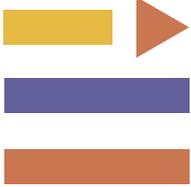


POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

1 | **20**
19

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

1 / 2019



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 1 / 2019

In attesa di ISSN (online)

ISBN 978-88-6056-651-5

© 2020 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea
Ghidoni (Università di Macerata), Teodoro
Patera (Universität Göttingen, D), Antonella
Sciancalepore (Université Catholique de
Louvain, B)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio,
Maria Valeria Dominioni, Annalisa Giulietti,
Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta
Larocca, Michela Margani, Giulio Martire,
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),
Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska
Meier (Universität Göttingen, D), Christine

Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università degli Studi del Piemonte Orientale),
Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

- 7 *Editoriale*
di MASSIMO BONAFIN
- Saggi*
- MARCO BRUSOTTI, SABINE MAINBERGER
11 Describing, Sampling, Collecting: Warburg, Wittgenstein and
the Epistemology of Comparative Morphology
- SAMAR FAROUK
39 L'intermedialité chez Christian Gailly: le méloforme comme
exemple de rapport musico-littéraire
- MAXIME KAMIN
55 L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur
dans la lyrique amoureuse en langue d'*oïl* et d'*oc* (XII^e-XIII^e siècles)
- BENEDETTA VISCIDI
77 Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel
Medioevo letterario latino e d'*oïl*
- Note e discussioni*
- TEODORO PATERA
99 Condotte estetiche, stilistica dell'esistenza, antropologia
letteraria: riflessioni intorno a *Adieu à l'esthétique* di
Jean-Marie Schaeffer e *Styles* di Marielle Macé
- Recensioni*
- 117 Boris Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature* (ANDREA
GHIDONI)

Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel Medioevo letterario latino e d'*oïl*

BENEDETTA VISCIDI

Abstract

The article examines some Medieval French and Latin literary texts that present simultaneously the type-figures of Zuleika, better known as Potiphar's wife, and Melusine; both linked, in a complex and articulated way, to sexuality. In the related episodes that involve them, the violence of the male on the female seems to turn over into violence of the female on the male, and viceversa. In the meantime the erotic initiation of the young knight is staged.

1. *Preambolo*

Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures / credulitate patris, scleratae fraude novercae / occubuisse neci: / mirabere, vixque probabo, / sed tamen ille ego sum. [...] «qui» que «fuiſti / Hippolytus» dixit, «nunc idem Virbius esto!» / hoc nemo inde colo de diſque minoribus unus / numine ſub dominae lateo atque accenſeor illi. (*Metamorfoſi*, XV, 497-500 e 543-545)

(Forse è giunta alle vostre orecchie la notizia che un certo Ippolito morì a causa della credulità del padre e dell'inganno della perfida matrigna: orbene ne sarai sorpresa, ma quel tale sono io, anche se a stento potrò provarlo. [...] «Tu che fosti Ippolito – disse [la dea del Cinto] – ora sarai Virbio!». Da quel giorno abito questo bosco e, uno tra gli dèi minori, sono ormai al sicuro sotto la protezione della dea e sono un ministro a lei addetto)¹.

¹ La traduzione è mutuata dall'edizione di riferimento indicata in bibliografia.

Gli antichi, Ovidio nelle *Metamorfosi*, ma anche Virgilio nell'*Eneide* (VII, 765-777), ricollegavano la figura del *rex nemorensis* – sacerdote consacrato al culto di Diana nel bosco di Aricia – a quella di Ippolito (Donà 2002, 65-66).

Un giovane, dedito alla caccia, viene escluso dal consorzio umano a causa di una falsa accusa di (tentato) stupro da parte della matrigna, in seguito è salvato, in una dimensione altra, dall'amore di una donna sovranaturale, strettamente legata all'universo selvatico e animale; questo, sostanzialmente, il riassunto del mito 'integrale' di Ippolito. Nella versione più conosciuta della storia, quella tramandata dall'*Ippolito Incoronato* di Euripide e dalla *Fedra* di Seneca, una sola è la figura femminile che condiziona profondamente il vissuto del giovane: Fedra.

Quest'ultima è riconducibile, non si dirà nulla di nuovo, a un motivo folclorico-letterario di vasta diffusione e attestazione, catalogato nel *Motif-Index* di Thompson come K2111 *Potiphar's wife (A woman makes vain overtures to a man and then accuses him of attempting to force her)*²; il nome del motivo deriva dall'innominata moglie (viene chiamata per la prima volta Zuleika nel Quattrocento)³ dell'eunuco Putifarre, la quale, invaghita del servo del marito, Giuseppe, forte della sua posizione di predominio, decide di sedurre il giovane e, respinta, lo accusa di tentato stupro (*Genesi*, 39, 7-20).

Gli esametri latini però vengono ad arricchire il quadro, accostando alla donna mortale, non corrisposta e causa di sfortuna per il giovane, una donna divina, amata e responsabile della postuma fortuna dello stesso. Il dittico femminile, peraltro attestato anche nel mito greco di Peleo⁴, è rintracciabile in un gruppo di testi del Medioevo letterario di Francia. In ambito medievale la donna terrena è incarnata generalmente dalla regina, moglie del signore del cavaliere protagonista, e la donna divina dalla fata, incontrata e subito amata dall'eroe nel cuore della foresta, per lo più al di là di un fiume, nei pressi di un albero e/o di una fonte. *La fée à la fontaine et à l'arbre* (Gallais 1992), la bella sovranaturale che concede il proprio amore a un mortale, è

² Un altro motivo molto vicino è il C929.1 *Shame and disgrace threatened for refusing love of forthputting woman*.

³ Il nome si deve al poeta persiano Jāmī (1414-1492), che nell'*Haft Awrang (I Sette Troni: una raccolta di sette masnavi)* tramanda una sua versione della storia, *Yusof-o Zulaikhā*. L'episodio è peraltro già presente nel *Corano*, *Sūra XII*, versetti 21-54.

⁴ Peleo, fuggito a Iolco presso Acasto, è concupito dalla moglie di questi, Astidamia, che, non essendo riuscita a sedurlo, lo denuncia falsamente al marito, accusandolo di tentata violenza. Acasto per vendicarsi, dopo una battuta di caccia, abbandona Peleo addormentato e privato della spada sul Pelio, dove viene presto raggiunto dai centauri che lo mettono a morte; è salvato però *in extremis* da Chirone, il quale in seguito suggerirà a Peleo come conquistare l'amore della ninfa Teti. Il mito ci è tramandato da Apollodoro (*Biblioteca*, III, 13, 2-7).

Melusina (o Morgana)⁵. Figura della letteratura medievale, volgare e latina, abbondantemente studiata dalla critica⁶, essa fatica a trovare una collocazione esplicita tanto nell'indice motivico (Thompson 1955-1958) quanto in quello tipico (Aarne / Thompson 1981), come segnalato da Gallais (1992, 6) e Vincensini (1996, 115). Il racconto melusiniano viene in genere accostato ad AT 400 (*The man on a Quest for his lost Wife*), ad AT 411 (*The King and the Lamia*) e al motivo C31.1.2 (*Tabu: looking at supernatural wife on certain occasion. Mélusine. The husband must not see the wife when she is transformed to an animal*), che peraltro è l'unico a menzionare il nome di Melusina. In questa sede a noi interessa una versione specifica del racconto: l'amore della fata non si dà spontaneamente, ma è ottenuto dall'eroe con la violenza, violenza che può essere, volta a volta, esplicita o edulcorata. Il racconto tipo che più si avvicina a tale variante è il 413 (*Marriage by stealing clothing*), accompagnato dai motivi D361.1 (*Swan Maiden*) e K1335 (*Seduction, or wooing, by stealing clothes of bathing girl. Swan maiden*).

La scelta dei testi oggetto di esame diretto – i tre *lais* antico-francesi *Lanval*, *Graalant*, *Guingamor*; *Sadius et Galo* dal *De nugis curialium* (III, 2) di Walter Map; la settima storia, *Cygni*, e la cornice del *Dolopathos* di Giovanni d'Alta Selva, latini e, infine, il breve romanzo antico-francese *La Châtelaine de Vergy* (anche il franco-italiano *Huon d'Auvergne*, ms. P; e i cantari italiani *Il Bel Gherardino* e *La Ponzela Gaia* contengono entrambe le figure-tipo; tuttavia, saranno evocati unicamente come paragone) – è frutto di una classificazione flessibile: essa non vuole attribuire alcun valore né alla recenziarietà, né al genere o alla lingua di redazione. Tra i testi selezionati è riscontrabile «una complessa rete di somiglianze sovrapposte e intrecciate» (Needham [1975] 2011, 3) sintetizzabili nell'espressione «somiglianze di famiglia»: i testi del nostro gruppo si assomigliano tra loro come i membri di una famiglia. Altrimenti

⁵ Alla più conosciuta monografia di Harf-Lancner rimonta l'enucleazione dei due modelli-base di racconto ferico, il melusiniano e il morganiaco: nel primo «un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano, lo segue nel mondo dei mortali e lo sposa imponendogli il rispetto di un divieto. In seguito alla trasgressione del patto ritorna nell'altro mondo, lasciando, in questo, una progenie»; nel secondo invece «un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano e lo conduce con sé nell'altro mondo. Il ritorno del mortale fra i suoi è legato al rispetto di un divieto la cui trasgressione provoca la morte dell'eroe oppure la sua definitiva scomparsa nell'altro mondo» (Harf-Lancner [1984] 1989, XIV). Tale ripartizione ovviamente non sempre può funzionare così rigidamente nelle concrete determinazioni dei testi, sicché accade che le figure di Melusina e Morgana si sovrappongano, specie nei *lais*, come peraltro riconosce la stessa Harf-Lancner: «La struttura dei *lais* riecheggia spesso quella del racconto melusiniano e morganiaco, ma raramente si identifica con l'uno o con l'altro» (ivi, 286). Sulla perfetta sovrapponibilità, a livello mitico, delle due figure si veda Walter 2010.

⁶ Ci limitiamo a ricordare: Le Roy / Le Goff 1971; Lecouteux 1982; Harf-Lancner 1984; Gallais 1992 e Vincensini 1996.

detto, la figura-tipo A, Zuleika⁷, e la figura-tipo B, Melusina⁸ creano una classe ‘morbida’ (politetica); i testi in cui esse sono state rilevate costituiscono gli individui appartenenti a tale classe. Tali testi-individui possiedono un certo numero di elementi in comune dei quali nessuno è però necessariamente onnipresente, aprioristicamente più importante degli altri.

L’assenza di gerarchizzazione tra gli elementi permette di evitare, come abbiamo detto, una gerarchizzazione tra i testi. Non essendovi una distinzione tra elementi necessari ed elementi accessori, si evita di individuare un certo sottogruppo di elementi fissi (monotetico) all’interno della classe, la cui invarianza tra i vari testi verrebbe giustificata dalla tradizione diretta e dunque da rapporti intertestuali; una metodologia che lascerebbe irrelati gli altri testi e inspiegate le somiglianze riscontrabili. Non si cercherà pertanto di fare critica delle fonti, bensì di comparare i testi in un’ottica atemporale e archetipica⁹.

La selezione dei testi non è dettata da un criterio meccanico ed esterno, una casuale compresenza del personaggio di Zuleika e quello di Melusina; ci sembra invece che le due figure femminili siano strettamente connesse, opposte e quindi complementari. (a) Zuleika appartiene al mondo cortese, allo spazio della cultura, a questo mondo; Melusina al mondo selvatico, allo spazio della natura, al mondo altro. (b) Zuleika è sposata; Melusina è la fata vergine. (c) Zuleika è violenta e violata (ovvero spetta a lei il prepotente tentativo di seduzione che, una volta respinto, sfocia nell’accusa di stupro); Melusina è violata e violenta (è innegabilmente messo in scena uno stupro, il cavaliere possiede la fata con la forza, tuttavia scopriamo subito che la violenza era perfettamente prevista, controllata, e addirittura orchestrata dalla fata, vera regista di tale accoppiamento brutale, che ‘intrappola’ così il giovane mortale nel proprio

⁷ Sembra opportuno dedicare qualche riga alle risemantizzazioni del motivo della moglie di Putifarre nel Medioevo letterario: per la letteratura secondaria segnaliamo Faverty 1931; Rieger 1987; Mezzetti 2010; Geşicka 2012 e Airò 2012. I testi medievali (galloromanzi e italiani) che risemantizzano il motivo – oltre ai testi già menzionati – sono, per l’antico francese, *L’autrier avint en cel autre país*, canzone di Conon de Béthume; i romanzi *Protheselaiüs* di Hue de Rotelande; l’anonimo *Tristan en Prose* (episodio di Tristano e Belide), il *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia e alcune versioni del *Roman de Sept Sages de Rome* e della leggenda di Ami e Amile; il romanzo occitano *Le livre de Monsigneur Guilhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnaudary; per il Medioevo italiano, infine, *Decameron* II, 8 e *Pecorone* XXIII, 2. Una risemantizzazione parodica del motivo ci sembra si profili allusivamente, come in controtuce, anche nel lungo *fabliau* antico francese *Trubert*: il protagonista, travestito da donna, mostra il membro (atto che evoca un’aggressione sessuale) al cappellano che ha appena celebrato il suo matrimonio con il re Golia e subito, per zittire la concertata reazione del sant’uomo, lo accusa presso il marito di tentata violenza (vv. 2693-2711).

⁸ Adottiamo il nome proprio Zuleika per evitare l’asimmetria che darebbe, rispetto a Melusina, la più consueta perifrasi ‘moglie di Putifarre’; inoltre si impiega il concetto di tipo come sinonimo di motivo (vista la non precisa collocazione delle due figure femminili interessate nei due indici folclorici), senza quindi attribuire al tipo il ruolo, generalmente riconosciuto, di sovraordinato – iperonimo generale inclusivo – e al motivo quello della specificazione.

⁹ Su «somiglianze di famiglia» e «classificazione politetica» rimandiamo nuovamente a Needham [1975] 2011; per le ulteriori riflessioni di metodo cfr. Ghidoni 2011.

mondo)¹⁰; se è vero che Zuleika, nella sua accusa, anticipa la violenza di cui il cavaliere si macchierà nei confronti di Melusina, è altrettanto vero che la violenza, consumata, verso Melusina non è meno fittizia della violenza, mai consumata, verso Zuleika. (d) Zuleika passa dall'amore all'odio; Melusina dalla ritrosia all'amore. (e) Zuleika denuncia in pubblico il falso tentativo di seduzione del cavaliere; Melusina impone all'amato, come condizione del proprio amore, il segreto della relazione. Daniel Poirion, nelle poche, ma fittissime pagine che dedica al *lai* nella sua monografia sul meraviglioso medievale¹¹, sembra individuare proprio in tale diade femminile il fulcro di alcuni *lais*, testi che, tra gli altri, ci prefiggiamo di analizzare:

Nella trama dei nostri racconti il tema della fata alla fonte [Melusina] è associato a quello della donna cattiva e provocante [Zuleika]. Si passa con facilità da un registro all'altro; basta infatti che l'uomo rifiuti l'offerta d'amore, perché l'innamorata si trasformi in vendicatrice. [...] Questa femminilità aggressiva [Z.], che i racconti presentano con tratti assai più umani di quelli attribuiti alla femminilità protettrice [M.], erodendone così la componente meravigliosa, mantiene tuttavia delle analogie con la divoratrice di uomini [...]. Si tratta di un'immagine che completa, senza contraddizione alcuna, la funzione di madre e nutrice tipica della fata buona (ivi, 53)¹².

2. I testi

Due dei tre *lais* oggetto di esame, *Graalant* e *Guingamor*, si aprono sul motivo della moglie di Putifarre: la regina – moglie di Artù, signore di Graalant, nel primo caso; moglie di un innominato re di Bretagna, signore e zio (senza figli, peraltro: il cavaliere protagonista sembra essere l'unico erede diretto) di Guingamor, nel secondo – è respinta dal giovane casto, sì per dichiarata lealtà verso il sovrano, ma soprattutto per indifferenza e inesperienza verso amore: «Dame, fet il, ce ne veil pas; / Amor tenir n'est mie gas. / Cil doit estre de molt haut pris / Qui s'entremet qu'il soit amis.» (*Graalant*, vv. 83-86)¹³; «Ne quier ouan d'amor ovrer.» (*Guingamor*, v. 86)¹⁴. Il rifiuto del cavaliere provoca la denuncia e l'accusa per tentato stupro dinanzi al sovrano, il quale lo esclude dal mondo sociale della corte¹⁵; quindi è la regina, con il suo orgoglio ferito,

¹⁰ Il concetto di fata violata e violenta, su cui torneremo, è tratto da un articolo di Vincensini 1994, a cui spetta proprio la paternità dell'etichetta: «motif de la fée violée et violente».

¹¹ Poirion [1982] 1988, 50-55.

¹² Le aggiunte tra parentesi quadre sono nostre.

¹³ (Dama, risponde Graalant, non è il mio desiderio; / il servizio d'amore non è uno scherzo. / Deve avere un grande merito / chi si impegna ad amare); la traduzione, per i *lais*, è nostra.

¹⁴ (Non voglio, per ora, preoccuparmi d'amore).

¹⁵ Va precisato che in *Guingamor* non vi è la denuncia presso il sovrano; è la regina a invitare, in prima persona anche se velatamente, il nipote ad abbandonare la corte per intraprendere l'impossibile caccia al cinghiale bianco.

a imporre all'eroe l'attraversamento dei confini della cultura, spingendolo così in piena natura, nel dominio della fata. Maria di Francia, invece, nel *Lanval*, «elimina dall'esposizione della situazione iniziale il tentativo di seduzione da parte della regina che è posticipato a un altro momento del racconto e perde, così, la sua funzione simbolica»¹⁶; il cavaliere, immotivatamente dimenticato ed escluso dal consorzio umano, si trova a cavalcare in solitaria per la foresta, come gli altri due. Tanto Lanval, quanto Graalant intraprendono la cavalcata in uno stato di profonda apatia e malinconia: «Mut est dolent e mut pensis.» (*Lanval*, v. 34)¹⁷; «Trespensis, mornes et dolenz.» (*Graalant*, v. 208)¹⁸, stato che non può non ricordare il trasognò equestre di Lancillotto nel raggiungere il guado, primo confine con la terra di Gorre, il regno dei morti, nella *Charrette* di Chrétien de Troyes (vv. 711-740). Entrambi si lasciano condurre dall'intelligenza dell'animale, psicopompo, al di là dei confini di questo mondo, segnati tradizionalmente dalla frontiera liquida del fiume¹⁹. Se nel *Lanval* è solo il cavallo, percorso da un tremore rivelatore, a condurre il protagonista dalla fata, nel *Graalant* si aggiunge una cerva bianca. Nel *Guingamor* l'animale guida che conduce l'eroe, al di là di un fiume, nell'altro mondo della fata, è lo stesso cinghiale bianco cacciato su richiesta della regina²⁰. Negli ultimi due *lais*, la dinamica dell'incontro con la fata avviene mentre questa, al bagno, assistita da due damigelle (le fate si mostrano quasi sempre in triadi) in *Graalant* – da una sola in *Guingamor* – si lascia sorprendere, o meglio, finge di lasciarsi sorprendere, dal cavaliere, che le ruba le vesti. L'aggressivo ratto delle vesti, già di per sé metafora dalla violenza che esercita il cavaliere sull'essere sovranaturale per obbligarlo a restare nel mondo degli uomini (le vesti, infatti, non sono altro che la razionalizzazione del manto di piume della donna-cigno, o, a latitudini diverse, la pelle di foca della *selkie*, abbandonati momentaneamente sulla riva quando queste desiderano fare il bagno in forma umana), è rafforzato nel

¹⁶ «[...] supprime de l'exposition de la situation initiale la tentative de séduction de la reine qui est reportée à une autre moment du récit et perde de ce fait sa fonction symbolique» (Aubailly 1986, 78). Il motivo verrà impiegato come semplice artificio del racconto, che induce Lanval a svelare il segreto imposto dalla fata. Aubailly, assieme a Poirion, è l'unico ad aver sottolineato lo stretto legame che unisce i due motivi: «[...] les points de convergence entre les trois *lais* dont la structure repose sur l'entrelacement de deux mythes, le mythe de Phèdre/Putiphar et le mythe de la femme-cygne» ([...] i punti di convergenza tra i tre *lais* la cui struttura poggia sull'intreccio di due miti, il mito di Fedra/Putifarre e il mito della donna-cigno) (ivi, 71).

¹⁷ (È molto triste e pensieroso).

¹⁸ (Pensieroso, incupito e triste).

¹⁹ La comparsa delle voci *panser/pansif* spesso è spia, nel testo antico-francese, del raggiungimento da parte dell'eroe di uno stato di coscienza alterata; indice di dimenticanza e indifferenza rispetto alla realtà circoscrivibile, necessarie al cavaliere che sta per raggiungere l'altro mondo. Cfr. Barbieri 2017, 163: «l'eroe precipita in un cieco capogiro introspettivo, manifesta un disinteresse assoluto per il mondo circostante e appare come recluso nel cerchio ossessivo del proprio meditare. [...] Lancillotto avanza assorto e oblioso in groppa al cavallo, facendosi cogliere del tutto impreparato dal sorvegliante di un guado».

²⁰ Sull'animale guida per l'altro mondo cfr. Donà 2003.

Graalant dalla messa in scena di un vero e proprio stupro: «[...] en l'espoisse de la forest / A fet de li ce qu'il li plest» (*Graalant*, vv. 295-296)²¹. Maria di Francia, invece, razionalizza e addolcisce la scena: il cavaliere non si imbatte in una triade di fate nude al bagno, ma è accolto dalle due damigelle della fata, una con un bacile d'oro, l'altra con un telo, le quali lo conducono dalla loro signora che lo sta aspettando in una meravigliosa tenda sormontata da un'aquila d'oro. Non sempre la critica ha accettato di leggere, nei due oggetti portati dalle fanciulle, la razionalizzazione, tramite metafora metonimica, del bagno della fata; spesso, al contrario, è stato detto che è la scena dello stupro del *Graalant* a essere un'innovazione, e di cattivo gusto, dell'anonimo autore del *lai*. Cesare Segre imputa a questa ipotetica aggiunta i modi contraddittori della fata:

Non si vede la necessità di far ottenere a Graeent in modo così sgarbato la fruizione della bella fata, se essa, che chiamandolo per nome («Graeent, lai mes dras ester», v. 231) ha già mostrato di conoscerlo, ha provocato l'incontro, come in seguito dichiara («Pur vus ving jou la fontaine», v. 315). Il fatto è che l'autore ha mantenuto passivamente, anche riportando un verso di *Lanval* («pur vus vinc jeo fors de ma terre», v. 111), il dato della precedente risoluzione della fata, senza accorgersi della sua incompatibilità con l'innovazione tematica. E col testo di *Lanval* alla mano ci si può rendere ragione di un'altra, e più grave, contraddizione psicologica. Dopo aver subito la violenza, la fata guarda Graeent, considera la sua cortesia e saggezza (appena sperimentate, infatti!) e gli concede il suo amore; più avanti dichiarerà di aver previsto e voluto «ceste aventure» (v. 317). Anche qui l'autore di *Graeent* non ha saputo abbandonare al momento giusto la comoda falsariga di Marie de France (Segre 1959, 768).

Per il critico quindi, ma non è l'unico²², l'incongruenza nel comportamento della fata è banalmente dovuta alla maldestra abilità compositiva del povero anonimo. La contraddizione invece, secondo noi, non è imputabile a cause esterne e accidenti compositivi, ma è insita nella natura dell'essere rappresentato: essa è tutta contenuta nel «motif de la fée violée et violente» (Vincensini 1994).

²¹ (Nella foresta più fitta, / l'ha piegata alla sua volontà). Una scena di stupro praticamente identica è scongiurata nel *Désiré*, dove il protagonista, per sbaglio, rischia di violentare la damigella della fata a lui destinata (vv. 144-149).

²² «*Lanval*, I repeat, is much more primitive in this part of the narrative than *Graeent*; and the swan-maiden adventure has evidently been clumsily introduced into a lay where it has no business to be, thereby causing confusion and inconsistency» (*Lanval*, lo ripeto, è molto più primitivo in questa parte rispetto a *Graeent*; e l'avventura della donna-cigno è stata evidentemente introdotta in modo goffo in un *lai* in cui non ha ragione d'essere, andando a creare confusione e incoerenza) (Schofield 1900, 132-133); Harf-Lancner, a proposito del *Graalant*: «La scena seguente non giova alla coerenza del racconto. L'eroe sorprende la fata al bagno [...]. Una prima contraddizione appare in questa scena là dove la fata figura come vittima: [...]. Il discorso della fata, dopo la dichiarazione d'amore un po' brutale appena fatta dall'eroe, lascia trasparire una nuova contraddizione» (Harf-Lancner [1984] 1989, 299-300); a proposito del *Guingamor*: «Quest'episodio è privo di senso in una narrazione di tipo morgagniano: in nessun momento la bagnante manifesta la debolezza e la paura della donna-cigno» (ivi, 291).

La violenza è ‘finta’, prevista e perfettamente controllata da una creatura tanto potente e libera dalle logiche cortesi; la fata prepara una vera e propria trappola per costringere il giovane nel suo mondo oltremondano: «il paradosso della Ninfa è questo: possederla significa essere posseduti» (Calasso 2005, 48); ritorneremo comunque su tale paradosso.

A proposito di comportamenti femminili contraddittori, evochiamo brevemente, per un confronto, un episodio altrettanto sconcertante della *Charrette*²³: quello della castellana innamorata (vv. 937-1286). Lancillotto, sulle tracce della regina rapita, incontra per la via una fanciulla che gli offre ospitalità e nutrimento in cambio di una notte d’amore, invito che l’amante della regina – rifiutatagli la richiesta di dispensa dal vincolo erotico – finisce per accettare con riluttanza. Per queste caratteristiche di disponibilità sessuale e generosità alimentare la fanciulla non può non ricordare la figura della fata. Si aggiunga che, al principio della sequenza, compaiono dal nulla due bacili d’oro e un asciugamano (vv. 998-1003), i medesimi oggetti parlanti messi già in campo dal *Lanval*. E come negli altri incontri con la fata, una finta violenza si verifica; la violenza, sempre controllata e programmata dalla donna, questa volta è traslata dal cavaliere protagonista a un gruppetto di servitori, licenziati improvvisamente dalla castellana, la quale, appurato il coraggio dell’ospite, pone fine alla messinscena²⁴. A differenza che nei nostri testi, però, nell’episodio cristiano è la fata a essere respinta, mentre la regina è amata. La fata si avvicina così al tipo di Zuleika: prova a sedurre il cavaliere e, rifiutata, finge di essere vittima di violenza; mentre la regina a quello di Melusina: più avanti nel testo la vediamo connessa a una fonte (Lancillotto si imbatte ‘casualmente’ in un pettine, dimenticato da Ginevra, su un pietrone nei pressi di una fonte, e, alla sua vista, cade nello stesso rapimento estatico che già aveva sperimentato cavalcando verso il guado e che sperimentano, come si è visto, Lanval e Graalant in prossimità della fata; vv. 1351-1500)²⁵, il dominio tipico della fata.

Ora, lungi dal ritenere questa l’unica chiave di lettura possibile per il tanto dibattuto episodio – non va infatti dimenticato che, immediatamente dopo la scena di violenza, la stessa castellana ricorda al cavaliere la *costume* di Logres, legge regolante appunto la condotta violenta verso le fanciulle nel regno di Artù (vv. 1301-1327) – ci sembra che un particolare intreccio, con rovesciamento parziale²⁶, dei nostri due motivi, agisca nel testo.

²³ Anche in questo caso, possiamo trovare la critica denunciare la scivolata dell’autore: «gross ineptitude» (incapacità grossolana) (Loomis, 1949, 288-289).

²⁴ Una scena simile si incontra anche nel cantare italiano *Carduino*; in questo caso però l’eroe accetta senza riluttanza alcuna la profferta dell’ospite, e la vicenda non si conclude con uno stupro simulato: la fanciulla, non appena Carduino entra nella stanza, inizia a gridare, al che accorrono quattro giganti, che appendono il protagonista sopra un fiume, magicamente apparso (*Cantari di Carduino*, Cantare II, strofe 9-17).

²⁵ Sulla liceità di avvicinare i due rapimenti estatici nella *Charrette*, cfr. Barbieri 2017, 163.

²⁶ Sul rapporto tra i *lais* oggetto d’esame e l’episodio della *Charrette* si veda già Gallais 1992, 118: «[...] inversion dans le *Lancelot*, où le héros, pour rester fidèle à la reine, repousse les avances

In *Sadius et Galo*, storia contenuta nella terza *distinctio* del *De nugis curialium* di Walter Map, l'ambientazione è spostata verso Oriente: Galone è il migliore amico di Sadio, il nipote prediletto del re degli Asiatici (la cui tavola semicircolare, garante di equanimità, ricorda la corte arturiana), ed è sfortunatamente concupito dalla regina del suo signore. In tale versione, la donna, respinta, non accusa l'amato di stupro presso il marito²⁷, ma si vendica (sempre tramite il marito, però, attraverso un *don contraignant*), durante un pubblico banchetto, obbligando il cavaliere, sprofondato in un trasogno simile a quelli finora incontrati, a rivelare il contenuto dei suoi pensieri. Galone racconta che, esattamente un anno prima, praticamente ristabilitosi dopo una lunga malattia, ma ancora in stato febbrile, cavalcando per la foresta, era giunto in un castello deserto. Ivi penetrato, insinuatosi in un giardino, aveva scorto una fanciulla seduta all'ombra di un frondoso lentisco e, arso dal desiderio, aveva tentato di violentarla. Alle grida della fanciulla, era subito accorso un gigante difensore per ingaggiare un duello contro lo stupratore (un ribaltamento del paradigma: nel romanzo arturiano, in genere, è il gigante a violentare e il cavaliere a difendere), ma contemporaneamente a questi era giunta anche una seconda fanciulla, la quale, prendendo le difese del cavaliere, aveva cercato un patteggiamento con il gigante, ottenendo il rinvio del combattimento decisivo di un anno alla corte del sovrano. «Lo sdoppiamento della donna, in *Sadio e Galone*, tra una figura femminile avversa (la donna violentata, che poi non riappare più) ed una favorevole (che riappare al secondo duello), è la via scelta da Walter per razionalizzare in qualche modo la figura sconvolgente della donna insieme amante e nemica» (Varvaro 1994, 186)²⁸. Ancora una volta ci si trova quindi di fronte alla contraddizione della fata violata e violenta; contraddizione che l'autore tenta di pacificare, non eliminando la violenza come Maria di Francia, bensì semplificando la psicologia dell'essere sovranaturale tramite ripartizione: una è la donna violentata che, giustamente, odia, l'altra

d'une hôtesse plus ou moins magicienne (scène du viol simulé), de même qu'il résiste à d'autres fantasmagories» ([...] inversione nel *Lancelot*, dove l'eroe, per rimanere fedele alla regina, respinge le avances di un'ospite più o meno maga (scena dello stupro simulato), e resiste ugualmente ad altre fantasmagorie).

²⁷ Un'accusa di stupro è comunque avanzata: la regina, per sondare la virilità del prediletto, invia una sua dama presso il cavaliere e, dal momento che questa tarda a tornare, si figura scenari erotici in cui il cavaliere possiede l'inviata con la forza: «Sed ab illo uiolento detinetur ut eam sibi perpetuet. O quam non inuita uiolenciam patitur!» (Ma è trattenuta da quel violento, che vuole continuare a farla sua. Oh come ella subisce ben volentieri la sua violenza!); la traduzione è mutuata dall'edizione di riferimento (Latella 1990, 324-325).

²⁸ Già Bennett 1941, 42: «This is, of course, an obvious rationalization. The fairy-tale lady did not behave consistently; she was too prompt to come to the assistance of the man who had insulted her. Therefore, she was divided into two characters» (Questa è, evidentemente, una razionalizzazione. La dama della fiaba non si comporta coerentemente; è troppo pronta a venire in aiuto dell'uomo che l'aveva appena insultata. Di conseguenza, è stata scissa in due personaggi diversi).

è la donna che ama; salvo poi dimenticarsi dello stratagemma e presentare un'unica fanciulla (non si capisce bene quale, in realtà) al duello.

Nel caso del *Dolopathos sive De rege et septem sapientibus*, il cui titolo integrale svela la filiazione orientale della raccolta di novelle di Giovanni d'Alta Selva, è opportuno giustificare la nostra scelta. È vero infatti che entrambi i motivi, Zuleika e Melusina, compaiono nel testo ma il primo nello spazio della cornice, il secondo nella settima novella ivi contenuta. Lucinio, figlio di Dolopato, re di Sicilia al tempo di Augusto, all'età di sette anni è inviato a Roma, presso Virgilio, per apprendere le arti del *trivium* e del *quadrivium*; dopo sette anni di formazione torna in patria, con l'ingiustificato divieto, imposto dal maestro, di parlare. Viene accolto con gioia dal padre, gioia che si tramuta presto in tristezza di fronte all'inspiegabile mutismo del figlio. La seconda moglie del re, allora (la madre di Lucinio era morta mentre questi studiava a Roma), decide di provare a 'sbloccare' il giovane tramite le vie d'amore. Se inizialmente sono le ancelle ad assumersi l'incarico, è poi la regina che si innamora del figliastro e, di fronte al suo silenzioso rifiuto, lo accusa di tentato stupro presso il marito; accusa da cui il giovane evidentemente non può difendersi. Il padre allora si vede costretto a condannare Lucinio al rogo; tuttavia, per sette volte, la morte è rimandata dall'arrivo a corte di sette sapienti che, in cambio di una storia, chiedono il rinvio dell'esecuzione ogni volta all'indomani. Alcune di queste storie sono tradizionali, già contenute in altre più antiche versioni dell'opera, altre invece qui inserite per la prima volta, come la settima: *Cygni*. Un giovane benestante, inoltratosi con i suoi cani nel bosco a cacciare, si lascia guidare nei pressi di una fonte da una cerva bianca dotata di splendidi palchi: «ceruam niue candidorem, decem in quolibet cornu habentem ramos in collibus inuenit»²⁹. Sottolineiamo il colore della creatura, un bianco ferico, e la sua natura androgina³⁰, dettaglio che suggerisce uno scenario iniziatico. Qui incontra una vergine ninfa, con una catena d'oro in mano, intenta al bagno; le sottrae con forza la catena – metafora dello stupro come la sottrazione degli abiti in *Graalant* e *Guingamor* –, la prende tra le braccia e la conduce con sé a corte. La donna dà presto alla luce sette figli, sei maschi e una femmina, tutti con al collo la sua stessa catenella d'oro, tuttavia la suocera gelosa sottrae la prole, che fa abbandonare nel bosco da un servo, e la sostituisce con una cucciolata di cani. La fata, che non si difende, anzi in tutto il racconto non prende mai la parola, viene interrata fino alla vita³¹, costretta inoltre a fungere da catino per i servi

²⁹ (s'imbatté in una cerva più bianca della neve e con dieci rami per ogni corno). Si utilizza l'edizione Hilka 1913, 80 e la traduzione, improntata sulla medesima edizione, Alfano 1997, 127.

³⁰ Cerve cornute come animali-guida si incontrano anche in *Guigemar, lai* di Maria di Francia per certi aspetti vicino ai nostri; e in tutt'altro contesto, nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano, è una «[...] cervia altera e bella; / con alta fronte, con corna ramose» (vv. 36-37) a condurre Giuliano dalla bella Simonetta. Anche in *RVF*, 190 una cerva cornuta e bianca è allegoria del primo incontro con Laura.

³¹ La medesima punizione è inflitta dalla madre, Morgana, a Gaia, la ninfa che ha concesso il

della corte: questi sono tenuti a lavarsi le mani sulla splendida capigliatura della ninfa; evidente è il contrappasso rispetto alla postura tradizionale di Melusina, immersa nell'acqua limpida della fonte fino alla vita. I figli vivono per sette anni nella foresta, sotto la protezione di un saggio, ma vengono sorpresi dallo stesso servo che sottrae a tutti i maschi la catena, obbligandoli così al silenzioso aspetto animale. I sei cigni e la sorella giungono per caso alla corte del padre, e da qui segue il lieto fine, con il recupero della natura umana da parte dei figli (tutti tranne uno, quello la cui catena era stata danneggiata), la riabilitazione della fata e la condanna della suocera alla stessa punizione della nuora³². Il silenzio della ninfa, e dei suoi sette figli, ha il medesimo carattere ambiguo di quello di Lucinio; esso risulta, in entrambi i casi, il pretesto e l'occasione della calunnia, «calomnie menée par une belle-mère (femme du père pour [Lucinius], mère du mari pour la fée)» (Foehr-Janssens 1994, 259)³³. Il comune rifiuto della parola fa sì che la storia dei bambini-cigno appaia come «una traduzione quasi allegorica del percorso dell'eroe muto»³⁴: i bambini-cigno, anche loro peraltro rimasti lontani sette anni sotto la protezione di un saggio, arrivano muti alla casa del padre, per poi essere restituiti alla loro natura di uomini e di figli (il riacquisto della forma umana simboleggia l'acquisto della personalità). Il silenzio, allora, si svela quale prova qualificante; il settimo racconto «riorienta la lettura di tutto il *Dolopathos* in una dimensione iniziatica incoraggiando [il lettore] ad attendere la metamorfosi di [Lucinio]»³⁵: la sua uscita dal mutismo, dalla condizione di *infans*, e il suo ingresso nel mondo degli adulti. D'altronde lo statuto particolare di tale storia, rispetto alle altre, e la sua importanza per lo scioglimento della cornice è già suggerita dalla condivisa ricorsività del numero sette: Lucinio va a Roma all'età di sette anni e vi rimane ad apprendere, per altri sette anni, le sette arti liberali. Il settimo sapiente racconta la storia dei sette bambini-cigno, anch'essi reintegrati a corte dopo esserne stati allontanati per sette anni (Foehr-Janssens 1994, 297-298).

Nella *Châtelaine de Vergy*, infine, (non procediamo alla rievocazione commentata dell'intreccio vista la relativa marginalità, rispetto ai nostri fini, di questo testo) le due figure-tipo sono entrambe presenti, per la prima volta effettivamente dialoganti, tuttavia estremamente appiattite sul livello della razionalizzazione cortese³⁶. La fata è solo una castellana; il giardino, che non presenta né la fonte né l'albero, non è più il luogo del numinoso incontro con il sovrannaturale, ma lo spazio, tutto umano, dell'attesa e del passaggio:

suo amore a un mortale, Galvano, nel cantare italiano *La Ponzela Gaia*.

³² Di nuovo, anche Morgana sarà condannata da Galvano alla medesima punizione della figlia.

³³ «Calunnia inventata da una *belle-mère* (moglie del padre per Lucinio, madre del marito per la fata)»; la traduzione italiana in questo caso non può rendere l'efficacia della frase francese, lingua in cui *belle-mère* significa tanto matrigna, quanto suocera.

³⁴ «[...] une traduction quasi-allégorique du parcours du héros muet» (ivi, 260).

³⁵ «[...] il réoriente la lecture de l'ensemble du *Dolopathos* dans une dimension initiatique en nous encourageant à attendre la métamorphose de Lucémien» (ivi, 265).

³⁶ Su questa razionalizzazione della figura di Melusina si veda Gallais 1992, 216-217.

l'attenzione è completamente spostata sulla camera della fanciulla. L'animale-guida è ugualmente demitizzato: un cagnolino (non si sa se bianco; l'autore, in generale, non si dilunga in descrizioni) che non ha più il compito di condurre l'eroe dalla fata, bensì quello di comunicare, con la propria apparizione, il via libera. La castellana, infine, non condivide l'onniscienza e l'ubiquità di Melusina: non sa, immediatamente e da sé, della rottura del tabù da parte dell'innamorato, ma lo apprende attraverso le maligne parole della sua rivale in amore, la duchessa di Borgogna.

3. *L'efebo, Zuleika e Melusina*

Il cavaliere protagonista dei nostri testi è un giovinetto (Lucinio ha quattordici anni, sulle guance di Galone inizia a infittirsi una morbida lanugine: «iam enim densior dulcis illa malarum incipit esse lanugo»; p. 326) che, a inizio racconto, non ha ancora avuto esperienza dell'altro sesso; talvolta indifferente ad amore per sua stessa affermazione, come Graalant o Guingamor, talvolta tacciato di impotenza (Galone, da parte dell'amico Sadio, che tenta così di salvarlo dalla zia) ovvero di omosessualità (Lanval, da parte della regina offesa). Il primo incontro con la donna si presenta al novizio come un terrifico rapporto incestuoso, più o meno esplicito: Lucinio è insidiato dalla matrigna; Guingamor dalla zia; Lanval, Graalant e Galone, dalla moglie del sovrano (peraltro zia di Sadio, migliore amico e doppio di Galone), il rapporto è quindi in questo caso traslato sul piano sociale. L'unione incestuosa è, come abbiamo visto, scongiurata e il cavaliere, accusato di stupro, è costretto a lasciare la corte; in altri termini, il legame del giovane con una figura decisamente materna è brutalmente reciso, e questi è lanciato, alla ricerca di identità, nello spazio eslege della natura.

L'itinerario che intraprende rivela tutti i segni di un viaggio iniziatico oltremondano: l'isolamento e l'allontanamento dal luogo di origine; la cavalcata sull'animale psicopompo; la caduta in uno stato di trance, di smemoramento e atonia; l'attraversamento della foresta, che in virtù della sua oscurità e densità rievoca l'indistinto preformale, preludio a ogni rinascita; il superamento del fiume, la più classica delle frontiere per l'altrove; il raggiungimento di un luogo marcato, una sorta di recinto sacro creato dalla fonte (simbolo dell'indifferenziato, matrice, quindi, di tutte le possibilità) e dall'albero (il pilastro del mondo, l'Albero Cosmico, che mette in comunicazione Cielo, Terra e Inferi), in cui avviene l'epifania della fata, alterità ontologica e sessuale. In buona parte dei casi (*Graalant, Guingamor, Cygni*) il viaggio è inquadrato all'interno della caccia amorosa, particolare schema dell'avventura oltremondana che prevede quattro elementi: «(a) l'apparizione dell'animale straordinario; (b) il percorso compiuto sulle sue tracce, che isola il protagonista dai compagni e lo porta in un luogo particolarmente remoto, (c) l'incontro improvviso e inaspettato con

la donna del bosco e (d) l'amore, generalmente corrisposto ed estremamente violento» (Donà 2003, 417).

Anche laddove non è attivo il *pattern* della caccia erotica, la violenza (più o meno edulcorata o metaforicamente allusa) rimane una costante dell'incontro con la fata. Il giovane maschio sorprende la donna al bagno nella sua nudità fascinosa e allarmante; è giunto per lui il momento di fronteggiare l'alterità sessuale, deve dimostrarsi capace di dominarla fisicamente ed eroticamente. La violenza si dà quindi come affermazione, 'necessariamente eccessiva', dell'essere divenuto uomo; «non esiste un livello zero della mascolinità: essa è sempre al di sopra delle righe, iperdimensionata, enfatica» (La Cecla 2000, 38). Solo la brutale dimostrazione del predominio sessuale può avverare il passaggio cruciale dall'adolescenza alla maturità, che si preparava fin dal rigetto di Zuleika: l'efebò, vincendo fisicamente su Melusina, è divenuto completamente uomo. Numerose sono le attestazioni, folcloriche e letterarie, di riti premaritali violenti³⁷; il novizio, per vincerla in moglie, deve dimostrare la propria valentia prevaricando (intellettualmente, fisicamente o eroticamente) una figura femminile potente e fino ad allora invitta (Turandot, Atalanta e Brunilde; rispettivi esempi dai possibili campi di prevaricazione prospettati), che è la responsabile, l'ideatrice, della gara per il predominio. Alla luce di ciò possiamo affermare che, nel nostro caso, la violenza del cavaliere sulla fata non è altro che la prova, il cimento, da questa organizzato e imposto all'eletto, che deve dimostrarsi all'altezza. Meccanismo perfettamente trasparente nella *Charrette*, esso emerge, negli altri testi, proprio dalla tanto attaccata contraddizione rintracciabile nel comportamento della fata, regista del violento confronto sessuale. Il giovane cavaliere, abbiamo detto, spesso si inoltra nel buio della foresta sulle tracce della selvaggina; la bianca cerva del *Graalant*, il bianco cinghiale del *Guingamor* e la cerva cornuta di *Cygni* spariscono però non appena compare la fata. Dalla predazione venatoria si scivola facilmente nella predazione sessuale: la preda è in realtà la fata (la sua metamorfosi, il suo lato animale) e la fata si finge, per un attimo, preda. Essa è esplicitamente violata e implicitamente violenta; apparentemente passiva e vittima, si svela subito consapevolissima e piena d'iniziativa: la sua conoscenza del nome del cavaliere tradisce, infatti, come questi non si sia casualmente imbattuto nella fata, ma sia stato da lei attirato in una vera e propria trappola. Il cacciatore si trasforma così in preda e la preda si rivela cacciatrice³⁸. Questo rimane vero anche per il *Lanval*, testo che, come abbiamo visto, fa di tutto per allontanare lo spettro della violenza e in cui i motivi della caccia e dell'animale-guida nemmeno compaiono: alla fine del racconto la fata si presenta alla corte arturiana, per

³⁷ Su prove premaritali di struttura iniziatica, cfr. Barbieri / Renzi, 2007.

³⁸ «Il cacciatore va a caccia in cerca di cibo, e trova invece l'amore; ma l'amore per la donna oltremontana è una specie di caccia rovesciata, in cui il cacciatore stesso riveste il ruolo della preda» (Donà 2003, 520).

salvare l'amato, in perfetta tenuta venatoria: a cavallo, con sparpiero sul polso e levriero al seguito.

La nostra Melusina, «la cacciatrice dei cacciatori» (Zolla 1986, 61), è l'ipostasi letteraria, già riconosciuta dalla critica, di un'antica Signora degli animali³⁹: figura delle più antiche civiltà cacciatrici che, avendo sovranità sulla selvaggina, permette il sostentamento della comunità, concedendogliela secondo norme e restrizioni ben precise, comunicate per il tramite dello sciamano (per noi il cavaliere), il mediatore sacro tra questo mondo e l'altrove, spesso amante della suddetta Signora. La fata, dispensatrice di abbondanza e ricchezze in molti dei nostri testi (in *Lanval* e *Graalant* risana la precaria condizione economica del protagonista; negli altri testi appare comunque connessa alla prosperità: in *Guingamor* è signora di un sontuosissimo castello; in *Sadius et Galo*, più allusivamente, è incontrata seduta su drappo di seta e in *Cygni* è ornata di una catena d'oro) è spesso connessa con il regno animale: si sono appena visti i tre animali-guida, metamorfosi della fata; ricordiamo la natura di uccello della stessa, esplicita in *Cygni*, implicita in tutte le fate private degli abiti al bagno (*Graalant*, *Guingamor*). Si possono aggiungere altre evidenze testuali, estranee al corpus dei testi oggetto diretto di analisi: nel già evocato cantare *La Ponzela Gaia*, l'amante sovranaturale si presenta a Galvano nell'aspetto di una serpe; nel franco-italiano *Huon d'Auvergne* (mss. di Berlino e Torino), la bella signora della città acquatica (peraltro pullulante di animali ripugnanti) – che come la castellana della *Charrette*, concede ospitalità (e in aggiunta ricchezze e conoscenza) al viaggiatore oltremondano, in cambio di una notte d'amore – è paragonata per bellezza a un'anguana, la ninfa ondina veneta⁴⁰; ancora, nel cantare italiano trecentesco *Il Bel Gherardino*, l'eponimo protagonista «giunge a un inquietante castello protetto da due minacciosi guardiani, un serpente e un orso che presto scoprirà essere uomini trasformati per magia in fiere dalla padrona del maniero, la Fata Bianca» (Galloni 2007, 180); anche nel *Carduino* (testo, che, a differenza dei precedenti, pur mettendo in scena due figure femminili, non presenta la figura-tipo di Zuleika, tuttavia già evocato per un confronto sempre con il cristiano passo della castellana innamorata) il cavaliere incontra la fata sotto forma di serpe e questa è circondata, nel suo castello, da animali delle specie più disparate, che un tempo sono stati uomini.

³⁹ Sull'identificazione delle donne fatate e Melusine dei racconti medievali con la Signora degli animali si veda Galloni 2007, 175-187.

⁴⁰ Ms. B, vv. 6904-6906: «Ensi belle non fu Polixene et Alaine; / Mès soe beauté fuserent bien plus lointaine, / Que une vielle non seroit a une aiguaine» (Così belle non furono Polissena e Elena; ma le loro bellezze erano ben più lontane di quanto una vecchia non lo sarà da un'anguana); Ms. T, vv. 6904-6906: «Cosy bela non fu Polisenay Elena / Mè soe beleze fono più luntane. / Più bela pareva che una ayguana» (Così bella non fu né Polissena né Elena anzi, le loro bellezze sono ben lontane. Pareva più bella di un'anguana). I passi sono segnalati in Barillari 2009, 110 da cui mutuiamo anche la traduzione italiana.

La familiarità della fata con il mondo animale, e la sua inquietante abilità di trasformarsi e di trasformare gli uomini in esseri zoomorfi, ricorda due figure del mito greco: Circe e Artemide⁴¹. Odisseo, attirato da Circe nel suo dominio attraverso l'espedito dell'animale-guida (in questo caso un magnifico cervo), domina sessualmente la potente maga (che, non appena si vede in posizione di inferiorità, dimostra di riconoscere l'eroe, chiamandolo per nome, e confessa di essere stata in sua attesa, esattamente come la 'scostante' fata del *Graalant*), evitando così la metamorfosi in animale. Libera poi i compagni di viaggio, già trasformati in porci (precedenti viaggiatori erano stati trasformati dalla Signora in mansueti lupi e leoni), e, come Huon d'Auvergne, ottiene da questa ospitalità, nutrimento e informazioni sul viaggio oltremondano che lo aspetta⁴². Per quanto concerne la figura di Artemide, più interessante per i nostri fini poiché già incontrata in apertura, in relazione al personaggio di Ippolito (versione classica del nostro cavaliere tra due donne), vogliamo recuperare il mito, giuntoci in diverse versioni, del suo incontro con Atteone. Il bel giovane, indifferente ad amore e devoto alle arti venatorie (quindi alla dea), durante una battuta di caccia, si imbatte nella potente vergine, e la sorprende nuda al bagno, senza la minima intenzione lasciva (nella variante più pacifica del mito tramandataci da Ovidio nelle *Metamorfosi* III, 138-253), oppure tenta di violentarla (nella variante accolta da Iginio nelle *Fabulae*, CLXXX: «Actaeon Aristaei et Autonoes filius pastor Dianam lavantem speculatus est eam violare voluit.»⁴³); è quindi punito dalla dea che, trasformatolo in cervo, lo condanna a essere sbranato dai suoi stessi cani.

La Signora degli animali, che in questo caso assume le sembianze della greca Artemide, ma che altrove abbiamo incontrato come Diana o Melusina, «possiede un lato luminoso, generoso, e uno oscuro, mortale» (Galloni 2007, 187), «si offre e al tempo stesso si sottrae agli uomini sotto le seducenti fattezze di una vergine prorompente e letale» (Klossowski [1980] 2018, 13). Maternamente dispensatrice di ospitalità, nutrimento e ricchezze, può, un attimo prima o un attimo dopo, essere mortalmente nemica dell'eroe da lei eletto. È una figura potentissima «nei suoi attributi contraddittori: verginità e morte, tenebra e luce, castità e seduzione» (*ibid.*). Artemide è l'altro volto di Ecate (regina della notte, della luna e dei morti) così come la Melusina dei nostri *lais* è al tempo stesso, abbiamo detto, Morgana: a fine racconto la fata non manca mai di ricondurre l'eletto nell'isola Avalon, l'altro mondo celtico⁴⁴. Violata e violenta,

⁴¹ Anche la già menzionata Teti domina alla perfezione i segreti della metamorfosi, trasformandosi in fuoco, acqua, vento, uccello, tigre, leone, serpente e seppia prima di farsi vincere da Peleo.

⁴² *Odissea*, X, 133-574; sulla figura omerica di Circe come Signora degli animali: Donà 2003, 429-431; Galloni 2007, 179-180.

⁴³ (Il pastore Atteone, figlio di Aristeo e di Autonoe, vide Diana al bagno e volle violentarla.) La traduzione è nostra.

⁴⁴ Nella *Ponzela Gaia*, la madre della protagonista è, non a caso, Morgana, mentre in *Huon d'Auvergne* la castellana innamorata, sebbene cristianamente demonizzata, è la regina di una città acquatica e oltremondana.

vitale e mortale, madre e matrigna: Melusina/Morgana non è poi così lontana da Zuleika (si ricorda che la figura-tipo della moglie di Putifarre nei testi antico-francesi e, più allusivamente, nel *De nugis* è praticamente sempre incarnata da Ginevra, Proserpina medievale tutt'altro che estranea al regno dei morti). Zuleika e Melusina, uguali e opposte, personificano, sfumandoli, i due aspetti di una medesima, ambigua, «immagine materna, temibile e protettrice a un tempo, che si presenta durante l'insorgere del fantasma amoroso. Il racconto meraviglioso pone così al centro della propria drammaturgia la scena più atta a significare il potere inquietante della femminilità» (Poirion [1982] 1988, 53).

Riferimenti bibliografici

Testi

Bel Gherardino

Il Bel Gherardino, in *Cantari del Trecento*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati Editore, 1970.

Châtelaine de Vergy

La Châtelaine de Vergy, édition bilingue présentée et commentée par Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994.

Chevalier de la Charrette

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994.

Dolopathos

Historia septem sapientum: Johannis de Alta Silva Dolopathos sive De rege et septem sapientibus, nach den festländischen Handschriften kritisch herausgegeben von Alfons Hilka, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1913.

Giovanni di Alta Selva, *Dolopato ovvero Il re e i sette sapienti*, a cura di Giancarlo Alfano, con una nota di Alberto Varvaro, Palermo, Sellerio, 1997.

Fabulae

Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les belles lettres, 1997.

Huon d'Auvergne

Stengel, Edmund, «*Huons von Auvergne Keuschheitsprobe*, Episode aus der franco-venezianischen Chanson de geste von *Huon d'Auvergne* nach den drei erhaltenen Fassungen, der Berliner, Turiner und Paduaner», dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte, professeur à l'Université de Liège, à l'occasion de son 25^e*

anniversaire d'enseignement, accompagné de fac-similés et d'un portrait, Paris, Champion, 1910, vol. II, 685-713.

Lais

Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècles), édition bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.

Metamorfosi

Ovidio Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, [2005] 2013.

Nugis curialium

Walter Map, *Svaggi di Corte*, a cura di Fortunata Latella, Parma, Pratiche 1990.

Ponzela Gaia

Ponzela Gaia, Galvano e la donna serpente, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000.

Stanze per la giostra

Poliziano Angelo, *Poesie italiane*, testo e note a cura di Saverio Orlando, introduzione di Mario Luzi, Milano, BUR, 1976.

Saggi critici

Aarne, Antti / Thompson, Stith, 1981. *The Types of the Folktale: A classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Airò, Anna, 2012. «Il motivo della moglie di Putifarre tra silenzio e parola: confronti letterari dal 428 a.C. al 1270 A.D.», in Benozzo et. al. (ed.), 2012, 49-80.

Aubailly, Jean-Claude, 1986. *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse des quelques lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.

Barbieri, Alvaro / Renzi, Lorenzo, 2007. «L'efebo e l'amazzone: prove premaritali di struttura iniziatica», in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli Allievi Padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, II, 1685-1723.

Barbieri, Alvaro, 2017. «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel *Cavaliere della Carretta*», in Barbieri 2017, 157-2014.

Barbieri, Alvaro, 2017. *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini.

Barillari, Sonia Maura, 2009. «La città delle dame. La sovranità ctonia declinata al femminile fra l'Irlanda e i monti sibillini», *L'immagine riflessa*, 18, 87-121.

Bennett, Roger E., 1941. «Walter Map's Sadius and Galo», *Speculum*, 16 (1), 34-56.

Benozzo, Francesco et al. (ed.), 2012. *Culture, livelli di cultura e ambienti nel*

- Medioevo occidentale*: atti del 9. Convegno della Società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne.
- Calasso, Roberto, 2005. *La follia che viene delle Ninfe*, Milano, Adelphi.
- Donà, Carlo, 2003. *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e i misteri del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Donà, Carlo, 2002. «Il segreto del re del bosco», in Donà / Zambon, 2002, 65-85.
- Donà, Carlo / Zambon, Francesco, 2002. *La regalità*, Roma, Carocci.
- Faverty, Frederic Everett, 1931. «The Story of Joseph and Potiphar's Wife in Medieval Literature», *Harvard studies and notes in philology and literature*, 13, 81-127.
- Foehr-Janssens, Yasmina, 1994. *Le temps des fables. Le Roman de sept sages, ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion.
- Gallais, Pierre, 1992. *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archetypé du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Galloni, Paolo, 2007. *Le ombre della preistoria. Metamorfosi storiche dei Signori degli animali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gęsicka, Anna, 2012. «La volonté et le choix: le motif de la "femme de Putiphar" dans les "lais" français des XII^e et XIII^e siècles», *Annales neophilologiarum*, 6, 71-86.
- Ghidoni, Andrea, 2011. «Il motivo dei vanti tra radici storiche e archetipi: alcune riflessioni di metodo sulle classificazioni politetiche», *L'immagine riflessa*, 20, 155-180.
- Harf-Lancner, Laurence, [1984] 1989. *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it. di Silvia Vacca, Torino, Einaudi.
- Hily, Gaël et al. (ed.), 2010. *Deuogdonion: Mélanges offerts en l'honneur du professeur Claude Sterckx*, Rennes, éditions TIR, publication du CRBC Rennes-2, Université européenne de Bretagne, Rennes.
- Klossowski, Pierre, [1980] 2018. *Il bagno di Diana*, tr. it. di Giuseppe Girimonti Greco, Milano, Adelphi.
- La Cecla, Franco, 2000. *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Milano, Mondadori.
- Lecouteux, Claude, 1982. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot.
- Le Goff, Jacques / Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1971. «Mélusine maternelle et défricheuse», *Annales. Economies, sociétés, civilisation*, 26 (3-4), 587-622.
- Loomis, Roger Sherman, 1949. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press.
- Mezzetti, Monia, 2010. *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa, Edizioni ETS.
- Needham, Rodney, [1975] 2011. «Classificazione Politetica: convergenza e conseguenze», tr. it di Marco Aime e Massimo Bonafin, *L'immagine riflessa*, 20, 1-32.
- Poirion, Daniel, [1982] 1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del*

- Medioevo*, tr. it. di Graziella Zattoni Nesi, Torino, Einaudi.
- Rieger, Dietmar, 1987. «“Chetis recreanz, couars cuers failli” Zum Motiv der verschmähten Frau in der mittelalterlichen Dichtung Frankreichs», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 103, 238-256.
- Schofield, William Henry, 1900. «The Lays of Graeent and Lanval and the Story of Wayland», *PMLA*, 15, 121-79.
- Segre, Cesare, 1959. «Lanval, Graeent, Guingamor», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959, 756-770.
- Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1959. Modena, Società Editrice Tipografica Modenese.
- Thompson, Stith, 1955-58. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press.
- Varvaro, Alberto, 1994. *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo. Walter Map*, Bologna, Il Mulino.
- Vincensini, Jean Jacques, 1994. «Viol de la fée, violence du féérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale», in *La violence dans le monde médiéval*, Sénéfiance, 36, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 545-559 [<https://books.openedition.org/pup/3181>].
- Vincensini, Jean-Jacques, 1996. *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion.
- Walter, Philippe, 2010. «La fée, le chien et l'épervier. De l'identité de Morgane et de Mélusine», in Hily et al. (ed.), 2010, 697-710.
- Zolla, Elémire, 1986. *L'amante invisible. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio Editori.