

[Questo documento è la versione post-print del contributo di Roberto Tagliani, *Tristan et l'idéal chevaleresque en Italie à la fin du Moyen Âge*, apparso in *La matière arthurienne tardive en Europe, 1270-1530*, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 485-500. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore. Poiché il documento non mantiene la paginazione ufficiale, si prega di non citare da questo testo, ma dalla versione a stampa].

Tristan et l'idéal chevaleresque en Italie à la fin du Moyen Âge

Roberto Tagliani

*Vidi Paris, Tristano; e più di mille
ombre mostrommi, e nominolle, a dito,
che amor di nostra vita dipartille.
Dante, IfV 67-69*

*Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancelotto, Tristano e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni.
Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti,
e la coppia d'Arimino che 'nseme
vanno facendo dolorosi pianti.
Pétrarque, *Triumphus Cupidinis*, III, 79-84*

Si, pour l'auteur de la *Divine Comédie*, Tristan est un simple nom littéraire, un des nombreux amants destinés à « *la bufera infernal che mai non resta* » (IfV 31), et si, pour le proto-humaniste Pétrarque, les récits de Tristan et d'autres héros arthuriens ne sont que des contes vains, remplis de matière merveilleuse et conçus pour séduire un public peu cultivé, il est indubitable que la diffusion des aventures de la chevalerie arthurienne a représenté une pierre angulaire de la culture italienne du Moyen Âge et que, dans ce contexte, le personnage de Tristan a exercé un rôle de premier plan.

Le personnage de Tristan, comme nous allons le voir, s'est révélé des plus féconds pour l'imaginaire italien. Il est en effet à l'origine de nombreuses traductions et réécritures, en français comme dans les langues vernaculaires d'Italie, ce qui témoigne de l'immense succès de son histoire et des idées qu'il transmet, ainsi que, dans le même temps, d'une position unique au sein de la culture chevaleresque en Italie.

Avec Lancelot, Tristan est sans doute le chevalier arthurien le plus connu et apprécié en Italie. Les histoires de ces deux héros ont d'abord circulé en français dans la Péninsule, comme l'atteste la diffusion significative des manuscrits des romans en prose du XIII^e siècle, notamment le *Lancelot en prose* et le *Tristan en prose*. Ces deux ouvrages ont constitué les principaux vecteurs de la diffusion de la tradition arthurienne en Italie, surmontant et effaçant les romans en vers du XII^e siècle, qui n'y ont été que fort peu diffusés.

Près de vingt manuscrits du *Lancelot en prose* copiés en Italie ont été conservés jusqu'à nos jours ; certains sont complets (ou complets *ab origine*), tandis que d'autres ont été préservés en partie ou au sein de recueils¹. Les manuscrits du *Tristan en prose* sont quant à eux légèrement plus nombreux². Ces deux romans ont donc connu un franc succès en Italie aux XIII^e et XIV^e siècles, y compris dans leur langue d'origine.

La lecture et la diffusion de ces romans, notamment du *Lancelot*, ont marqué très profondément tant la littérature que les arts figuratifs et décoratifs du Moyen Âge italien. On peut ici citer l'exemple, connu mais éloquent, de la dette qu'avoue Dante envers la matière arthurienne dans plusieurs épisodes de la *Divine Comédie*, à commencer par celui qui lui a permis d'engendrer « le passage peut-être le plus célèbre de la poésie moderne », comme Albert Thibaudet l'a défini³, c'est-à-dire l'épisode consacré aux amants Paolo et Francesca, poussés à l'adultère par la lecture d'une page d'un roman arthurien (IfV 127-38) :

*Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse ;
soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso :
ma solo un punto fu quel che ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse :
quel giorno più non vi leggemmo avante⁴.*

Il n'est guère besoin de rappeler que Dante évoque ici le *Lancelot propre*, et en particulier l'un des épisodes les plus célèbres de l'histoire amoureuse entre Guenièvre et Lancelot, à savoir le premier baiser échangé par les amants sous les yeux de Galehaut et de la Dame de Malehaut⁵ :

Lors se traient tout. III. ensamble et font samblant de conseilier. Et la roine voit que li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement si que la dame de Malohaut seit qu'ele le baise.

On sait peut-être moins que cet épisode est devenu un *topos* du décor des enluminures (des romans français comme de la *Comédie*), et qu'il a été très fréquemment choisi comme sujet des peintures des *camerae Lanzaloti* ou des salles seigneuriales des manoirs d'Italie. Ce que montrent entre autres les fresques conservées dans la Torre di Frugarolo d'Andreino Trotti (datées d'avant 1402), c'est que le motif littéraire appartient à la vie quotidienne d'une famille de la petite noblesse padane à la fin du Moyen Âge⁶.

Mais si l'on pense aussi aux fresques du palais Ricchieri à Pordenone ou à la décoration du plafond en bois de la grande salle du palais Chiaramonte de Palerme (plus connu sous le nom de *Steri*), toutes deux datées autour de 1380, l'attention est ramenée à Tristan et à son promoteur narratif, le *Roman de Tristan en prose*, qui a fourni beaucoup d'idées et de sujets aux peintres du *Trecento* tardif⁷.

Les exemples de ce type sont nombreux, mais ces quelques témoins, décrits en quelques mots, suffisent à saisir toute la complexité, tant sur le plan culturel que sur le plan de la diversité des expressions artistiques, de l'influence du roman arthurien sur la littérature et sur la culture du Moyen Âge italien. Malgré tout, si les *estoires* de Lancelot et de Tristan ont eu, en langue d'oïl, presque la même diffusion en Italie qu'en France, c'est avec Tristan que la tradition écrite passée dans les textes littéraires italiens, sous forme de traduction ou de remaniement de l'original français, s'est révélée la plus riche. L'histoire chevaleresque de Tristan, ses amours pour les deux Iseut (Iseut la Blonde et Iseut aux Blanches Mains), ses aventures dans les royaumes de l'espace arthurien et ses rencontres avec d'autres grands personnages du monde arthurien (tels que Lancelot, Arthur, Gauvain, Keu, Agravain, Bohort, Galahot, Erec, Kaherdin, Lionel, Palamède, Guiron et tant d'autres encore) sont au cœur de bien des textes de la tradition littéraire italienne.

La forte diffusion des textes tristanien dans les langues vernaculaires italiennes (essentiellement du domaine toscan ou de la Vénétie) constatait, jusqu'en 2011, avec l'absence de preuves textuelles de la diffusion, dans la Péninsule, de traductions de l'histoire de Lancelot. Comme Daniela Delcorno Branca l'a noté :

Un premier élément [...], tout à fait évident et en conflit avec la tradition tristanienne, est le fait qu'aucune traduction italienne du *Lancelot* ne nous est parvenue. Cela ne signifie pas qu'il n'y en a pas eu, mais cette situation mérite réflexion, en particulier compte tenu de la multitude de versions italiennes du *Tristan*, liées à la rédaction [...] du *Tristano Riccardiano*, qui ont été conservées, ainsi qu'au moins deux traductions vénitiennes, de la *Tavola Ritonda* et de certains *cantari*⁸.

Seule la récente – et fortuite – découverte, réalisée par Luca Cadioli⁹, d'un grand fragment de 56 folios d'un manuscrit du XIV^e siècle vraisemblablement copié à Florence, contenant la traduction toscane de, peut-être, l'intégralité du *Lancelot propre*, peut combler cette lacune, mais la comparaison numérique – une seule traduction du *Lancelot*, un nombre très faible de mentions indirectes¹⁰, très peu de traductions italiennes d'autres pièces arthuriennes¹¹ – est révélatrice, par contraste, de la renommée exceptionnelle du sujet tristanien en Italie.

La diffusion de la matière tristanienne en Italie passe tout d'abord par les manuscrits du *Tristan en prose*, composé dans le nord de la France dans les années 1235-1240. Ce très long roman est conservé dans plusieurs versions. En effet, outre une première partie commune, qui comprend l'enfance de

Tristan et les événements les plus remarquables de sa vie amoureuse jusqu'à la *Folie Tristan* (qui correspond au § 184 de l'*Analyse* d'Eilbert Löseth¹²), la critique¹³ a reconnu et distingué :

- une version V.I, la plus ancienne (seconde moitié du XIII^e siècle), qui est le remaniement d'une version originale perdue, qui présente une organisation plus synthétique, et qui semble être la préférée chez les copistes et les lecteurs italiens ;
- une version V.II, un peu plus tardive (1280-1300), remaniée d'une manière cyclique, qui insère dans le roman quelques épisodes de la *Queste del saint Graal* et de la *Mort Artu* ;
- une version V.III, du XIV^e siècle, plus fragmentée, dans laquelle le roman est interpolé avec des passages du *Lancelot en prose* ;
- une version V.IV, dans laquelle on agrège des textes différents et des matériaux hétérogènes, indépendants ou interpolés, circulant souvent par groupes d'épisodes aux XIV^e et XV^e siècles. Dans un premier temps, les matériaux romanesques circulent de préférence sous forme de manuscrits complets (ou presque complets), lus avidement par le public et copiés par les scribes. Cependant, ces derniers commencent à sélectionner, choisir et réassembler les aventures dont le roman est composé, selon des choix qui deviennent très tôt « canoniques », et sur lesquels nous reviendrons par la suite.

Entre le XIII^e et le XV^e siècle, les manuscrits se propagent de la Toscane et de la Ligurie (Gênes)¹⁴ vers le sud de l'Italie (Naples) ainsi que vers les cours et les villes de l'Italie du Nord : à la fin du XIV^e siècle, le roman est connu dans toute la Péninsule, mais sa présence est plus importante dans les domaines toscans (à partir de Pise et de Lucques jusqu'à Florence et toute la région) et dans le centre et l'est de la vallée du Pô (de Milan jusqu'à Venise en passant par Vérone, Padoue, Trévise, mais aussi Modène, Ferrare, Bologne, etc.).

On assiste donc, dès le XIII^e siècle, à la diffusion de ces histoires à travers un processus de *selectio* de la matière originale du roman; puis, à partir de la fin du siècle et tout au long du XIV^e siècle, naissent et se répandent des traductions et des réécritures en italien vernaculaire d'épisodes individuels, de groupes d'épisodes, de grandes sections du roman, jusqu'à obtenir une véritable réécriture sous de nouvelles formes, de plus en plus autonomes et originales¹⁵.

Nous enregistrons alors les premières et les plus anciennes traductions toscanes : le *Tristano Riccardiano* et le *Tristano Panciatichiano*, œuvres capitales sur lesquelles nous reviendrons, et auxquelles nous pouvons rattacher quelques passages d'autres compilations toscanes, découvertes sous forme fragmentaire à Pistoia¹⁶, à Todi¹⁷ et à Florence¹⁸. De même, la vallée du Pô connaît la diffusion de traductions dans les différentes *scripta* vernaculaires de la Vénétie : le *Tristano Veneto*, le *Tristano Corsiniano* et le fragment épistolaire conservé dans le *Zibaldone da Canal*¹⁹, qui témoignent d'une réception plus moralisée et dédiée à une lecture romanesque, mais aussi didactique et pédagogique, comme nous le verrons. Enfin, de retour en Toscane, nous observons la naissance d'une compilation arthurienne originale, liée à la matière tristanienne de ses prédécesseurs, mais dont l'art narratif et le style sont propres : c'est la *Tavola Ritonda*, un véritable nouveau roman, né en Italie et consacré à la gloire et aux aventures de Tristan.

Dans ce contexte, nous observons aussi des dialogues entre les textes qui proviennent des deux zones géographiques citées – c'est-à-dire la Toscane et la vallée du Pô –, comme en témoignent la variante linguistique toscovo-venitienne du manuscrit Riccardiano 1729²⁰ et la rédaction « padane » de la *Tavola Ritonda* du manuscrit Palatino 556 de la Bibliothèque Nationale de Florence²¹, manuscrit soigneusement illustré, qui conserve des traces évidentes d'un modèle plus ancien (et perdu) du roman italien (nommé *Tavola X* par Daniela Delcorno Branca), dont dérive aussi la tradition toscane de la *Tavola Ritonda*²².

De plus, à partir de la seconde moitié du XIV^e et tout au long du XV^e siècle, nous voyons l'émergence d'un deuxième noyau de production et de circulation des textes, parallèle à celui des traductions et des nouvelles écritures romanesques, représenté par la diffusion de récits en vers dans la forme, plus populaire, du *Cantare en ottava rima*²³, qui ne constitue pas un véritable cycle comme dans d'autres cas (par exemple les *Cantari di Lancillotto*)²⁴, mais reflète la longue vitalité de cette matière.

Les nouvelles proses arthuriennes d'Italie, linguistiquement marquées par leur étroite appartenance aux domaines régionaux, revêtent principalement la forme de l'anthologie ou du résumé, et tradui-

sent plus ou moins fidèlement le roman français, selon la sensibilité des vulgarisateurs (ou des copistes). Le changement du *medium* linguistique est principalement lié à la transformation du lectorat, qui n'est plus composé de membres de l'aristocratie mais, surtout aux XIV^e et XV^e siècles, de membres appartenant à la classe bourgeoise et marchande des villes, qui lit de plus en plus mal le français, mais surtout qui souhaite des ouvrages plus faciles, clairs et immédiats à utiliser. Telle est la raison du début de la diffusion de ces traductions et réécritures.

Quels sont les épisodes que l'on trouve conservés le plus souvent dans les manuscrits français copiés en Italie (et qui ont été par la suite conservés dans les traductions et les remaniements) ? La présence de trois sections du *Tristan en prose*²⁵ est très nette :

- la jeunesse et les exploits chevaleresques de Tristan et son entrée dans le monde arthurien jusqu'à son mariage avec Iseut aux Blanches Mains (qui correspondent aux § 19-74a de l'*Analyse* de Löseth) ; cette section est conservée, partiellement ou en entier, dans 17 manuscrits italiens du roman français²⁶ et dans le *Tristano Riccardiano*, le *Tristano Veneto*, le *Tristano Panciatichiano* et la *Tavola Ritonda* ;
- Le séjour de Tristan et d'Iseut à la Joyeuse Garde, les aventures dans le royaume de Logres et le grand tournoi de Louveserp, qui consacre Tristan comme le « meilleur chevalier » (§ 338b-384 de l'*Analyse* de Löseth) ; cette section est présente, *mutatis mutandis*, dans 13 manuscrits français d'origine italienne²⁷ et dans le *Tristano Panciatichiano*, le fragment de Todi et, d'une manière plus concise, dans le *Tristano Corsiniano* et la *Tavola Ritonda* ;
- Le retour en Cornouailles de Tristan, avec la mort des amants, le deuil de la cour arthurienne et le dénouement du roman (§ 534-551 et 568-570 de l'*Analyse* de Löseth) ; cette section se trouve, plus régulièrement que les précédentes, dans 11 manuscrits du roman copiés en Italie²⁸ et dans le *Tristano Panciatichiano*, le *Tristano Riccardiano 1729*, le *Tristano Veneto*, les *Cantari* ainsi que, plus librement, dans la *Tavola Ritonda*.

Quel est le statut textuel et littéraire des plus importantes traductions et réécritures de cette matière en langue vernaculaire italienne ?

La plus ancienne et la plus connue des versions italiennes est le *Tristano Riccardiano*, daté de la dernière décennie du XIII^e siècle; il tire son nom de la bibliothèque dans laquelle se conserve son seul témoin (Florence, Bibl. Riccardiana, ms. 2543). Le texte ne contient qu'une petite partie du roman, et notamment les épisodes de l'enfance de Tristan et le combat contre le Morholt (§ 19-59 et 71a de l'*Analyse* de Löseth). Même s'il est incomplet par rapport au texte français, il a longtemps été considéré comme le prototype de la production et de la réception de la matière tristanienne en Italie. Sa renommée s'explique par son ancienneté, l'importance stylistique de la traduction, la complexité de sa stratigraphie linguistique²⁹ et l'exemplarité de la première édition moderne, que nous devons à Ernesto G. Parodi³⁰, introduite par une vaste étude et qui, depuis longtemps, a fait autorité en matière d'études tristanienes en Italie.

Le texte s'adresse à un public citadin et marchand, et traite de l'apprentissage chevaleresque de Tristan, qui reçoit des rudiments de chevalerie à la cour de Cornouailles; la réécriture est riche d'observations et de descriptions du milieu politique et militaire des villes de la fin du XIII^e siècle : cela nous révèle le point de vue du traducteur, qui a un intérêt plus grand pour les chevaliers citadins que pour l'histoire du jeune preux de Cornouailles. Cette version connaît un très grand succès en Italie et ailleurs, et forme la base des traductions espagnoles³¹ et slaves³².

Également nommé d'après le manuscrit du XIV^e siècle qui le conserve, le *Tristano Panciatichiano* (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 33) est une vaste anthologie arthurienne cyclique, qui contient des traductions de deux passages du *Tristan en prose*, mais aussi d'une section de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*. Il présente une patine linguistique toscane occidentale (Pise-Lucques). La première section tristanienne (f^o 39 v^o-128 r^o) conserve les *enfances* de Tristan dans une rédaction assez proche de celle du *Riccardiano*, mais avec des différences nettes (§ 19-103 de l'*Analyse* de Löseth) ; la deuxième section consacrée à notre héros (f^o 150 r^o-284 v^o) décrit les aventures chevaleresques les plus remarquables de Tristan, y compris la *folie Tristan*, le tournoi de Louveserp et la mort du héros (§ 352-381 ; 540-551 ; 568-570 de Löseth) : cette partie présente un texte assez fidèle au modèle français. La construction de l'anthologie, en apparence aléatoire, répond en fait à un choix

rétrospectif qui a été étudié et attribué à un projet de cyclisation³³ ; en particulier, les épisodes axés sur les aventures chevaleresques et amoureuses de Tristan sont choisis pour le présenter comme le parfait *bon chevalier*³⁴. La critique a établi des rapports étroits entre la version de ce manuscrit et celle du *Tristano Veneto* (surtout pour les dernières aventures et la mort de Tristan), de même qu'avec celle, fragmentaire, de Todi³⁵.

La Vénétie, quant à elle, nous livre le *Tristano Veneto*, qui contient la plus vaste et la plus complète des traductions italiennes. Il s'agit d'un texte composé à Venise au XIV^e siècle, mais conservé dans une copie du XV^e siècle (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 3325, daté du 10 mars 1487, qui, heureusement, conserve la langue plutôt archaïque de son modèle vénitien)³⁶. Le *Tristano Veneto* est un texte de grande importance, car il présente un large éventail d'épisodes, de la naissance de Tristan à sa mort en passant par sa vie chevaleresque et amoureuse (§ 18-59, 70-74a ; 623-627 ; 449d, 458-472 ; 478-479 ; 488-492 ; 620-622 ; 537-551 ; 568-570 de l'*Analyse* de Löseth). La narration, qui entretient des liens très étroits avec les traductions plus anciennes provenant de Toscane, présente souvent un texte assez proche de la *Compilation* arthurienne de Rusticien de Pise, à laquelle il est parfois joint ou avec laquelle il peut être interpolé.

L'un des éléments les plus intéressants de cette version est la présence, à la fin du texte, d'un passage contenant le *vengeant Tristan*, non attesté dans le roman français. Dans ce passage, Lancelot pousse la chevalerie arthurienne à la guerre contre le roi Marc, responsable de la mort du meilleur chevalier du monde et de sa bien-aimée. L'épisode est ensuite repris par un *cantare* (*Vendetta per la morte di Tristano*), puis également réécrit dans la *Tavola Ritonda*, qui remplace Lancelot par Dinadan dans le rôle de champion de l'expédition punitive contre le roi de Cornouailles³⁷.

La présence de cette vengeance signale l'intention « cyclique » de cette version : le *Tristano Veneto* ouvre, développe et ferme l'histoire de la chevalerie arthurienne en parallèle de la vie de Tristan, qui devient donc le paradigme de la chevalerie ; Tristan symbolise une classe sociale qui se perd dans les méandres du passé, mais qui a encore quelque chose à dire aux citoyens de la Sérénissime. Nous reviendrons plus tard sur cette exemplarité chevaleresque.

C'est également à la Vénétie qu'il convient d'attribuer la version contenue dans le *Tristano Corsiniano*, qui nous est transmise par le manuscrit 55.K.5 (*olim* Rossi 35) de la bibliothèque de l'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana de Rome (d'où il tire son nom), daté des années 1380³⁸. Ce manuscrit contient une traduction plutôt abrégée de l'épisode du tournoi de Louveserp (§ 361-381 de l'*Analyse* de Löseth), accompagné par un grand nombre de dessins réalisés à la plume et peints de façon rudimentaire au pinceau par trois mains vénitiennes³⁹. Les vignettes sont placées à l'intérieur du texte selon le système bien connu du *papyrus style*. Il s'agit là d'un témoin de la production, répandue dans la région, de manuscrits de niveau moyen ou bas, qui contiennent des textes chevaleresques ou historiques commandés par la classe bourgeoise et marchande, qui acquiert de la classe aristocratique le goût pour la littérature et la possession de livres, vus comme des symboles de réussite sociale. Le *Tristano Corsiniano* conserve un texte copié par un copiste vénitien, mais qui vient d'une traduction véronaise plus ancienne, que l'on peut dater du début du XIV^e siècle⁴⁰. La narration se montre en majorité paratactique et abrégée, plus attentive au *pathos* militaire et chevaleresque des événements qu'aux aventures amoureuses. Le traducteur insiste sur la valeur de l'éthique chevaleresque de Tristan, qui est inséparable de sa condition de « chevalier amoureux » ; cette idée est destinée à proposer un modèle pour les lecteurs, qui pour la plupart appartiennent au monde bourgeois de la ville de Venise et la terre ferme vénitienne⁴¹.

Même les illustrations contribuent à la fonction didactique et pédagogique du manuscrit : grâce au lien très étroit entre image et texte, elles complètent et commentent l'histoire et permettent au lecteur de s'identifier aux héros des aventures (lues ou racontées), en renforçant les effets émotionnels et le message des images. La sélection de la matière dans le manuscrit contribue aussi à ces effets : n'a été retenu qu'un seul épisode, mais très célèbre, celui du tournoi de Louveserp, un des favoris du public italien. Comme Arianna Punzi l'a fait observer :

La raison du succès de cette séquence narrative [...] réside selon toute probabilité dans le fait que l'épisode constitue l'apogée de la gloire chevaleresque de Tristan, lui valant finalement sa réputation

de meilleur chevalier⁴².

Il faut remarquer la volonté du traducteur de ne pas faire l'éloge du protagoniste : le *Corsiniano*, bien loin d'être un monotone panégyrique de Tristan, montre un combat tout à fait imprévu entre le héros et son rival, Palamède, où le second est poussé par la passion amoureuse qui l'obsède tandis que le premier est guidé par la certitude de l'amour et le désir de gloire. Un autre élément significatif ressort de la trame : le rédacteur du *Corsiniano* a sélectionné avec soin les matériaux de la source, préférant les éléments narratifs de ton épique et chevaleresque (qui prennent ici une allure pédagogique) aux épisodes amoureux, toujours accessoires, esquissés, et traités de façon stylisée. Ce choix est un indice évident des centres d'intérêt du public auquel cette version s'adressait, la classe bourgeoise et urbaine, dont la passion pour les faits d'armes des romans arthuriens va de pair avec l'acquisition d'un prestige social croissant. Dans ce contexte, le *Corsiniano* raconte l'histoire de Tristan dans un style simple, utilisant des formules narratives stéréotypées, qui décrivent les événements sans donner d'épaisseur psychologique aux personnages : à côté de l'entrelacement, nous y retrouvons l'organisation des événements par ordre chronologique, l'enchaînement des dires et des faits des personnages selon un rapport de cause à effet et la stylisation des joutes et des dialogues, avec un souci constant d'identification du sujet qui parle, au risque de briser sans cesse le discours direct.

Le plus intéressant ici est l'interprétation de la position idéologique de ce texte (et du *Tristano Veneto*) dans la culture de la Vénétie du bas Moyen Âge. La diffusion de textes arthuriens en langue vernaculaire de la Vénétie entre Vérone et Venise ne doit pas nous étonner. Il ne faut pas oublier, par exemple, que Vérone, d'abord avec Ezzelino da Romano (1225-1260), puis avec les Scaligeri (1277-1387), a été un centre politique de premier ordre, non seulement d'un point de vue militaire et stratégique, mais aussi pour les relations et les échanges, y compris culturels, avec les autres villes italiennes. La domination naissante des Scaligeri, dynastie d'extraction moyenne, implique les bourgeois dans le gouvernement et l'administration de la ville. Les notaires et les juges, ainsi que les marchands et les artisans, font leur entrée au sein de la classe dirigeante; cette nouvelle élite n'a alors cesse d'ennoblir son statut social et celui de son entourage⁴³. Il n'est donc guère surprenant d'observer dans ce contexte la genèse d'une traduction en langue vernaculaire d'un roman arthurien, pris ensuite pour base de la copie de la Corsiniana. Puis, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, le texte arrive à Venise traversée par une profonde crise politique du fait de la guerre de Chioggia (1378-1381), qui met en péril la survie même de la République de Venise, au profit de Gênes. À cette époque, les notables de la ville lagunaire commencent à regarder attentivement la terre ferme, non seulement comme un espace favorable à la revanche et à la reprise de l'activité politique, mais aussi comme un lieu permettant la connaissance des traditions culturelles et littéraires européennes. Après avoir perdu, avec le traité de Turin de 1381, la primauté sur la mer, Venise doit réorganiser et former culturellement sa classe dirigeante, pour réaffirmer sa suprématie en Vénétie. Tout cela facilite le retour en force de la littérature chevaleresque, à la fois support de formation culturelle et objet de détente et de plaisir littéraire⁴⁴.

Telles sont les raisons pour lesquelles le *Tristano Veneto* et le *Tristano Corsiniano* racontent les aventures héroïques et amoureuses d'un chevalier ancien et de son monde mythifié, en insistant sur la possibilité d'une promotion politique et sociale grâce aux choix du personnage principal : une puissance qui vient du prestige personnel gagné sur le terrain, grâce aux qualités, à la force et à la détermination de l'homme guidé par des valeurs morales élevées, telles que l'amour, la justice, la défense des faibles, ou encore la fidélité à un idéal. À Vérone comme à Venise et dans toute la Vénétie, l'élite politique et culturelle veut, par la littérature, léguer un bagage littéraire et moral, redessiné pour la haute bourgeoisie, pour former de « nouveaux » chevaliers, qui accordent moins d'importance au côté érotique, aux philtres et aux aventures adultères des anciens contes romanesques, et préfèrent mettre l'accent sur les tournois et les valeurs intemporelles de la chevalerie. Ces proses, sans trop d'emphase, essayent de réaligner la *matière de Bretagne* sur les nouveaux besoins de la société vénitienne de la fin du XIV^e siècle, en interpellant les consciences bourgeoises avec la « nouvelle » modernité de l'éthique chevaleresque, à lire dans les traductions de romans aussi didactiques que dis-

La valeur pédagogique et didactique est l'une des finalités de la *Tavola Ritonda*, le roman arthurien le plus important de la tradition italienne. Ce roman est une rédaction nouvelle, conçue dans les milieux bourgeois de la Toscane du *Trecento*, et largement inspirée des aventures de Tristan connues par les romans en vers du XII^e siècle⁴⁵, par le *Tristan en prose*, ou encore par les traductions en langue vernaculaire (en particulier les textes toscans). Écrit probablement au cours des trois premières décennies du XIV^e siècle, le roman est conservé, avec de grandes variations, dans de nombreux manuscrits⁴⁶, dont le plus ancien remonte à la seconde moitié du XIV^e siècle, alors que la plupart des autres peuvent être datés de la première moitié du siècle suivant⁴⁷.

Travail d'un auteur toscan anonyme, la *Tavola Ritonda* est une réécriture originale de la matière tristanienne, qui mêle les aventures de plusieurs romans français à sujet breton, en faisant converger le matériel de la prétendue *Vieille Table* – celle d'Uter Pendragon – avec la *Nouvelle Table*, qui, avec la contribution d'Arthur, favorise une réforme profonde des anciens idéaux de la chevalerie. Le roman est construit autour de Tristan, figure dont le symbolisme va croissant comme porteur de la *novitas* – politique, sociale, philosophique – qui s'oppose à la tradition ancienne, considérée quant à elle par Rusticien de Pise et la tradition de *Guiron le Courtois* comme le vrai modèle pour la survivance de la chevalerie. La *Tavola Ritonda* accorde un large espace aux narrations fictives de l'imaginaire merveilleux (en particulier celles du Graal), mais elle est ouverte aussi à des sujets religieux, politiques, moraux, encyclopédiques, savants, ou encore historiques. Elle confie au personnage de Dinadan/Dinadano, le *Savio Disamorato*, un rôle central dans la moralisation et la modernisation de l'idéologie chevaleresque⁴⁸. Le roman révèle la forte personnalité de l'auteur anonyme, qui s'attache à moduler la réécriture de la matière en fonction de l'exemple à donner et de la réflexion qu'il entend susciter, ainsi que du goût de son public.

Une version particulière de la *Tavola Ritonda*, parfois nommée *Tristano Palatino*, parfois *Tavola Ritonda* padane, est contenue dans le manuscrit Palatino 556 de Florence déjà cité. Le manuscrit, daté du 20 juillet 1446, est copié par un scribe professionnel de la vallée du Pô, Zuliano de Anzoli, qui signe le colophon⁴⁹. Le copiste est aussi l'organisateur de la mise en texte (et, selon une partie de la critique, l'auteur ou le coauteur des illustrations⁵⁰). Le manuscrit présente un élégant appareil de dessins à la plume de grand format, qui a été mis en lien avec l'atelier du peintre Bonifacio Bembo (1420-1480). Commandé probablement par la famille Gonzague⁵¹ (ou, selon une autre hypothèse, par un feudataire parmesan, Pier Maria Rossi⁵²), il conserve un texte fortement influencé par la version du *Tristano Riccardiano*, qui révèle la présence d'un modèle plus ancien que ce qui a été conservé par le reste de la tradition manuscrite, et sur lequel repose l'édition Polidori. Encore une fois, comme pour le *Tristano Corsiniano*, les illustrations sont en relation étroite avec le texte, et soutiennent, en l'amplifiant, la valeur narrative du récit.

Les villes et les cours seigneuriales, les villes marchandes et les communes gouvernées par le notariat constituent donc les milieux sociaux les plus réceptifs à notre matière. Mais pourquoi les Italiens préfèrent-ils Tristan? Comment expliquer qu'on ait plus adapté le *Tristan en prose* que son prédécesseur (qui est aussi son modèle pour l'organisation narrative), le *Lancelot en prose*? Quels sont les éléments d'une légende comme celle de Tristan, que les lecteurs italiens des XIV^e et XV^e siècles apprécient plus que l'histoire, peut-être plus aristocratique et élitiste, de Lancelot?

Le *Tristan* peut avoir été préféré au *Lancelot* – du point de vue des traductions – pour sa plus grande facilité de lecture (notamment sur le plan idéologique), du fait, en premier lieu, de sa souplesse structurelle. Le *Lancelot en prose*, connu et aimé par Dante, est un roman complexe, à la narration bien construite, où l'entrelacement est plus récurrent et organisé en séries de façon plus homogène; il est porteur d'une valeur idéologique liée à la chevalerie qui se diffusait mieux dans les milieux culturels plus élevés et philosophiquement plus avancés, où l'ancien français était connu, lu et écrit. Le *Tristan en prose* et ses traductions, pour leur part, se sont révélés plus accessibles à une classe sociale de culture moyenne, qui amasse de fortes sommes d'argent et guide l'expansion politique des villes, mais, qui, dans le même temps, est désireuse de posséder, de lire et de diffuser ce que Gianfranco Folena a défini comme « les infinies proses romanesques françaises⁵³ ». Le *Tristan en prose* présente la structure la plus apte à être mise en recueil; la narration du roman, qui, la plupart du temps, fait se succéder les

aventures, a permis une sélection fondée sur la juxtaposition d'épisodes célèbres de l'histoire amoureuse et chevaleresque de Tristan.

Le *Tristan en prose* réécrit l'histoire de Tristan, ses amours et ses aventures, en adoptant un point de vue courtois⁵⁴ ; il mène le héros du monde des légendes celtiques à la cour du roi Arthur, en imitant le style narratif et l'ambiance du *Lancelot*. Le but du roman est de prouver de façon indubitable que Tristan est le meilleur chevalier du monde. La démonstration de la supériorité chevaleresque de Tristan se concrétise à travers l'exaltation d'une formule idéologique qui définit ainsi la prouesse chevaleresque : un statut moral qui est un patrimoine bien gardé par le chevalier et qui se nourrit de la glorification et de l'exaltation de l'amour, dans un contexte social qui n'a plus la force et la cohérence de la « chevalerie ancienne » des origines féodales, et donc, de temps en temps, s'interroge avec inquiétude etangoisse sur le destin de la société des bons chevaliers d'antan.

Le roman utilise pour ce faire la technique narrative de l'accumulation, qui multiplie les chances du héros de vivre des aventures chevaleresques : combats, duels, tournois, rencontres et rendez-vous avec dames et jeunes femmes à protéger, discussions sur le rôle et le destin de la chevalerie se succèdent et se mêlent à d'autres événements, s'accumulent et se reproduisent, se répètent et se multiplient, en se modifiant et en s'adaptant selon la nature des personnages qu'ils concernent.

Ce processus est en partie responsable du succès du roman français. Cependant, la ductilité du *Tristan en prose* s'explique aussi par l'organisation pour ainsi dire « biographique » de la *fabula*. En fait, c'est la biographie chevaleresque de Tristan, enrichie et amplifiée par un grand nombre d'aventures ajoutées au « noyau dur » de la légende, qui permet au lecteur de choisir les plus remarquables, en fonction de son goût : dans la grande richesse du matériau fourni par le roman, le copiste/auteur (qui est aussi le premier lecteur du texte) choisit que lire, que traduire, que réécrire. Ce n'est qu'en adoptant le point de vue du lecteur et en mesurant les transformations des personnages et de la matière à l'aune de son goût que nous pouvons comprendre les mécanismes qui déterminent la longévité de la matière tristanienne, en Italie comme ailleurs.

Il ne s'agit pas seulement d'un renouvellement formel, qui avait déjà commencé en France avec l'abandon du couplet d'octosyllabes à rimes plates en faveur de la prose ; il ne s'agit pas non plus, au fond, de la seule mutation des exigences linguistiques du public, en raison de la difficulté des classes moyennes et inférieures à décoder et à comprendre la prose française, même si cela constitue sans aucun doute la première motivation de la traduction du roman en langue vernaculaire. D'un point de vue idéologique, la force de cette matière vient de ce qu'elle dote d'une nouvelle identité les personnages et le récit, ce qui lui permet de rencontrer l'intérêt des nouveaux lecteurs-auditeurs ; lire les romans n'est plus seulement un divertissement, mais devient une occasion de réfléchir aux comportements sociaux, aux règles qui régissent les relations entre les hommes et les différentes classes sociales, aux différences entre la société chevaleresque du monde mythique arthurien et la société contemporaine.

Les lecteurs français des XIII^e et XIV^e siècles, mais plus encore les lecteurs italiens du XIV^e et du XV^e, qui vivaient dans une société violente, querelleuse, pleine de contradictions et avide de valeurs morales de référence, découvrent dans le système idéologique de ce roman l'existence d'un « code moral », qui peut être pris comme modèle pour la formation de la conscience des élites. Le roman parle à une classe nouvelle, qui n'est plus la noblesse aristocratique et féodale, dont le pouvoir était centré sur la campagne et la vie militaire, mais à une classe de gouverneurs urbains, dont la vie quotidienne se déroule dans des espaces restreints, et à qui la concurrence constante et la coexistence difficile avec les autres citoyens impose une réglementation éthique des relations humaines, civiles, commerciales, politiques et militaires.

La « longue fidélité », pour reprendre une expression chère à Gianfranco Contini⁵⁵, des lecteurs aux romans arthuriens concerne aussi la France, mais dans un contexte culturel et social tout à fait différent de celui qui provoque la réutilisation de la matière arthurienne en Italie. En France, observe Frédéric Duval :

À la fin du Moyen Âge, l'idéal chevaleresque reste nourri du modèle arthurien. Humiliée par les lourdes défaites de la guerre de Cent Ans, la noblesse cherche dans le roman l'exaltation de la chevalerie et de ses valeurs ancestrales. [...] Les XIV^e et XV^e siècles se caractérisent par une forme de « romantisme chevaleresque ». La création d'ordres de chevalerie, l'organisation de fastueuses joutes et pas d'armes, les copies luxueuses des romans de Lancelot et Tristan, les cours d'amour sont autant de

manifestations d'une reviviscence de l'idéal courtois et chevaleresque, teintée de nostalgie. Les valeurs romanesques sont alors souveraines. C'est en vain que Philippe de Mézières recommande à son élève, le futur Charles VI, de lire les histoires "authentiques" et non les romans de Lancelot, qui sont "entrelacés et parés de bourdes et rumeurs" : la bibliothèque du roi ne renferme pas moins de dix manuscrits de Lancelot. Parmi les 300 manuscrits du duc de Berry, on trouve une quarantaine de romans. Le confesseur de René d'Anjou déplore que les rois préfèrent à l'Écriture sainte et à la *Cité de Dieu* les romans remplis de paroles oiseuses, de sujets d'amour, de vanité et de mensonges⁵⁶.

En Italie, le « romantisme arthurien » est plutôt secondaire ; en passant du *Duecento* tardif au plein *Quattrocento*, l'exemple de Tristan ne sert ni à la *laudatio temporis acti*, ni à proposer la restauration réactionnaire d'une forme quelconque de féodalité ; il vise bien plutôt à fournir de nouvelles pistes d'interprétation du présent. Dans une perspective plus idéologique, on peut dire que les textes italiens inspirés de l'histoire de Tristan montrent de façon relativement évidente l'anachronisme du rôle du chevalier dans la société bourgeoise et marchande. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle et tout au long du XV^e siècle, jusqu'à l'Arioste, les « *Arturi regis ambages pulcerrime* » mentionnés par Dante⁵⁷ ne sont plus les points forts d'une culture d'importation (venue de France), capable, grâce à la force de la rhétorique et à la suavité de la langue d'oïl, de rendre chaque récit narratif « *delectabiliorum ac faciliorem* », mais constituent plutôt les traces romanesques et littéraires d'un monde passé et considéré comme perdu, à regarder avec nostalgie mais aussi avec détachement et désillusion. Ces récits représentent bien les « pages pleines de rêves » (pour paraphraser Pétrarque)⁵⁸, dont les lecteurs peuvent tirer des enseignements moraux et chevaleresques venus du passé, inscrits dans une tradition culturelle d'origine noble mais adaptables aux nouvelles conditions de la société contemporaine, tout en profitant d'une lecture *per diletto*, pour le plaisir, à la façon de celle menée par Paolo et Francesca. Néanmoins, ces mêmes pages peuvent aussi enseigner des histoires exemplaires, d'une haute moralité, qui, à travers la *delectatio*, peuvent contribuer à l'éducation civique et patriotique des jeunes générations ou de la nouvelle classe bourgeoise, comme l'observe Franco Cardini :

Cette dignité chevaleresque, souhaitée pour plusieurs raisons, notamment pratiques, mais parmi lesquelles la vanité occupe assurément une place de premier plan, ne manquait pas d'une certaine éthique. Or [...], cette éthique n'était pas « chevaleresque » au sens spirituel et littéraire du mot, mais plutôt politique et patriotique⁵⁹.

On assiste donc à un renouvellement de la valeur idéologique de la chevalerie, qui attribue au chevalier le rôle du « bon citoyen ». F. Cardini conclut :

À partir du XII^e siècle, l'éthique chevaleresque, autrefois égalitaire et réglée par le principe de la libre cooptation, s'adapte progressivement aux exigences institutionnelles des autorités, qui s'organisent d'une façon de plus en plus cohérente [...]. Elle devient alors une éthique de la fidélité [...] à l'une de ces autorités⁶⁰.

L'idéologie chevaleresque reste donc un des plus grands idéaux moraux et patriotiques, qui marque l'identité et l'appartenance à un parti, à une ville, à une élite pour une bonne partie des Italiens de la fin du Moyen Âge. Dans ce contexte, les histoires de Tristan et des autres chevaliers errants déclinent tous les aspects possibles qui peuvent intéresser la maturation, les choix éthiques et le déroulement du *cursus honorum* du citoyen, du marchand, du bourgeois, du soldat, de l'intellectuel, de l'éducateur, en somme de l'homme de gouvernement ou de l'homme du peuple, pour le meilleur ou pour le pire. C'est l'idéal du « chevalier sans tache et sans peur », qui prend sur lui la responsabilité d'une société. On observe que cette fonction est un « *giogho* » (joug), une obligation morale, mais aussi un « *giuoco* » (jeu) :

Queste sono le avventure degli cavalieri erranti, d'andare per le strane contrade e per gli dubbiosi paesi ; chè quando gli paesi sono più dubitosi, tanto più vi si truovano avventure di cavalleria. Chè lo giorno che lo cavaliere prende lo incarico del giuoco [ms. Sienne, Bibl. Intronati, I. VII.13: giogho] della cavalleria e di cavaliere errante, egli si giura d'andare per le strane contrade e per le diserte foreste, acciò che torto non sia fatto ad altrui⁶¹.

C'est là un jeu de mots à une fois linguistique et idéologique, que la tradition manuscrite de la *Tavola*

Ritonda relève et nous interdit d'interpréter sans tenir compte d'une ambiguïté irrésolue (et peut-être insoluble). Ainsi, comme l'a relevé Giulia Murgia, la plus grande partie de la littérature chevaleresque au Moyen Âge se réfère à deux conceptions différentes de la chevalerie, distinctes mais strictement liées :

D'une part, la vision d'une chevalerie à interpréter comme *jong*, haute recherche de la vérité, noble quête du bien commun et du perfectionnement individuel, et, d'autre part, la conception d'une chevalerie vue comme *jeu*, comme étiquette courtoise un peu frivole d'une société désormais éteinte, mais encore capable d'offrir ses rituels (amoureux, militaires et littéraires) comme modèle d'identité d'une nouvelle catégorie sociale, qui cherche des symboles de réussite sociale et des objets, même culturels, qui justifient son ascension dans la société⁶².

Avec ses combats et ses tournois, avec l'éducation des jeunes chevaliers, en soulignant la possibilité pour tous de philosopher sur l'amour, la justice ou les vertus, en décrivant la punition des « mauvais » et en reconnaissant la valeur des « bons », en exaltant le courage et la bravoure au combat par l'association de l'élan héroïque et du bon sens, en tempérant la force et l'ambition par la sagesse et la mesure, en montrant la possibilité d'une fin tragique mais aussi les joies du bonheur, la matière tristanienne devient une « encyclopédie⁶³ » des bonnes pratiques du passé, qui peut être lue pour s'amuser mais constitue dans le même temps un instrument d'apprentissage de la vie, à travers le plaisir procuré par un grand nombre de *beles aventures*⁶⁴. Il s'agit d'une réinterprétation, ou plutôt d'une « réinvention », pédagogique et moralisante, que l'on retrouve surtout dans le *Tristano Corsini*, le *Tristano Veneto* et la *Tavola Ritonda*.

On peut dire que la réadaptation du personnage de Tristan représente un *novud*, pour utiliser une fois de plus un mot continien⁶⁵, de la culture et de la littérature du Moyen Âge italien. La matière tristanienne, née dans l'oralité des brumes celtiques, passée en France d'oïl (et en Allemagne), après avoir pris la forme du vers dans les romans du XII^e siècle et de la prose dans ceux du siècle suivant, s'est déplacée de France en Europe, et notamment en Italie et en Espagne, où elle est revenue à la forme du vers, narratif et populaire, de l'*ottava rima* des *Cantari* en Italie et des *Romances* en Espagne. Elle illustre alors une *continuité* qui réécrit à chaque passage l'*altérité* chronologique, idéologique, linguistique, culturelle, se modifiant pour son public qui, à son tour, change avec le temps⁶⁶.

L'histoire de la réception italienne des histoires de Tristan est donc un chapitre passionnant de l'histoire de la vitalité culturelle des textes et des motifs littéraires. Ce processus de renouvellement continu va au-delà des intentions des auteurs et des remanieurs, et se régénère par le dialogue constant entre l'ontologie littéraire de l'*historia librorum* et la mouvance des conditions de la réception, en une histoire qui continue jusqu'à nos jours.

Notes

1. Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenne, Longo, 1998, p. 19-23, a donné une liste provisoire, qui compte 16 témoins ; cette donnée est à compléter aujourd'hui par le *Repertorio dei manoscritti gallo-romanzî esemplati in Italia (MaFra)* [www.mirabileweb.it] (à la date du 10 août 2017, l'archive numérique signale 19 manuscrits ou fragments du *Lancelot propre* et 14 qui conservent des parties de l'*Estoire del Saint Graal*, du *Merlin en prose* et de la *Queste del Saint Graal*). Sur cette tradition, voir aussi Matteo Cambi, *Il Roman de Lancelot in prosa. Tradizione, circolazione e ricezione italiana fra Due e Trecento*, thèse magistrale, université de Pise, 2012, sous la dir. de Fabrizio Cigni, ainsi que *supra* l'article d'Arianna Punzi, « La tradition italienne du *Lancelot* en prose : de la transcription à la compilation, vers une physionomie "italienne" du roman arthurien », p. 475 sq.

2. Un premier comptage, réalisé par Daniela Delcorno Branca entre 1980 et 1998, indique 25 manuscrits (voir Daniela Delcorno Branca, « Per la storia del *Roman de Tristan* in Italia », *Cultura neolatina*, 40, 1980, [Studi di filologia romanza offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani], p. 211-229, aux p. 212-215 et ead., *Tristano e Lancillotto, op. cit.*, p. 51-57) ; un essai de Marie-José Heijkant décompte 26 mss. (voir Marie-José Heijkant, « From French to Italy: the Tristan Texts », in Gloria Allaire et F. Regina Psaki, *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, p. 41-68, aux p. 43-44), tandis que la récente mise au point de Fabrizio Cigni consacrée à la tradition manuscrite du *Tristan en prose* signale 32 manuscrits d'origine italienne, dont quatre de localisation douteuse entre Italie, France et *Outremer*, et un copié en France mais assemblé en Italie (voir Fabrizio Cigni, « Per un riesame della tradizione del *Tristan* in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr.

756-757 », in Francesco Benozzo *et al.*, *Culture livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza [Bologna, 5-8 ottobre 2009], Rome, Aracne, 2012, p. 247-278, aux p. 255-266).

3. Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 244.
4. Trad. : « Nous lisions un jour par agrément/de Lancelot, comment amour le prit :/ nous étions seuls et sans aucun soupçon./Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux/et décolora nos visages;/mais un seul point fut ce qui nous vainquit./Lorsque nous vîmes le rire désiré/être baisé par tel amant,/celui-ci, qui jamais plus ne sera loin de moi, me baisa la bouche tout tremblant./Galehaut fut le livre et celui qui le fit ; ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant » ; voir Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1985, p. 65 ; le texte italien est cité d'après Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, éd. Giorgio Petrocchi, 4 vol., Milan, Mondadori, 1966-1967.
5. *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*. VIII. *De la guerre de Galebot contre Arthur au deuxième voyage en Solerois*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1982, § 115, p. 115-116. Pour l'interprétation des différences entre la narration de Dante et celle du roman, qui semble se référer à une version du *Lancelot* qui circulait en Italie à l'époque de Dante, voir Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto*, *op. cit.*, p. 145-147 ; voir aussi *ead.*, « Romanzi arturiani », in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia Dantesca*, 6 vol., Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. IV, 1973 (aujourd'hui consultable en ligne [http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzi-arturiani_%28Enciclopedia-Dantesca%29/]).
6. Voir Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turin, Einaudi, 2015, p. 129-145, et Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella « Commedia » di Dante*, Bologne, il Mulino, 2007, p. 183 sq. Voir aussi, *infra*, l'article d'Illaria Molteni, « Les Trois Couronnes et les autres... », p. 571.
7. Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro, op. cit.*, p. 122 et 150-153 ; voir aussi Enrica Cozzi, *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006, et Ferdinando Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palerme, Flaccovio, 1975.
8. Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto, op. cit.*, p. 17, notre traduction.
9. Je renvoie à *Lancillotto, versione italiana inedita del « Lancelot en prose »*, éd. Luca Cadioli, Florence, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, précédé par l'annonce de la découverte dans *id.*, « Scoperta di un inedito: il volgarizzamento toscano del *Lancelot en prose* », *Medioevo romanzo*, 38/1, 2013, p. 178-183 (l'article a paru, en anglais, dans le *Journal of the International Arthurian Society*, 2/1, 2014, p. 63-69, sous le titre « A New Arthurian Text: the Tuscan Translation of the *Lancelot en prose* »). Voir aussi, *infra*, l'article de Luca Cadioli, « Le *Lancillotto* italien », p. 501 sq.
10. La mention la plus importante d'un *Lancelot* « en italien » est conservée par les registres de prêt de l'ancienne bibliothèque de la famille d'Este, et remonte à 1460 (Modène, Archivio Segreto Estense, Camera Ducale, Guardaroba, n. 50, *Memoriale 1457-1472*, fo 29 vo) : « Lo Ill. mo duca Signore nostro de dare adj 29 de mazo lo infrascripto libro *franzexe* el quale vene a tuore Alberguzo pagio a la camera del prefatto per parte de la Sua S. disse *per corezere uno in italiano*. Uno *Lanzaloto in franzexe* in carta de capretto [...] signato n. 13 » trad. : « Le 29 mai, M. le Duc doit rendre le livre français indiqué ci-dessous, qu'Alberguzo, page de la chambre de M. le Duc, est venu chercher de sa part ; il dit que ce livre servait à corriger un livre italien. Il s'agit de : un *Lancelot* en français, en vélin, [...] numéroté 13 » ; nous citons le document d'après Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto, op. cit.*, p. 45 ; voir aussi Luca Cadioli, *Lancillotto... , op. cit.*, p. 12-13.
11. Voir *Dal Roman de Palamedes ai cantari di Febus el Forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, éd. Alberto Limentani, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1962 ; *La inchiesta del San Gradale. Volgarizzamento toscano della Queste del Saint Graal*, éd. Marco Infurna, Florence, Olschki, 1993, et *La storia del San Gradale, Volgarizzamento toscano dell'Estoire del Saint Graal*, éd. Marco Infurna, Padoue, Antenore, 1999 ; Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, éd. Mauro Cursiotti, Rome, Zauli, 1997 (*La storia di Merlino* est inspirée du *Merlin en prose* et des *Prophéties de Merlin*).
12. Eilbert Löseth, *Le roman de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1891 ; voir aussi *id.*, *Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum. Étude critique*, Christiania, Dybwad, 1905, et *id.*, *Le Tristan et le Palamède des manuscrits de Rome et de Florence*, Kristiania, Dybwad, 1924.
13. L'articulation des versions et leurs caractéristiques dépendent essentiellement des études d'Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, qui se propose de vérifier les théories avancées par Eilbert Löseth (*Analyse... , op. cit.*) et par Eugène Vinaver (*Études sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris, Champion, 1925 ; voir aussi, pour des positions tout à fait différentes, Renée L. Curtis, « Les deux versions du *Tristan en prose* : examen de la théorie de Löseth », *Romania*, 84, 1963, p. 390-398, et *ead.*, « Who Wrote the *Prose Tristan*? A New Look at an Old Problem », *Neophilologus*, 67, 1983, p. 35-41). Sur les particularités de la tradition italienne, voir Fabrizio Cigni, « Le "versioni" del *Roman de Tristan* in prosa », dans Fabrizio Cigni *et alii*, « Il romanzo in prosa tra Francia e Italia: stato della questione e nuovi percorsi di lavoro. Tavola rotonda », *Studi mediolatini e volgari*, 57, 2011, p. 227-246, aux p. 227-230 ; pour une analyse détaillée de la tradition

- manuscrite du roman et de l'organisation en « versions », voir Fabrizio Cigni, « Per un riesame », art. cité, p. 247-278.
14. On a observé, entre Pise et Gênes à la fin du XIIIe siècle, une production féconde de manuscrits français copiés et illustrés par des prisonniers toscans retenus à Gênes après la défaite navale de Pise dans la bataille de la Meloria (1284); sur le statut, la consistance numérique de cette production et les caractéristiques de cet atelier de copie (qui ont donné lieu à de nombreux écrits et débats), nous renvoyons à Marie-Thérèse Gousset, « Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers : le cas de Gênes à la fin du XIIIe siècle », *Arte Medievale*, 2/1, 1988, p. 121-152 ; Valeria Bertolucci Pizzorusso, « Testi e immagini in codici attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento », in Marco Tangheroni (dir.), *Pisa e il Mediterraneo, Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Milan, Skira, 2003, p. 197-201 ; Fabrizio Cigni, « Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII) », in Pietro G. Beltrami et al. (dir.), *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 vol., Pise, Pacini, 2006, vol. I, p. 425-439 ; *id.*, *Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle : implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in Christopher Kleinhenz et Keith Busby (dir.), *Medieval Multilingualism in England, France, and Italy: the Francophone World and its Neighbours. Proceedings of the 2006 Conference at the University of Wisconsin-Madison*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 187-217.
15. Pour une description rapide, voir Daniela Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Florence, Olschki, 1968, p. 23-41 ; *ead.*, *Tristano e Lancillotto...*, *op. cit.*, p. 72-76 ; Roberto Tagliani, *Il Tristano Corsiniano. Edizione critica*, Rome, Scienze e Lettere (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, CDVII [2010], Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, s. IX, vol. XXVIII, fasc. 1), 2011 p. 19-23 ; *id.*, « Il Roman de Tristan in prosa e l'Italia: questioni aperte », in Fabrizio Cigni et al., « Il romanzo in prosa tra Francia e Italia », art. cité, p. 231-236 ; Marie-José Heijkant, « From French to Italy », art. cité, p. 47-58.
16. Giancarlo Savino, « Ignoti frammenti di un Tristano dugentesco », *Studi di filologia italiana*, 37, 1979, p. 5-17 ; ce sont deux feuillets qui contiennent la traduction des § 28 et 53 de l'*Analyse* d'Eilherth Löseth.
17. Voir l'étude de Gioia Paradisi et Arianna Punzi, « La tradizione del *Tristan en prose* in Italia e una nuova traduzione toscana », in Gerold Hilty (dir.), *Actes du XXe congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Tübingen/Bâle, Francke, 1993, V, p. 321-337 et son édition dans *ead.*, « Il Tristano dell'Archivio di Stato di Todi. Edizione », *Critica del testo*, 5/2, 2002, p. 541-556 ; le fragment contient un texte très abrégé qui correspond aux § 352-381 de l'*Analyse* de Löseth.
18. Signalé par Donatella Limongi, « Le maculature della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze », *Accademie e Biblioteche*, 59/2, 1991, p. 55-57, et publié par Gloria Allaire, « Un nuovo frammento del *Tristano in prosa* (Bibl. Naz. Firenze, ms. Nuovi Acquisti 1329, maculatura 44) », *Lettere italiane*, 53/2, 2001, p. 257-277. Ce sont deux fragments qui contiennent le texte des § 24-25 de l'*Analyse* de Löseth.
19. Publié dans *Zibaldone da Canal, manoscritto mercantile del sec. XIV*, éd. Alfredo Stussi, Venise, Il Comitato editore, 1967, p. 73-75 ; il conserve des morceaux des § 20, 22 et 23 de l'*Analyse* de Löseth.
20. Le manuscrit est inédit, mais il existe une transcription très fidèle d'Ylenia Grattoni, *Il romanzo di Tristano del codice Riccardiano 1729. Saggio di edizione critica*, thèse de maîtrise sous la dir. d'Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, 2003-2004, p. 133-213. Sur la langue du témoin, à situer entre la Toscane, l'Émilie et Trévise, voir Maria Corti, « Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del *Fiore di virtù* », *Studi di filologia italiana*, 18, 1960, p. 29-68, et *ead.*, *Storia della lingua e storia dei testi*, Milan/Naples, Ricciardi, 1989, p. 177-216. Le texte conserve une section qui correspond *grosso modo* à celle du *Tristano Riccardiano* (§ 19-46 et § 545-568 de l'*Analyse* de Löseth).
21. Publié en fac similé : *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Trascrizione e commenti*, éd. Roberto Cardini, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009.
22. Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto...*, *op. cit.*, p. 99-113 ; voir aussi *ead.*, « Le carte piene di sogni: introduzione alla *Tavola Ritonda* padana », in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino, op. cit.*, p. 3-18, et *ead.*, « The Italian Contribution: *La Tavola Ritonda* », in *The Arthur of the Italians, op. cit.*, p. 69-87, aux p. 80-81.
23. Les *Cantari* illustrent des épisodes importants de la vie de Tristan : son entrée à la cour arthurienne (*Cantare di Lasancis*, produit par le remaniement de la matière de Rusticien de Pise et de la *Tavola Ritonda*), ses exploits chevaleresques liés à l'amour pour Iseut (*Cantare di Tristano e Lancillotto al Petrone di Merlino*), sa mort héroïque et la vengeance déchainée contre le roi Marc (*Ultime imprese e morte di Tristano et Vendetta per la morte di Tristano*). Antonio Pucci, dans son *Zibaldone*, a aussi conservé un *cantare* de sujet tristanien.
24. Il existe toutefois une édition cumulative : *Cantari di Tristano*, éd. Giulio Bertoni, Modène, Società tipografico-editrice modenese, 1937, modelée sur *The Cantari di Lancillotto*, éd. E. T. Griffith, Oxford, Clarendon Press, 1924. Récemment est sortie une nouvelle édition des *Cantari de Lancillotto*, très discutable, *La struzione della Tavola Ritonda (I cantari di Lancillotto)*, éd. Maria Bendinelli Predelli, Florence, Società editrice fiorentina, 2015 (voir Silvia Rozza, « *Racconta il libro e lla storia verace: i Cantari di Lancillotto e le strategie di ripresa della fonte* », *Critica del testo*, 19/2, 2016, p. 199-231). Voir aussi Daniela Delcorno Branca, « I cantari di Tristano », *Lettere italiane*, 23, 1971, p. 289-305.
25. Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto...*, *op. cit.*, p. 72-76 ; Fabrizio Cigni, « Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana », in Michael Dallapiazza (dir.), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, p. 29-129, aux p. 103-104 ; Roberto Tagliani, *Il Tristano Corsiniano, op. cit.*, p. 16-19.
26. Aberystwyth, National Library of Wales, 446E (§ 18-60 et 71a-74a de Löseth) ; Bologne, Bibl. dell'Archiginasio,

mss. Casini, Cart. XVIII (§ 73a-74a de Löseth.); Cité du Vatican, BAV, Barb. lat. 3536 (§ 20-41 de Löseth.); Cité du Vatican, BAV, Barb. lat. 3953 (§ 71a de Löseth.); Cité du Vatican, BAV, Reg. lat. 727 (toute la section); Edimbourg, National Library of Scotland, Adv. 19.1.3 (toute la section); Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashb. 123 (50) (§ 19-21 de Löseth.); Genève, Bibl. Bodmeriana, 164 (toute la section); Londres, BL, Add. 23929 (§ 19-44 Lös.); Londres, British Library, Harley 4389 (§ 19-41 Lös.); Modène, Bibl. Estense, α .t.3.11 (§ 18-60 et 71a-74a Lös.); Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 94 (toute la section); Paris, BnF, fr. 750 (§ 59-74a Lös.); Paris, BnF, fr. 56 (toute la section); Paris, BnF, fr. 12599 (§ 59-71 et 74 Lös.); Udine, Archivio di Stato, fr. 110 (§ 41 et 43 Lös.); Venise, Bibl. Marciana, fr. 23 (= 234) (§ 26-41 Lös.); voir l'examen de Fabrizio Cigni, « Per un riesame », art. cité, p. 255-265.

27. Aberystwyth, National Library of Wales, 5667E (toute la section; le manuscrit présente deux mains, une italienne et une française; la deuxième copie cette partie du texte); Brescia, Bibl. Queriniana, Inc. A. VI.7 (§ 368 Lös.); Cité du Vatican, BAV, Barb. lat. 3536 (§ 338b-383 Lös.); Cité du Vatican, BAV, Barb. lat. 3953 (§ 71a Lös.); Edimbourg, National Library of Scotland, Adv. 19.1.3 (toute la section); Innsbruck, Universitätsbibliothek, framm. B4 (§ 376 et 379 Lös.); Modène, Bibl. Estense, α .F.3.15 (§ 338b-381 Lös.); Paris, BnF, fr. 94 (§ 338b et 352-379 Lös.); Paris, BnF, fr. 755 (toute la section); Paris, BnF, fr. 757 (toute la section); Paris, BnF, fr. 760 (toute la section); Paris, BnF, fr. 1434 (§ 338b-348 et 352-381 Lös.); Paris, BnF, fr. 12599 (toute la section); pour des détails, voir l'examen de Fabrizio Cigni, « Per un riesame », art. cité.

28. Aberystwyth, National Library of Wales, 446E (§ 538-549 Lös.); Aberystwyth, National Library of Wales, 5667E (toute la section; sur ce manuscrit, voir la note précédente); Cité du Vatican, BAV, Vat. lat. 14740 (§ 538 et 547-548 Lös.); Genève, Bibl. Bodmeriana, 164 (toute la section); Modène, Bibl. Estense, α .t.3.11 (toute la section); Oxford, Bodleian Library, Douce 189 (toute la section); Paris, BnF, fr. 757 (toute la section); Paris, BnF, fr. 760 (toute la section); Paris, BnF, fr. 1463 (toute la section); Paris, BnF, fr. 12599 (§ 538-551 et 568-569 Lös.); Venise, Biblioteca Marciana, fr. 23 (= 234) (§ 546-551 et 568-570 Lös.); pour des détails, voir l'examen de Fabrizio Cigni, « Per un riesame », art. cité.

29. Le manuscrit conserve une rédaction en langue toscane centre-méridionale, mais le modèle a eu une rédaction plus ancienne, toscane méridionale ou ombrienne selon Parodi (Cortona), toscane occidentale selon Scolari (Pise-Lucques); voir *Il Tristano riccardiano*, éd. Ernesto Giacomo Parodi, Bologne, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896, p. CXXIX-CCX et Antonio Scolari, « Sulla lingua del *Tristano Riccardiano* », *Medioevo Romanzo*, XIII/1, 1988, p. 75-87.

30. Ernesto Giacomo Parodi, *Il Tristano riccardiano*, *op. cit.*; deux nouvelles éditions ont paru plus récemment : la première, totalement refaite, par Antonio Scolari, *Il romanzo di Tristano*, Gênes, Costa & Nolan, 1990; la deuxième, qui réédite l'éd. Parodi avec quelques corrections et un nouveau commentaire, par Marie-José Heijkant, *Il Tristano Riccardiano*, Parme, Pratiche, 1991. Voir aussi le compte rendu comparatif de Fabrizio Cigni, *Rivista di Letteratura Italiana*, 11, 1993, p. 323-337.

31. Voir Sebastian Iragui, « The Southern Version of the *Prose Tristan*: the Italo-Iberian Translations and their French Source », *Tristania*, 17, 1996, p. 39-54; Carlos Alvar, « *Tristanes* italianos y *Tristanes* castellanos », in Fabrizio Cigni et Maria Pia Betti (dir.), *Testi generi e tradizioni nella Romània occidentale*, Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Pisa, 28-30 settembre 2000), 2 vol., Pise, Pacini, 2001, I, p. 57-95 (= *Studi mediolatini e volgari*, 47, 2001); Enrique Andrés Ros Domingo, *Arthurische Literatur der Romania. Die iberoromanischen Fassungen des *Tristanromans* und ihre Beziehungen zu den französischen und italienischen Versionen*, Berne, Peter Lang, 2001; voir aussi *infra* l'article de Gaetano Lalomia, « Les traductions italiennes des romans chevaleresques espagnols au XVI^e siècle », p. 535 *sq.*

32. *Il Tristano Biancorosso*, éd. Emanuela Sgambati, Florence, Le Lettere, 1983.

33. Marie-José Heijkant, « La compilation du *Tristano Panciatichiano* », in Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S. H. Lie (dir.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam/Oxford/New York/Tokyo, North Holland, 1994, p. 122-126; récemment imprimé en traduction italienne sous le titre « La compilazione del *Tristano Panciatichiano* », in Marie-José Heijkant, *Tristano multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Florence, Olschki, 2018, p. 61-67; voir aussi Roberto Tagliani, « Arturiana italiana, vent'anni dopo. Intorno a tre libri recenti », *Critica del testo*, 22/1, 2019, p. 173-184.

34. Tout le contenu du manuscrit (y compris les textes non tristaniens) a été publié récemment dans une édition discutée, qui, selon la plupart des lecteurs, mélange les matériaux et présente des apories ecdotiques et linguistiques : *Italian Literature I. Il Tristano Panciatichiano*, éd. et trad. en anglais Gloria Allaire, Cambridge, D. S. Brewer, 2002; voir les critiques de Giovanni Zagni, « La fortuna dei romanzi arturiani francesi in Italia », *Humanistica*, 8/1, 2013, p. 159 et note 63.

35. Daniela Delcorno Branca, « Per la storia... », art. cité, p. 225; Gioia Paradisi et Arianna Punzi, « La tradizione del *Tristan en prose*... », art. cité; Marie-José Heijkant, « La compilation », art. cité; *ead.*, « From French to Italy », art. cité, p. 51-52.

36. La datation du texte original au XIV^e siècle a été démontrée avec des arguments linguistiques irréfutables par Giuseppe Vidossich, « La lingua del *Tristano Veneto* », *Studi romanzzi*, 4, 1906, p. 67-148. Voir aussi l'introduction à l'éd. critique *Il libro di messer Tristano* (*Tristano Veneto*), éd. Aulo Donadello, Venise, Marsilio, 1994.

37. L'épisode de la *Tavola Ritonda* se révèle très proche de ce qui est conservé par le manuscrit Paris, BnF, fr. 24400, qui contient une version tardive du *Tristan en prose*, interpolée avec la *Queste del Saint Graal* : voir Richard Trachsler, « Il tema della *Mort le roi Marc* nella letteratura romanza », *Medioevo Romanzo*, 19/3, 1994, p. 253-275, et *id.*, *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 195-218 ; voir aussi Roberto Tagliani, « Il personaggio di Dinadan nella tradizione del *Tristan en prose* », *Critica del testo*, 13/2, 2010, p. 101-137, aux p. 110-113.
38. Éd. de référence : Roberto Tagliani, *Il Tristano Corsiniano*, éd. citée; la récente édition, avec traduction en anglais, de Gloria Allaire (*Italian Literature III. Il Tristano Corsiniano*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015) se montre très peu fiable : voir les comptes rendus de Huw Grange, *Medium Aevum*, 85/1, 2016, p. 173 et de Roberto Tagliani, *Medioevo Romanzo*, 40/1, 2016, p. 233-236.
39. Voir Roberto Tagliani, « Una prospettiva veneziana per il *Tristano Corsiniano* », *Medioevo Romanzo*, 32/2, 2008, p. 303-332, et Enrica Cozzi, « Il *Tristano Corsiniano*, ms. 55 K 5: un manoscritto illustrato veneto dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana », in Laura Ramello, Alex Borio et Elisabetta Nicola (dir.), « *Par estude ou par acoustumance* ». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. 251-274.
40. On a beaucoup discuté de la langue du *Tristano Corsiniano*: padano selon Ernesto G. Parodi (*Il Tristano riccardiano*, *op. cit.*, p. CXXVI), veneto comune pour Giulio Bertoni (voir l'introduction à l'éd. *Il Tristano Corsiniano*, éd. Michele Galasso, Cassino, Le Fonti, 1937, p. 3-4), veneto di terraferma, peut-être de Vicence (Riccardo Ambrosini, « Spoglio fonetico, morfologico e lessicale del *Tristano Corsiniano* », *Italia dialettale*, 20, 1955, p. 29-70) ou de Vérone (Gianfranco Folena, compte rendu de l'art. cité de Riccardo Ambrosini, *Rassegna della letteratura italiana*, 60, 1956, p. 540-541, et Piera Tomasoni, « Veneto », in Luca Serianni et Pietro Trifone (dir.), *Storia della lingua italiana*. III. *Le altre lingue*, Turin, Einaudi, 1994, p. 212-242, à la p. 235) et, finalement, œuvre d'un copiste vénitien qui transcrit un modèle véronais (Roberto Tagliani, « La lingua del *Tristano Corsiniano* », *Rendiconti. Classe di lettere e scienze morali e storiche dell'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere*, 142, 2008, p. 157-296).
41. Sur ce thème, voir Gianfranco Folena, « La cultura volgare e l'umanesimo cavalleresco nel Veneto » (1964), in *Culture e lingue nel Veneto Medievale*, Padoue, Editoriale Programma, 1990, p. 377-394.
42. Gioia Paradisi et Arianna Punzi, « Il *Tristano* dell'Archivio di Stato di Todi », art. cité, p. 543, notre traduction.
43. Gian Maria Varanini, « Gli Scaligeri, il ceto dirigente veronese, l'élite "internazionale" », in *Gli Scaligeri 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria*, Museo di Castelvecchio di Verona (juin-novembre 1988), Milan, Mondadori, 1988, p. 113-124, ici p. 118-119.
44. Gian Maria Varanini, « Istituzioni, politica e società nel Veneto (1329-1403) », in Gian Maria Varanini et Andrea Castagnetti, *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, Vérone, Banca popolare di Verona, 1995, p. 1-124 ; *id.*, « Venezia e l'entroterra (1300-1420) », in Girolamo Arnaldi, Giorgio Cracco et Alberto Tenenti (dir.), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*. III. *La formazione dello stato patrizio*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, p. 159-235 ; voir aussi Roberto Tagliani, *Il Tristano Corsiniano*, *op. cit.*, p. 53-58.
45. Mario Eusebi, « Reliquie del *Tristano* di Thomas nella *Tavola Ritonda* », *Cultura Neolatina*, 39, 1979, p. 39-62.
46. Florence, BNCF, Magliab. II. II.68 ; Florence, BNCF, Pal. 556 (sur ce manuscrit, voir *infra* dans cet article) et Florence, BNCF, Pal. 564 ; Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, 43.10 ; Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, 44.27 ; Florence, Bibl. Riccardiana 2283 ; Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, I. VII.13 ; Cité du Vatican, BAV, Urb. lat. 953. On possède aussi trois fragments : Padoue, Biblioteca Universitaria, ms. 609 ; Udine, Archivio Arcivescovile, ms. 86 ; Cité du Vatican, BAV, Vat. lat. 6789.
47. Éd. de référence : *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, éd. Filippo Luigi Polidori, 2 vol., Bologne, Romagnoli, 1864. Le texte de l'éd. Polidori a eu deux réimpressions, avec de nouveaux commentaires : *La Tavola Ritonda*, testo critico di F. L. Polidori, éd. Marie-José Heijkant, Milan/Trente, Luni, 1997, et *Tavola Ritonda*, éd. Emanuele Trevis, Milan, Rizzoli, 1999. L'éd. Polidori, prétendue critique, est en réalité fondée sur le ms. Laur. 44.27, corrigé par le Magliab. II. II.68 et complété, pour les premiers chapitres, par l'Urb. lat. 953.
48. Roberto Tagliani, « Il personaggio di Dinadan », art. cité ; Nora Stoppino, « "Lo più disamorato cavaliere del mondo": Dinadano fra *Tristan en Prose* e *Tavola Ritonda* », *Italica*, 86/2, 2009, p. 173-188. Pour une interprétation tout à fait différente, voir Francesco Zambon, « Dinadan in Italia », in *Le metamorfosi del Graal*, Rome, Carocci, 2012, p. 119-134.
49. « Questo libro fato per Zuliano di Anzoli fo libro in M. CCCC°. XLVJ. a di XX de luyo », f° 172 r° (trad. : « ce livre a été copié par Zuliano di Anzoli, qui acheva son travail le 20 juillet 1446 ») ; voir Daniela Delcorno Branca, « Le carte piene di sogni », art. cité, p. 4.
50. Pierre Breillat, « Le manuscrit Florence Palatin 556 et la liturgie du Graal », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 54, 1937, p. 340-372, à la p. 346 ; Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto*, *op. cit.*, p. 43 et 100, note 2 ; *ead.*, « Le carte piene di sogni », art. cité, p. 4 et note 7.
51. *Ibid.*, p. 6.
52. Adriana di Domenico, « Un cavaliere sotto l'insegna del leone rampante. Una nuova ipotesi di committenza », in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino*, *op. cit.*, p. 113-122, aux p. 117-122.
53. Gianfranco Folena, « La cultura volgare », art. cité, p. 387.

54. Sur ce thème, voir aussi Jean Larmat, « Le Roman de Tristan en prose, manuel de courtoisie », in Ernstpeter Ruhe et Richard Schwaderer (dir.), *Der Altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose. Kolloquium Würzburg 1977*, Munich, Fink, 1979, p. 46-76.
55. Voir Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Turin, Einaudi, 1974.
56. *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge. Petite anthologie commentée de succès littéraires*, éd. Frédéric Duval, Droz, Genève, 2007, p. 364.
57. *De vulgari eloquentia*, I, x, 2 ; voir l'ample commentaire dans Dante Alighieri, *Opere*, éd. Marco Santagata, vol. 1 : *Rime, Vita nuova, De vulgari eloquentia*, éd. Claudio Giunta, Guglielmo Gorni et Mirko Tavoni, Milan, Mondadori, 2015, p. 1234-1236.
58. Nous avons déjà mentionné en introduction le v. 79 du troisième chapitre du *Triumphus Cupidinis* ; pour un riche commentaire, voir Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzj*, éd. Vinicio Pacca et Laura Paolino, Milan, Mondadori, 1996, p. 148-150.
59. Franco Cardini, « Concetto di cavalleria e ideali cavallereschi nei romanzi e nei cantari fiorentini » (1982), in *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Florence, Le Lettere, 1997, p. 89, notre traduction.
60. *Ibid.*, p. 90, notre traduction.
61. *La Tavola Ritonda*, éd. Polidori, *op. cit.*, I, p. 211 (trad. : « Voici le sens des aventures des chevaliers errants : c'est d'aller dans les régions étrangères et les pays inconnus. En effet, moins les pays sont connus, plus on peut y trouver des aventures de chevalerie. Le jour où le chevalier se charge du jeu [ms. Sienne, Bibl. Intronati, I. VII.13 : joug] de la chevalerie et du rôle de chevalier errant, il jure d'aller dans les pays étrangers et les forêts inhabitées, afin que personne ne subisse aucun affront »). Sur la valeur de cet épisode, voir Franco Cardini, « Concetto di cavalleria e ideali cavallereschi », art. cité, p. 104, note 99, et Giulia Murgia, *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Rome, Sapienza Università Editrice, 2015, p. 189 ; voir aussi Roberto Tagliani, « Arturiana italiana », art. cité, p. 178-181.
62. Giulia Murgia, *La Tavola Ritonda, op. cit.*, p. 1.
63. Sur ce thème, *ibid.*, p. 185-230.
64. Certains de ces thèmes, déjà présents dans le roman français, sont soigneusement étudiés dans Damien de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010.
65. Je me réfère à Gianfranco Contini, « Un nodo della cultura medievale : la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia* » (1973), in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Turin, Einaudi, 1976.
66. Ces mots évoquent l'une des études capitales consacrée à la littérature médiévale : Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1856-1976*, Munich, Fink, 1977.