mercato dell'arte. La committenza è privata, e la richiesta potrebbe dunque riflettere il circuito della domanda artistica proveniente dalle grandi casate patrizie e borghesi dei primi del Trecento. Inoltre rende perfettamente l'idea della mobilità degli artisti-artigiani del basso Medioevo. Lo scultore ingaggiato dalla regina Lotta non è irlandese, ma proviene dalla Piccola Bretagna, e si è quindi aperto a un mercato ben più ampio di quello che poteva offrirgli la sua terra d'origine, percorrendo grandi spazi per poter esportare il proprio lavoro.

La regina Lotta non è però l'unica a commissionare una statua di Isotta. La *Tavola Ritonda* duplica e amplifica, riscrivendolo secondo modalità parodiche, il tema della "riproducibilità" artistica di Isotta.

¹³ Cfr. Antal 1960.

¹⁴ Cfr. Finocchi 2005.

¹⁵ Un'analogia familiarità con le immagini, con le quali anche le persone più umili potevano entrare direttamente a contatto nelle proprie case, si riscontra proprio nella produzione di icone religiose domestiche. Cfr. Niccoli 2011, che prende in esame il progetto di avviamento dei bambini alla fede cristiana, attuato anche per il tramite delle immagini devozionali.

Tristano, ormai infelice marito di Isolda, decide di abbandonare la Piccola Bretagna per tornare in Cornovaglia dall'unica Isotta che possa realmente amare, con la scusa di doversi recare nel regno dello zio per sedarvi una guerra civile sorta tra grandi baroni.

E sappiate che innanzi che messer Tristano si partisse, egli fece dipignere in figura la bella Isotta la bionda, per la grande voluntade ch'egli avea di vederla: e sì gliela affiguròe uno maestro della città di Gippi¹⁶, la quale per altre fiate l'aveva disegnata nella cittade di Londres¹⁷ in Irlanda alla reina Lotta; e fecela tanta propria e tanta bella e a sua sembianza, che veramente quasi ella pareva dessa: e messer Tristano la si teneva in camera. (*Tavola Ritonda*: 205, § LIV)

E poco sotto:

E sappiate che il maestro che figurò quella figura, o vero statua, Tristano il fece cavaliere; ed era appellato per suo nome messer Statuano; e donògli la signoria della città di Gippi per dieci anni. (*Tavola Ritonda*: 206, § LIV)

Anche in questo caso, appropriandoci anacronisticamente delle parole di Benjamin¹⁸, si priva l'opera d'arte di quell'"aura" e di quella distanza che dovrebbero impedirle di mescolarsi con il quotidiano, destinandola a una collocazione domestica. L'artista di cui si parla è lo stesso reclutato dalla regina d'Irlanda, e su questo personaggio che acquisisce dunque, a un livello strutturale, un ruolo-cerniera, scopriamo nuovi dettagli. Proviene dalla città di Gippi e aveva già

¹⁶ Città della Piccola Bretagna, della quale, in un episodio riscritto in modo decisamente originale, si racconta l'assedio. Secondo Degenhart (1973), il toponimo scelto alluderebbe a una città del territorio senese.

¹⁷ Qui, come in altri punti del romanzo, il compilatore colloca in Irlanda la città di Londres, dimostrando di non avere in mente una precisa mappa geografica delle isole britanniche.

¹⁸ Cfr. Benjamin 1966.

lavorato altre volte su numerose raffigurazioni di Isotta, quando intagliava il legno in Irlanda.

Esistono più “copie” dunque che riproducono le fattezze di Isotta, e lo scultore bretone si conferma come un artista molto richiesto. Il fatto stesso che acquisisca un nome, e per di più un nome parlante come quello di Statuano¹⁹, lo trasforma in un personaggio decisamente più articolato, al quale il prosatore della *Tavola Ritonda* demanda il compito di sottolineare la mutata posizione dell’artista in seno alla società. Farlo uscire dall’anonimato, regalandogli un seppur breve spazio di notorietà, parallelo a quello che gli artisti andavano guadagnando nell’Italia del Due e del Trecento, è segno del mutamento del suo statuto professionale, com’è confermato anche dall’attribuzione della signoria della città di Gippi, concessagli dal soddisfatto committente Tristano. Statuano viene inoltre definito «maestro»²⁰, quindi esponente sì delle arti meccaniche²¹, ma figura della quale ormai la società riconosce pienamente il valore²². Il maestro

¹⁹ «A partire dall’inizio del Trecento in Toscana l’artista appare anche come personaggio letterario, il suo nome viene evocato da poeti e scrittori» (Castelnuovo 1987: 242).

²⁰ Per l’evoluzione della figura dell’artista nel Medioevo si vedano Assunto 1961, Burke 1979, Conti 1979, Guidotti 1986.

²¹ «Nel corso del XII secolo, in modo ineguale, ma seguendo una tendenza che sembra generalizzarsi, appaiono di nuovo, in tutt’Europa, i nomi e le firme degli scultori, a testimoniare della rinnovata importanza della scultura monumentale e di un precisarsi del ruolo dello scultore. Questa comune vicenda avrà però svolgimenti diversi: in Italia assumerà una precisa fisionomia e prenderà importanza il ruolo dello scultore-architetto» (Castelnuovo 1987: 260). Tra gli esempi riportati da Castelnuovo gli scultori si definiscono *magistri*, che è esattamente l’appellativo del nostro Statuano.

²² «La parziale liberazione degli artisti dalla situazione subordinata in cui li poneva il loro rapporto con attività meccaniche ha qui [Castelnuovo fa riferimento alla *Commedia*, e in particolare a *Purgatorio*, XI] un suo momento privilegiato e trova nella cultura fiorentina lo spazio dove questo avvenimento può verificarsi. Da una parte c’è il peso delle parole di Dante, dall’altra quello dell’arte profondamente innovatrice di Giotto» (*ibid.*: 267).

è colui che, per averla raffigurata altre volte, possiede in un certo senso l'“idea” di Isotta, tanto da poterla trasporre in scultura anche senza che gli sia necessario averla presente fisicamente di fronte a sé. C'è forse, sottostante a questo ragionamento, e nel fatto che sia Statuano un *dipintore* “seriale” di Isotta²³, una visione dell'arte di ispirazione, anche inconsapevolmente, platonica. Per compendiare in poche righe l'influenza del platonismo sulle teorie artistiche medievali, può essere utile citare un passo tratto dal *Volgarizzamento delle pistole di Seneca* (Ed. Bottari 1717):

Or intendi, che cosa è idea, e a dire propio, che cosa pare a Platone, ch'ella sia. Egli dice, che idea si è essemplio perpetuo delle cose, che si fanno per natura. Io ti diffinirò, e disporrò questa cosa più chiaramente, perché la 'ntenda meglio. Pognamo ch'i' voglia dipignere la tua immagine, io t'ho per essemplio della mia dipintura, e 'l mio pensiero piglia di te alcun abito, e fazione, il quale egli mette in sua opera. E per questo modo il volto tuo, che mi mostra, com'io ti debbia contraffare, sì è idea. E cotali essempli ha la natura senza numero in tutte le cose, d'uomini, di pesci, di bestie, e d'arbori, alla simiglianza de' quali ella fa, e fabbrica tutte le cose, ch'ella fa. (*Volgarizzamento delle pistole di Seneca*: 126)

Voler immaginare il compilatore della *Tavola Ritonda* influenzato da teorie neoplatoniche, chiamando in causa la dottrina delle idee, significa certamente peccare di sovrainterpretazione, ma l'ultima citazione può comunque costituire un utile strumento di accesso alla comprensione dello sforzo di descrizione, compiuto dal testo toscano, delle diverse fasi nelle quali si articola il processo creativo del prodotto artistico. L'assenza del soggetto da rappresentare implica infatti l'esistenza di un modello o di un'immagine mentali che verranno riflessi in un'emanazione contingente, grazie alla mediazione di un artefice. Colto nel momento di massima tensione approssimativa al

²³ Sulla “serialità” del mercato artistico medievale, in particolare di quello rivolto alla produzione di oggetti devozionali, si vedano Niccoli 2011 e Comanducci 2003.

reale («fecela tanta propria e tanta bella e a sua sembianza, che veramente quasi ella pareva dessa»), la facoltà creatrice di Messer Statuano parte dalla combinazione dei dati sensibili a sua disposizione, per arrivare a sussumerli in una sintesi artistica. È dunque un individuo pienamente dotato di una sua dignità intellettuale, non semplicemente di natura meccanico-artigianale.

La richiesta del committente Tristano consiste nella pretesa di un oggetto artificiale che abbia le caratteristiche del suo modello naturale. Un simulacro insomma, che gli serve per avere un'Isotta *in absentia*, una sostituzione fittizia dell'amata. La tensione del simulacro si risolve in un tentativo parassitario di imitazione del reale, dove l'apparenza cerca di prevalere sulla realtà che dovrebbe solo rappresentare, anche questa una concezione di ispirazione platonica²⁴. Questo strano doppio di Isotta, senza consistenza reale, e che è possibile realizzare anche in assenza di un rapporto ontologico con il reale, darà infatti origine, come si avrà modo di mettere in luce, a una beffa.

Per poter comprendere come l'immagine di Isotta venga dapprima trasformata in un simulacro e poi in un fantasma, in bilico tra il sogno e la realtà, bisogna calare la riscrittura della *Tavola Ritonda* nello spessore della leggenda tristaniana e non arrestarci all'assenza di un episodio simile nel suo modello diretto, il *Tristan en prose*. Bisogna infatti considerare che già nelle versioni metriche della leggenda Tristano aveva commissionato la realizzazione di una statua. Il famosissimo episodio della "Salle aux images", diffuso fin dalla

²⁴ «Nel platonismo il rapporto tra la copia e il modello è stabilito da una "sommiglianza interna" della copia all'originale. [...] Conseguenza fondamentale di questa impostazione filosofica è che piuttosto che guardare alla distinzione generale tra "essenza" e "apparenza", tra "mondo e sovramondo", tra il "sole della verità e le ombre della caverna", occorre rendersi conto che "in senso più profondo la vera distinzione platonica si sposta e cambia di natura: non sta tra l'originale e l'immagine, ma tra due specie d'immagini. Non sta tra modello e la copia, ma tra due immagini (idoli), le cui copie (icone) non sono se non della prima specie, essendo l'altra costituita dai simulacri (fantasmi)"» (Del Bono 2007: 194).

versione del poema di Thomas²⁵, riprende un *topos* ereditato dall'Antichità, servendosene per marcare «une étape de la manière dont Tristan intègre à sa vie la souffrance de l'absence»²⁶. Tristano si fa fabbricare una statua di Isotta, che però, nel tentare di sostituire alla Isotta reale, rivela ben presto le possibili ricadute mortifere dell'arte. La fisicità fredda e impassibile della statua, lungi dal costituire una consolatoria via di fuga al dolore, rende al contrario tangibile l'assenza dell'amata, sottolineando l'impossibilità di una sostituzione dell'arte alla vita²⁷.

Nella riscrittura scandinava della leggenda offerta dalla *Tristrams saga ok Ísöndar* (1226)²⁸, la narrazione dell'amore idolatrico di Tristano per il simulacro di pietra della sua *amie* si sposta a considerare con maggiore attenzione il versante della produzione dell'opera d'arte. Non solo sono aggiunti dettagli sul momento dell'edificazione della sala e si indugia nella descrizione delle statue²⁹, ma qui si racconta che

²⁵ Ma si può fare un confronto anche con l'episodio della *Salle aux statues* nella *Saga* norrena. Lo stesso Thomas si era ispirato a dei precisi modelli, come quello offertogli da Wace, e dalla sua «Tumbe Eleine» nel *Roman de Brut*, o quello del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (cfr. Roncaglia 1971: 44).

²⁶ *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Eds. Marchello-Nizia – Boyer 1995: 1261.

²⁷ «E les deliz des granz amors, / E lor travaus et lor dolurs, / E lor paigne, et lor ahans, / Recorde a l'himage Tristrans. / Molt la baisse quant est haitez, / Corrusce soi quant est irez, / Que par penser, que par songes, / Que par craire en son cuer mençoinges / Que ele mette lui en obli / Ou que ele ait acun autre ami, / Que ele ne se pusse consurrer / Que li n'estoce autre amer, / Que mieuz a sa volonté l'ait» (*ibid.*: 153-154, vv. 1095-1107).

²⁸ Cfr. Bonnetain 2003.

²⁹ Riporto il testo nella traduzione dell'edizione *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* 1995: «dans la dextre de la statue, il y avait un rameau de laiton ou un sceptre dont l'extrémité était ornée de fleurs – un travail artisanal des plus habiles. La poignée du sceptre était toute couverte d'or et baguées de gemmes. Les motifs de feuillage étaient du meilleur or d'Arabie» (*ibid.*: 895, II).

Tristano ingaggia degli artigiani³⁰ perché costruiscano un apposito spazio entro il quale collocare le statue di Isotta e della fedele ancella Brangania.

Nella *Tavola Ritonda* accade esattamente il contrario: Tristano fa realizzare una “Isotta da camera”, da contemplare a proprio piacimento in momenti di intimo raccoglimento. Non assistiamo dunque nel testo italiano alla creazione di un vero e proprio luogo di culto, ma viene offerta una versione borghese del mito, confermata anche dall’uso dissacrante che Tristano farà della statua a discapito di Kahedin/Ghedino.

Fratello di Isotta dalle bianche mani, e quindi cognato di Tristano, Ghedino allaccia con Tristano un anomalo rapporto, fortemente sbilanciato, in cui la totale devozione per il fiore della cavalleria arturiana va a detrimento addirittura del legame fraterno, poiché il Ghedino italiano, un personaggio connotato da una marca di dismisura, portato a vivere in modo eccessivo ogni legame, solidarizza con Tristano persino quando scopre che il matrimonio con la sorella non è mai stato consumato: l’ammirazione sproporzionata per il suo modello porta Ghedino a proiettare le ambizioni, i sogni e gli amori di Tristano su di sé, giungendo addirittura nella *Tavola Ritonda* a innamorarsi di Isotta la Bionda anche quando la conosce solo attraverso i racconti di Tristano³¹. Quando Tristano si trova nella Piccola Bretagna, poco dopo il matrimonio con Isotta dalle bianche mani (chiamata Isolda nella *Tavola Ritonda* per evitare confusioni), Ghedino non ha mai visto Isotta la Bionda, ma ne è già follemente innamorato. Un giorno entra nella stanza in cui Tristano tiene segretamente celata la statua.

E riguardando uno giorno Ghedino nella detta camera, allora Tristano, per ridere, sì disse: - A me sì è venuta la bella Isotta -. E

³⁰ «Or, Tristram fit hâter les travaux autant qu’il put. L’endroit lui plaisait bien, là, au pied de la montagne. Y travaillaient des charpentiers et des orfèvres» (*ibid.*: 894, II).

³¹ *Tavola Ritonda*: 204, § LIV.

Ghedino, vedendola dalla lungi cosìe nella camera, pensòe su quella veramente ella sia dessa, e dalla lungi la 'nchina, e sì la saluta³², dicendo: - Madonna, voi siate la molto molto bene venuta per le mille fiata; chè troppo siete da gradire quando voi degnaste di venire a vedere lo vostro Tristano, che cotanto egli vi disiderava di vedervi -. E Tristano e Governale cominciâro allora a fare le maggiori risa del mondo; e Ghedino, conoscendo poi il modo, rimase beffato. (*Tavola Ritonda*: 205, § LIV)

L'ironia con la quale il compilatore toscano investe le coordinate fornitegli dall'ipotesto francese gli consente di inscenare una vera e propria beffa, della quale Tristano ha bisogno per neutralizzare la portata della scoperta fatta da Ghedino. La *derisio* alla quale è esposto Ghedino, che confonde la statua di Isotta con una dama in carne e ossa, e che di fronte a lei si inchina, rivolgendole un galante augurio di benvenuto, ha delle ricadute non solo sul registro della narrazione, che si sposta con decisione sulla sponda del "comico", ma anche sul problema della rappresentabilità. La statua di Isotta non è qui un automa paragonabile a quelli citati da Roncaglia (1971: 45-46) nella sua analisi sulla statuaria nella letteratura medievale, ma è vero che l'ambiguità del gioco canzonatorio conduce l'immagine di Isotta a diventare nella *Tavola* una macchina generatrice di meraviglia, capace di moltiplicare racconti e discorsi³³, animata da quella vita che le persone intorno a lei sono a vario titolo disposte a infonderle.

Mettendo la riscrittura toscana a diretto confronto con il suo intertesto, la beffa di Tristano nella *Tavola Ritonda* priva la famosa sequenza della "Salle aux images" della «forte componente ieratica»

³² Nella *Saga*, si legge: «cette statue était, par la forme, la beauté et la taille, tellement semblable à la reine Ísönd que l'on eût dit que c'était elle qui était là, debout, et si vivante que l'on eût crue animée» (*Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, 1995: 895, II).

³³ «Non più oggetti prodigiosi, non più automi stupefacenti, ma statue: non più un meraviglioso magico, e nemmeno meccanico, ma un meraviglioso figurativo, che possiamo chiamare francamente e semplicemente artistico» (Roncaglia 1971: 47).

(*ibid.*: 45) che essa possedeva in Thomas. Non c'è nulla di ieratico nella *Tavola Ritonda*, semmai si tratta di una situazione ironica, e, in qualche misura, erotica. Non vi è la sacralizzazione della costruzione di una grotta che diventa «santuario di meditazione amorosa» (*ibid.*: 45), ma un processo di feticizzazione di Isotta. Tristano non è più l'innamorato dolente che piange sulla rigida effigie lapidea della sua amata, ma un *gabeur* che si serve della sua personale Isotta per allestire una pantomima grottesca, spartendosi poi la sua dose di comicità con il sodale Governale. Se è vero allora che l'ironia e lo *humour* possono essere gli strumenti per «abaisser une prétention trop voyante, d'alléger une tension trop vive, de rétablir un équilibre menacé par l'échange de compensation au moins symbolique» (Crouzet-Pavan – Verger: 9-10), la *Tavola Ritonda* dialoga qui con la tradizione precedente, in cui si respira in modo netto la forte carica perturbante di un oggetto fittizio che ambisce a sostituire quello reale.

In questa strategia di controllo e di addomesticamento del perturbante, Ghedino è sì un moderno Pigmalione³⁴, ma suo malgrado. Se Pigmalione si era innamorato tanto perdutamente della statua di Afrodite da ottenere dalla dea che esaudisse il desiderio di animare la statua che la raffigurava, Ghedino al contrario subisce, senza volerlo e per puro gusto dello sberleffo, un'inversione straniante del rapporto arte-vita. Il “contraffatto corpo” di Isotta diventa quindi uno strumento scenico di quelle rappresentazioni teatrali che più volte, nel romanzo italiano, Tristano si diverte a mettere in piedi, trasformando Ghedino nel prototipo del personaggio-vittima della novella, e questo nonostante il suo rango nobile, che avrebbe dovuto renderlo immune da simili canzonature³⁵.

³⁴ Su Pigmalione si vedano Agamben 1977, Bergmann 1992: 64-69, Stoichita 2006. «Per i medici la follia d'amore consiste giustappunto in una forma di “pigmalionismo”, nella fissazione mentale di un “simulacro” che l'amante “si è costruito da sé”» (Peri 1996: 76).

³⁵ «Dans l'histoire du récit de la Renaissance italienne, toutes les victimes de la dérision et de l'humiliation publiques sont des hommes de rang social moyen» (Martines 2007: 108-109).

La carica perturbante della proiezione del desiderio represso di Tristano su una statua presentata a Ghedino come animata si allenta in un motto di spirito: l'atto liberatorio di questo processo di "risparmio psichico" risiede nel piacere conseguente al riso. Questa scena della *Tavola Ritonda* si colloca infatti esattamente nel punto di intersezione tra il perturbante e l'arguzia, nucleo dal quale scaturisce il motto di spirito, fenomeno verbale che rappresenta una formazione di compromesso tra modalità linguistiche differenti, inconse e consce, una formazione testuale che opera su due livelli, uno manifesto e uno latente.

È proprio grazie al motto finale che il dolore di Tristano, il vuoto che egli cerca vanamente di colmare attraverso la realizzazione di una statua che si sostituisca alla sua amata, si tramuta in un'occasione di divertimento. Quando Tristano dice a Ghedino: «a me sì è venuta la bella reina Isotta», introduce nel testo una chiara divaricazione, un'infrazione di tipo gnoseologico. L'impiego di una medesima parola, con un'accezione piena e una vuota, è una delle tecniche retoriche analizzate da Freud nella produzione del motto di spirito³⁶. L'equivoco è giocato proprio sul doppio senso creato dall'uso del verbo 'venire'. Un enunciato come «a me sì è venuta la bella reina Isotta» imposta un clima confusivo, che crea complicità tra il personaggio e il lettore, mentre genera ambiguità nella corretta ricezione del messaggio da parte di Ghedino. Tristano non sta in realtà postulando un assunto falso: Isotta è davvero "venuta", perché, per quanto feticcio inanimato, è stata trasportata dallo scultore che l'ha realizzata e che l'ha collocata nella stanza di Tristano. Il fraintendimento di fondo che origina il sottinteso equivoco nasce dall'idea che il movimento sia qualità esclusiva del mondo organico; è a causa della separazione che il motto di spirito opera tra la parola e il concetto se Ghedino non prende in considerazione l'ipotesi che il movimento sia "eteroprodotto". All'origine della beffa vi è dunque un atto di "condensazione", un voluto "risparmio verbale" che instilla l'arguzia. Solo la risata di

³⁶ Per uno schema delle tecniche del motto di spirito secondo l'analisi freudiana, cfr. Freud 1989: 36.

Tristano e Governale consente a Ghedino di prendere contatto con l'ambiguità della beffa, e la frattura che si era prodotta tra le due opposte logiche può finalmente sanarsi. Quando entra in gioco il motto di spirito, infatti, «il discorso segue una sua linea sino all'apparizione del *Witz*, che lo fa saltare su una linea diversa. Così gli elementi verbali o concettuali si trovano al punto di divaricazione di un testo nettamente bipartito; gli elementi verbali sviluppano nelle due parti del testo potenzialità in senso lato omonimiche, quelli concettuali realizzano due tipi di strutture logiche, secondo potenzialità in senso lato sinonimiche» (Segre 1982: 168).

Se è poi vero che nel *Witz*,

il mittente opera un'aggressione personale (1) camuffandola in qualche modo mediante l'aggressione alla lingua (2), il ricevente, al contrario, percepisce in prima istanza l'aggressione alla lingua (1), e solo quando ha recuperato un senso attraverso la violazione del senso percepisce l'aggressione personale (2) (Segre 1982: 176),

il caso specifico presentato dalla *Tavola Ritonda* è particolarmente complesso³⁷. Tristano ha infatti maturato un desiderio che non può soddisfare pienamente ed elabora la sua "indicibilità" traducendolo in un linguaggio iconico. Nella mancanza, nell'attesa desiderante si coglie l'indice del vuoto che può costituire il centro di gravità dell'opera artistica. Ma anche Ghedino, qui destinatario del *Witz*, è ambiguo: da una parte condivide la stessa pulsione libidica dell'emittente, in quanto egli stesso innamorato di Isotta, ma dall'altra egli incarna uno degli ostacoli che costringono alla rimozione della pulsione, in quanto fratello dell'altra Isotta, Isotta dalle bianche mani, moglie di Tristano.

Il compilatore toscano chiude la sequenza in modo secco, incasellando l'intermezzo comico all'interno di una delle specifiche

³⁷ Nel caso della *Tavola Ritonda*, l'"aggressione" linguistica di Tristano, nella quale si incanalano le spinte desideranti, non ha un carattere polemico e malevolo nei confronti di Ghedino, ma si inserisce pienamente tra le strategie della beffa.

modalità che sono proprie del comico nell'Italia trecentesca: «Ghedino, conoscendo poi il modo, rimase beffato» (*Tavola Ritonda*: 205, § LIV). La componente arguta si affaccia quindi, per esplicita ammissione del compilatore, nella forma di una vera e propria beffa, la cui presenza in un testo di matrice arturiana non deve stupire visto che la *Tavola Ritonda* intrattiene dei rapporti evidenti con la produzione novellistica contemporanea (il *Novellino*), che sfocerà negli esiti comici del *Decameron*³⁸.

2. Conclusioni

Il Trecento italiano elabora immagini e riflessioni contrastanti sulla questione della rappresentazione offerta dall'arte. La varietà di questi atteggiamenti di fruizione – siano essi di volta in volta censori, celebrativi, familiari, sacralizzanti, profani – oscilla quindi tra due estremi: dalla diffidenza verso l'immagine tipica di certe posizioni filoiconoclaste, per le quali dietro ogni declinazione possibile delle arti figurative si cela il pericolo della mistificazione della realtà, al mito ovidiano della contraffazione del reale, che si apre alle metamorfosi generate dal contatto con il soprannaturale.

Tutte queste suggestioni dottrinali e letterarie confluiscono nella *Tavola Ritonda* in una messinscena burlesca che rompe il patto illusionistico con il lettore³⁹, mostrando come la tensione dell'arte alla mimesi del mondo non è che una chimera, dietro la quale si può celare l'inganno. Anche se non sembra essere questo il senso ultimo della vicenda, dietro Ghedino e la burla alla quale è sottoposto si cela in ultima analisi la canzonatura dell'ingenuo fruitore d'arte, dello

³⁸ Un'analisi del motto di spirito nella quarta novella della VI giornata del *Decameron* si deve a Testaferri 1991.

³⁹ «Par identification ironique, j'entends un niveau de réception esthétique où une identification, à laquelle le lecteur s'était attendu, lui est refusée. La charme de l'attention paisible à l'objet esthétique est rompu de l'illusion ou bien vers les possibilités imprévues d'interprétation» (Jauss 1978: 161).

sprovveduto che non è in grado di distinguere tra il rappresentabile e il rappresentato. D'altronde, l'immagine dell'artista come autore di beffe e motti di spirito sarà un tema ricorrente nella novellistica successiva, in particolar modo nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti⁴⁰. Il fraintendimento di Ghedino trova però giustificazione nella insolita collocazione della statua nella *Tavola Ritonda*: solitamente l'opera d'arte è qualificata come tale anche in virtù della separatezza e della ricercatezza simboliche del luogo in cui viene esposta, dalle quali riceve la propria legittimazione identitaria, che ne conferma e autorizza lo statuto artistico.

L'*ékphrasis* diventa insomma nella *Tavola Ritonda*, come altri esempi tratti dal testo toscano potrebbero dimostrare, uno dei canali privilegiati per dominare quegli effetti di straniamento che non era possibile ravvisare nell'immediato modello francese, il *Tristan en prose*, e che erano invece presenti, ma impostati su piani diversi, nelle antiche versioni metriche della leggenda, a cominciare dal *Tristan* di Thomas.

Le riflessioni sul rapporto tra *natura* e *imitatio naturae* sottese alla riscrittura toscana si possono allora coniugare con il rovesciamento tra il reale e l'immaginario sotteso a ogni tensione feticistica. La rottura di questo equilibrio si esprime nell'attrito tra logiche contrastanti, che sfocia in un fenomeno di natura verbale come il motto di spirito. Al di là del caso singolo offerto dalla *Tavola Ritonda*, il ricorso alla tecnica ecfraistica può insegnare molto sul processo di contrattazione, mostrato in divenire da un'opera medievale, tra un mondo logocentrico, dominato dalla piena fiducia nel potere gnoseologico della parola letteraria, e un'esperienza artistica di complementarità testo-immagine, che di questo stesso logocentrismo mette in evidenza l'estrema precarietà.

⁴⁰ Cfr. Simon 1993.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Antal, Frederik, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960.
- Assunto, Rosario, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il saggiatore, 1961.
- Bellonzi, Fortunato, "Arti figurative", *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970: 400-3, I.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Bergmann, Martin S., *The Anatomy of Loving*, New York, Columbia University Press, 1987, trad. it. *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, Torino, Einaudi, 1992.
- Bonnetain, Yvonne S., "Tristano e Isotta nelle letterature scandinave", *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Ed. Michael Dallapiazza, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003: 148-62.
- Burke, Peter, "L'artista: momenti e aspetti", *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979: 83-113, II.
- Castelnuovo, Enrico, "L'artista", *L'uomo medioevale*, Ed. Jacques Le Goff, Roma-Bari, Laterza, 1987: 235-69.
- Clemente, Linda M., *Literary objets d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*, New York, Peter Lang, 1992.
- Comanducci, Rita, "Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento", *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il mercato dell'arte in Italia (secc. XV-XVII). Atti del convegno (Firenze, 2000)*, Eds. Marcello Fantoni – Louisa Chevalier Matthew – Sara F. Matthews Grieco, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003: 105-13.
- Conti, Alessandro, "L'evoluzione dell'artista", *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979: 115-263, II.

- Crouzet-Pavan, Élisabeth – Verger, Jacques (eds.), *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- Dallapiazza, Michael (ed.), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003.
- Degenhart, Bernhard, "Pisanello in Mantua", *Pantheon*, 31 (1973): 364-441.
- Del Bono, Serena, *Foucault: pensare l'infinito. Dall'età della rappresentazione all'età del simulacro*, Milano, Mimesis, 2007.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, trad. it. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Finocchi, Riccardo, *Arte e non arte. Per una sociologia dell'estetica*, Roma, Meltemi, 2005.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" (1919), *Gesammelte Werke*, 12, Frankfurt-London, S. Fischer Verlag-Imago, 1947: 229-68, trad. it. "Il perturbante", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1977: 77-118, IX.
- Freud, Sigmund, "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten" (1905), *Gesammelte Werke*, 6, London, Imago, 1940: 1-285, trad. it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989: 1-211, V.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Gross, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Guidotti, Alessandro, "Il mestiere del dipintore nell'Italia due-trecentesca", *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, Milano, Electa, 1986: 529-540, II.
- Jauss, Hans Robert, "Cinq modèles d'identification esthétique. Complément à la théorie des genres littéraires au Moyen Age", *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benamins, 1978: 145-64, I.
- Hoffman, Donald L., "Radix Amoris: The Tavola Ritonda and Its Response to Dante's Paolo and Francesca", *Tristan and Isolde. A*

- Casebook*, Ed. Joan Tasker Grimbert, New York-London, Routledge, 2002: 207-22.
- Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, M. Hueber, 1967, trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Martines, Lauro, "Les Visages sociaux de la dérision dans les *Novelle* et la poésie satirique de la Renaissance", *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Eds. Élisabeth Crouzet-Pavan – Jacques Verger, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007: 107-14.
- Niccoli, Ottavia, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Peri, Massimo, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.
- Punzi, Arianna, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Renée L. Curtis, München, Max Hueber Verlag, 1963, I (rist. Cambridge, Brewer, 1986).
- Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Renée L. Curtis, Leiden, Brill, 1976, II (rist. Cambridge, Brewer, 1985).
- Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Renée L. Curtis, Cambridge, Brewer, 1985.
- Le Roman de Tristan en prose*, Ed. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, 9 voll.
- Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, Ed. Philippe Ménard, Paris, Champion, 1997-2007, 5 voll.
- Roncaglia, Aurelio, "La statua di Isotta", *Cultura neolatina*, 31 (1971): 41-67.
- Segre, Cesare, "Il Witz e la pragmatica del testo", *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Ed. Franco Fornari, Firenze, Sansoni, 1982: 165-85.
- Simon, Anita, "Letteratura e arte figurativa. Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age*, 105 (1993): 443-79.
- Stoichita, Victor I., *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of the Simulacre*, Chicago, The University of Chicago

Giulia Murgia, *Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nel volgarizzamento trecentesco della Tavola Ritonda*

- Press, 2006, trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- La Tavola Ritonda o L'Istoria di Tristano*, Ed. Filippo-Luigi Polidori, Bologna, Romagnoli, 1864-1866.
- La Tavola Ritonda*, Ed. Marie-José Heijkant, Milano-Trento, Luni, 1997.
- La Tavola Ritonda*, Ed. Emanuele Trevi, Milano, Rizzoli, 1999.
- Testaferri, Ada, "Motto di spirito e potere eversivo di Chichibio", *Quaderni d'italianistica*, 12 (1991): 223-30.
- Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Eds. Christiane Marchello-Nizia – Régis Boyer, Paris, Gallimard, 1995.
- Venturi, Gianni – Farnetti, Monica (eds.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, 2 voll.
- Venturi, Gianni, "Una *lectura Dantis* e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X", *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Eds. Gianni Venturi – Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004: 15-31, I.
- Volgarizzamento delle Pistole di Seneca e del Trattato della Provvidenza di Dio*, Ed. Giovanni Bottari, Firenze, Tartini e Franchi, 1717.
- Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

L'autrice

Giulia Murgia

Giulia Murgia ha da poco conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Cagliari. La sua attività di ricerca verte intorno ai rimaneggiamenti italiani del *Tristan en prose* (XIII secolo).

Email: giulia.murgia@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Murgia, Giulia, "Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nella *Tavola Ritonda*", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>