

A PROPOSITO DI DAME AL BAGNO E “DAMES À LA CUVE”

Per Marina Fumagalli

1. – Come ha più volte osservato Jacques Le Goff, Melusina e le sue sorelle, le fate, fanno parte della mitologia del Medioevo¹. Nei *lais*, come nei romanzi, ma anche nelle testimonianze in latino dei chierici vediamo apparire fate alla fontana, alla fonte, presso un fiume, fate e donne al bagno, fate e *dames à la cuve*, che sono immerse, nelle immagini dei manoscritti, in tinozze o piscine in marmo, equivalente delle nostre moderne vasche da bagno². Come osserva ancora Jacques Le Goff: «Au coeur du mythe

¹) Cfr. Le Goff 1971, pp. 587-622; Le Goff 1977, pp. 223-235; Le Goff 1991. Le Goff sceglie un'immagine della fata Melusina, mostrata in una miniatura da un manoscritto del *Roman de Mélusine* di Coudrette nella ristretta selezione di immagini e di oggetti per illustrare il tema de «Il Medioevo europeo» nella recente mostra di Parma, Galleria Nazionale (28 settembre 2003 - 6 gennaio 2004). Sulla mitologia cristiana medievale, cfr. Schmitt 1981.

²) Molto più frequenti di quel che si potrebbe credere le immagini di bagni e *cuves* tanto nei testi letterari quanto nelle miniature dei mss. medievali. Si veda ad es. il *lai Equitan* di Marie de France (anni settanta del XII sec.), in cui la moglie fedifraga del siniscalco cerca di sbarazzarsi del marito preparandogli una vasca d'acqua bollente, nella quale egli avrebbe dovuto immergersi facendo compagnia al sovrano che avrebbe dovuto prendere il bagno vicino a lui, in un'altra vasca. I due amanti finiranno invece per morire immersi nella trappola da essi escogitata. Cfr. Maria di Francia, *Lais*, ed. Angeli 1983. Rappresentano invece una dama e un cavaliere immersi in due *cuves* l'una davanti all'altro le miniature della *Première Continuation de Perceval* (episodio di Caradue immerso nella tinozza di vino e attanagliato da un serpente, che viene liberato con lo stratagemma della fanciulla immersa nella tinozza di latte, che porge la mammella destra al serpente) al foglio 108 del ms. di Paris, Bibliothèque Nationale, Français 12577; al f. 105v del ms. di Montpellier, BI, Sect. Méd. H249; al f. 85 del ms. di Paris, Bibliothèque Nationale, Français 1453. Cfr. anche Boisseuil 2002, pp. 5-11, che osserva: «N'en déplaise à Michelet, les hommes du Moyen Âge se baignaient. Ni en

et de l'histoire de Mélusine il y a un bain». E riassumendo le conclusioni di Françoise Clier-Colombani sull'iconografia melusiniana nel Medioevo, continua: «Que signifie-t-il? Françoise Clier répond: "Bain purgatoire autant que purification menstruelle, lieu de contact avec le monde de l'au-delà." À travers Eve / Mélusine ce qui affleure c'est le péché, la pénitence et la mort. Mais le bain c'est aussi le baptême. Mélusine, amante, épouse et mère, incarne en définitive "la pure humanité", entre vie et mort».³

Ritroviamo ad esempio una dama al bagno e la tradizione della fata alla fontana nel *lai* anonimo di *Guingamor*, della fine del XII secolo, in cui il cavaliere si imbatte topicamente nella fata:

Une fontaine illec trova
desoz .I. olivier foillu,
vert et flori et bien branchu;
la fontaingne ert et clere et bele,
d'or et d'argent ert la gravele.
Une pucele s'i baingnoit
et une autre son chief pingnoit;
el li lavoit et piez et mains.
Biaus membres ot, et lons et plais,
el siecle n'a tant bele chose,
ne fleur de liz, ne flor de rose,
comme cele qui estoit nue.

(vv. 422-433)⁴

(Lì trovò una fonte sotto un ulivo frondoso, verde, cosperso di fiorellini e ampio di rami; la fonte era limpida e bella, e la ghiaia sul fondo era come oro e argento. Vi si bagnava una fanciulla, e un'altra le pettinava il capo, e le lavava i piedi e le mani. Aveva le membra bianche, lunghe e lisce, al mondo non vi è cosa altrettanto bella, né giglio, né rosa, come colei che era nuda.)

O si veda la scena equivalente nel *lai* anonimo di *Graelent*⁵, della seconda metà del XII secolo, affine alla storia di *Guingamor* e al *Lanval* di Marie de France. Inseguendo una cerva bianca, animale-guida tradizionale verso la fata e l'Altro Mondo, Graelent arriva alla sorgente di una fontana:

Porquant si le siut il de prés,
tant qu'en une lande l'enmainne,
devers le sors d'une fontainne,
dont l'iaue estoit e clere e bele.

Orient, ni en Occident, ils ne négligèrent la toilette et ils usèrent avec profit de l'eau ou de la vapeur d'eau pour prendre des bains» (*ivi*, p. 5).

³) Le Goff 1991, p. 7.

⁴) *Lais anonymes*, éd. O'Hara Tobin 1976.

⁵) *Ibidem*. Sui rapporti dei *lais* anonimi *Guingamor* e *Graelent* con il *lai* di *Lanval* di Maria di Francia vd. Segre 1959, pp. 756-770.

Dedens baignoit une pucele;
 dex damoiseles le servoient,
 sor l'eur de le fontaine estoient.

Li drap dont ele ert despoulie
 erent dedens une foillie.

Graelens a celi veüe
 qui en le fontaine estoit nue.

Cele part va grant aleüre,
 de le bisse n'eut il puis cure
 tant le vit graisle et escavie,
 blancë e gente e colorie,
 les ex rians e bel le front;
 il n'a si bele en tot le mont.

Ne le veut en l'iaue toucier,
 par loissir le laisse baignier.

(vv. 206-224)

(Allora la seguì, finché arrivò in una pianura, presso la sorgente di una fonte, in cui l'acqua era limpida e bella. Vi si bagnava una fanciulla; la servivano due damigelle che erano a fianco della fonte; i panni di cui si era spogliata erano nascosti tra il fogliame. Graelent vide la fanciulla nuda nella fonte, si diresse là velocemente, e non si curò più della cerva, tanto vide la fanciulla sottile, elegante, bianca, bella e colorita, gli occhi ridenti e la fronte graziosa: non vi è una fanciulla più bella al mondo. Non vuole toccarla mentre è nell'acqua, le lascia fare il bagno comodamente.)

In seguito, Graelent viola l'interdetto topico di parlare dell'esistenza della fata, poiché si vanta dicendo di conoscere una dama di bellezza superiore a quella della regina. E così il re, davanti alla corte, lo minaccia della prigione se non dimostrerà la verità delle sue parole. La fata verrà a scagionare Graelent e a provare la sua innocenza con la verità della sua straordinaria bellezza. Quindi riparte orgogliosa, e Graelent, all'inseguimento della fata, si getta nel fiume rischiando di annegare: impietosita e convinta dalle rimostranze delle proprie damigelle, la donna lo porta con sé nell'Altro Mondo, al di là del fiume:

De la sale se departi,
 ses puceles ensamble o li.
 Graelens monte e vait après
 par mi le vile a grant eslés;
 tozjors li va merci criant,
 el ne respont ne tant ne quant.

Tant ont lor froit cemin tenu,
 qu'il sont a le forest venu;
 par mi le bos lor voie tinrent,
 desi qu'a le riviere vinrent
 ki en une lande sordoit
 e par mi le forest couroit.

Mout en ert l'iaue blanche e bele;
dedens se met la damoisele.

Graelens veut après aler, [...]
Ele se met en la riviere,
 mais il ne puet mie souffrir
 que de lui le voie partir.
 En l'eve entre tout a ceval,
 l'onde l'enporte contreval,
 departi l'a de son destrier.
 Graelens fu pres de noier, [...]
 La damoisele en ot pitié
 de çou qu'ele les ot si plaindre,
 ne se puet mais celer ne faindre.
 Hastivement est retournee,
 a le riviere en est alee,
 par les flans saisist son ami,
 si l'en amaine ensamble o li.
 Quant d'autre part sont arivé,
 ses dras moulliés li a osté,
 de son mantel l'a afublé,
 en sa terre l'en a mené.
 Encor diënt cil du país
 que Graelens i est tous vis. [...] (vv. 647-661; 674-680; 698-710)

(La donna si allontanò dalla sala del palazzo, e le sue damigelle con lei. Graelent monta a cavallo e le insegue velocemente attraverso la città. Continua a invocare perdono, ed ella non gli risponde; alla fine del loro percorso agitato, arrivarono alla foresta: tennero la loro via in mezzo al bosco, finché giunsero al fiume, che sgorgava in una pianura e scorreva tra gli alberi. L'acqua era trasparente e bella: la damigella vi si immerge. Graelent vuol seguirla [...] Ella si immerge nel fiume, ed egli non può soffrire di vederla allontanarsi da lui. Entra nell'acqua col cavallo, e l'onda lo porta in giù, l'ha allontanato dal suo destriero. Graelent stava quasi affogando [...] La fanciulla ne ebbe pietà, poiché lo udiva lamentarsi, e non poté nascondersi né esitare: ritornò indietro velocemente, si diresse nel fiume, afferrò per i fianchi il suo amico, e lo portò con sé. Quando sono arrivati dall'altra parte, gli ha tolto i suoi panni bagnati, l'ha vestito del suo mantello, e l'ha condotto nella sua terra. Quelli del paese dicono che Graelent vi viva ancora. [...])

Le fate e *dames* al guado, o vicino all'acqua, frontiera con il soprannaturale e tradizionale luogo di confine con l'aldilà⁶, vengono in qualche caso razio-

⁶) Come osservato da Jean Frappier a proposito della comunicazione con l'altro mondo ferico (Frappier 1985, pp. 111-124, in part. p. 118): «se una frontiera umida, oceano, fiume, muro di nebbia li separa dal mondo terrestre è pur vero che quest'ostacolo non è sempre insormontabile. I due mondi potevano comunicare grazie a lunghe navigazioni o grazie a passaggi pericolosi, talora semplici guadi, o ad una zona intermedia che una bestia braccata, cervo o cinghiale bianco, traversava. Una sorta di solidarietà li univa l'uno all'altro, soprattutto all'epoca delle grandi feste stagionali dell'autunno e della primavera».

nalizzate, e invece che come vere e proprie ondine-anguane, come nei *lais* citati o ad esempio nel folclore veneto, vengono descritte piuttosto come fate o belle signore che si trovano vicino a un fiume o a una fontana. E se questi ultimi ne ricordano la natura acquatica-lunare ⁷, le donne non sono più propriamente immerse nell'acqua, e accolgono solitamente il cavaliere eletto all'interno di un ricco padiglione (o sotto un albero), come accade ad esempio per la fata del *Lanval* di Marie de France (anni settanta del XII sec.):

Fors de la vilë est eissuz,
 tuz suls est en un pré venuz;
su une ewe curaunt descent,
 mes sis chevaux tremble forment; [...]
 La u il gist en teu maniere,
garda aval lez la riviere,
si vit venir deus dameiseles:
 unkes n'en ot veü plus beles! [...]
 Lur message li unt cunté:
 «Sire Lanval, ma dameisele,
 ki tant est pruz e sage e bele,
 ele nus enveie pur vus;
 kar i venez ensemble od nus!
 Sauvement vus i cundurums:
veez, pres est li paveilluns.» [...]
Dedenz cel tref fu la pucele;
 flur de lis e rose nuvele,
 quant ele pert al tens d'esté,
 trespassot ele de beauté. (vv. 43-46; 53-56; 70-76; 93-96) ⁸

(È uscito fuori dalla città, è giunto tutto solo in un prato. Scende vicino a un corso d'acqua, e il suo cavallo trema fortemente [...] Là dove giaceva il tal modo, guardò in basso verso il fiume e vide venire due damigelle: non ne aveva mai viste di più belle! [...] Gli hanno riportato il loro messaggio: «Sire Lanval, la nostra signora, che è tanto nobile, saggia e bella, ci invia a cercarvi: venite con noi! Vi condurremo da lei sano e salvo: vedete, il padiglione è vicino.» [...] La fanciulla si trovava dentro la tenda; la sua bellezza superava quella del giglio e della rosa novella quando sboccia in piena estate.)

Vicino al guado (*gué périlleux* ...), o comunque collegate all'acqua, fate e melusine sono spesso collegate a una particolare struttura narrativa che

⁷) Come spiega Harf-Lancner 1989, p. 167: «Nel Medioevo il serpente non dipende da un registro ctonio dell'immagine, ma da un duplice simbolismo di acqua e di cielo».

⁸) Cfr. Maria di Francia, *Lais*, ed. Angeli 1983. Tra gli innumerevoli paralleli, si veda ad es. la scena in cui Perceval incontra la fanciulla addormentata dentro il padiglione accanto a una fonte in Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. Méla 1990, vv. 599-644, e la scena in cui Gauvain si imbatte nel padiglione vicino alla fontana nella *Première continuation de Perceval*, éd. Roach 1993, vv. 1566-1599, 4213-4257.

prevede la violazione di un interdetto anche nelle testimonianze in latino dei chierici – ad esempio di Gualtiero Map nel *De Nugis Curialium* (1181-1193), di Goffredo d'Auxerre nel *Commento dell'Apocalisse* (1190 ca.), di Gervasio di Tilbury negli *Otia Imperialia* (1209-1214)⁹ –, i quali raccoglievano chiaramente le loro informazioni dalla cultura orale, dal folclore. Gervasio di Tilbury nei suoi *Otia Imperialia* racconta ad esempio la storia di Raimondo di Château Rousset, nobile provenzale, che incontra accanto a un fiume una dama bellissima che gli concede la sua mano, a patto di non vederla mai nuda; il castello gode di grande prosperità, ma preso dalla curiosità, il marito penetra un giorno nella stanza in cui la donna fa il bagno, infrangendo il divieto, ed essa, trasformatasi in serpente, si allontana, insieme all'abbondanza portata in dote allo sposo (*erepto linteo quo balneum operitur, miles ut uxorem nudam videat, accedit, statimque domina in serpentem conversa, misso sub aqua balnei capite, disparuit*)¹⁰.

Proprio lo schema di quest'*exemplum*, com'è noto, verrà ripreso e reso celebre da Jean d'Arras, che dal 1392 comincia a scrivere il suo *Roman de Mélusine* per Jean de Berry e la sorella Maria duchessa di Bar, discendenti dei Lusignano, legando la fata alla nobile stirpe del Poitou, e imponendole il nome poi divenuto famoso di Melusina. Nel prologo del suo romanzo in prosa, Jean d'Arras richiama esplicitamente la storia raccontata da Gervasio, prefigurazione di quella del suo Raimondino con Melusina:

Gervaise propre nous met en exemple d'un chevalier nommé Rogier [*sic*] du Chastel de Rousset, en la province d'Auxci, qui trouva une faee et la vould avoir a femme. Elle s'y consenty par tel convenant que jamais nue ne la verroit. Et furent grant temps ensemble, et croissoit le chevalier en grant prospérité. Or advint, grant temps après, que la dicte faee se baignoit. Il, par sa curieuseté, la vould veoir, et tantost la faee bouta sa teste dedens l'eaue et devint serpente, n'onques puis ne fu veue, et le dit chevalier declina petit a petit de toutes ses prosperitez et de toutes ses choses.¹¹

(Gervasio ci racconta di un cavaliere chiamato Rogier di Chastel Rousset, nella provincia di Auxci, che incontrò una fata e la volle sposare. Ella acconsentì a patto che egli non la vedrebbe mai nuda. Vissero insieme a lungo, e il cavaliere prosperava nella sua fortuna. Avvenne, molto tempo dopo, che la detta fata prendeva un bagno: egli, per la sua curiosità, desiderò di vederla, e subito la fata immerse il capo nell'acqua e divenne un serpente, e non fu mai più vista, e il detto cavaliere poco a poco perse tutta la sua prosperità e tutte le sue cose.)

⁹) Vd. ad es. Harf-Lancner 1989, pp. 133-176, e Clier-Colombani 1991, pp. 99-119.

¹⁰) *Otia Imperialia*, I, 15: *De oculis apertis post peccatum. Otia Imperialia* ed. Leibniz 1707, pp. 881-1004; II: *Emendationes et supplementa* 1709, pp. 715-784.

¹¹) Jean d'Arras, *Mélusine*, éd. Stouff 1932, p. 4.

Se proprio per la ricchezza simbolica che esse possiedono, l'interpretazione di queste fate melusine pare rimanere sempre aperta, molti studiosi (da Jacques Le Goff a Laurence Harf-Lancner, Françoise Clier-Colombani, Claude Lecouteux e Jean-Jacques Vincensini¹²) hanno considerato centrale, nelle vicende melusiniane, proprio una struttura che prevede un patto tra un cavaliere e un essere fatato e la successiva violazione dell'interdetto, come avviene nel *Larval*, nel *Romanzo di Melusina* e in molti altri testi.

È anche stato notato che il repertorio *The Types of the Folktale* di Aarne e Thompson dedica alle storie melusiniane pochissimo spazio¹³. Legata alla

¹²) Come osserva ad es. Françoise Clier-Colombani, «le bain et la rupture du pacte établi entre la fée et le héros, [...] est l'épisode le plus représentatif du mythe» (Clier-Colombani 1991, p. 205). Oltre alle opere citate, cfr. Lecouteux 1989 e Vincensini 1996, pp. 205-225. Secondo Vincensini, l'infrazione dell'interdetto e dei tabù posti dall'essere fatato rinviano alla strutturazione simbolica di queste storie, al pensiero mitico: «Définir la prohibition comme l'inposition d'une discontinuité entre les partenaires revêt donc une importance décisive puisque ce thème, qui vaut pour le sens du tabou, vaudra pour celui du mythe “melusinien” dans son ensemble. Il mettra en lumière son caractère opératoire en dégageant de nos fables les contenus qui sont répartis, bloqués, suspendus ou même opposés sous couvert de cette communication et de ses missions symboliques. Conforme à tout récit mythique, notre fable formule les difficultés soulevées par la communication et l'incompatibilité entre “poles que la nature a diametralement opposés”. [...] Comment mieux symboliser en effet cette incompatibilité, commune et primitive, sinon en mettant en récit, un homme et une femme, une créature de l'autre monde et un représentant du nôtre? Inscrits dans ces béances fondatrices dont ils tentent de suturer les bords distendus, ces textes s'appliquent à franchir quelques-uns des obstacles vitaux, douloureux et pathétiques que l'humanité affronte depuis l'aube des temps: la différence des sexes, la différence des espèces, la différence des mondes» (p. 225).

¹³) Lo osserva ad es. Vincensini, che richiama le osservazioni in proposito di Pierre Gallais e di Emmanuel Le Roy-Ladurie e Jacques Le Goff. Nota Vincensini: «Or on constate que l'imposante classification *The Types of the Folktale* ne retient pas “Mélusine” en tant que telle. Pierre Gallais a souligné à juste titre cette lacune à propos de l'“archétype” de Mélusine, la “fée à la fontaine”: “Nous avons relevé cent cinquante récits de ce type, dont on peut s'étonner, encore une fois, qu'Aarne et Thompson n'aient pas cru bon de le distinguer et de le répertorier”. Come spiega Vincensini, il repertorio di Aarne e Thompson raggruppa sotto la rubrica «Supernatural or enchanted husband (wife) or other relatives» le creature più vicine a quelle che attraversano le storie melusiniane, come ad es. il tipo 411 «The King and the Lamia», in cui Emmanuel Le Roy-Ladurie e Jacques Le Goff vedevano l'origine della storia della fata-serpente: «Antti Aarne e Stith Thompson ne font pas un sort à Mélusine, mais permettent de la retrouver parmi les numéros T 400-459 [...] et mieux encore sous le numéro T 411: The King and the Lamia (the snake wife)». Il tipo citato, però, come osserva Vincensini, è accompagnato nel repertorio di Aarne e Thompson da rubriche (II e III) che non si adattano alle nostre storie melusiniane. Si ritrovano affinità con lo schema melusiniano in altri tipi, come il 400 «The man on a quest for his lost wife», o il tipo C31 «Offending supernatural wife», con la sua sottodivisione C31.1.2, unico e breve esplicito riferimento al personaggio di Melusina: «Tabu: looking at supernatural wife on certain occasion. (Mélusine). The husband must not see the wife when she is transformed to an animal». Ma come spiega l'autore, si possono ancora ricordare i motivi F234 «Transformed fairy or liaison with fairy», F361.3 «Fairies take revenge on person who spies on them», o F341

trasformazione (come ad es. il Cavaliere-cigno di *Lohengrin* o Muldumarec, l'uomo-uccello del *lai Yonec* di Marie de France) ma anche alla fecondità (*maternelle et défricheuse*, materna e dissodatrice, la chiamano Le Roy-Ladurie e Le Goff in un famoso saggio, in cui si spiega come il feudalesimo se ne impossessò legandola alla propria forza di espansione e affermazione)¹⁴. E legata anche alla purificazione, a cui fanno pensare non solo il rito del bagno settimanale della *Melusina* di Jean d'Arras, ma anche le varie *dames à la cuve* che compaiono nei romanzi arturiani, immerse dai cavalieri gelosi nell'acqua fredda per punizione del proprio peccato di lussuria.

Nella *Continuation de Perceval* di Gerbert de Montreuil (1226-1230), Perceval incontra ad esempio la perfida pulzella Dyonise de Galoeo immersa dal suo cavaliere geloso nell'acqua di una fontana:

Tant erra et tant chevalcha
 et de l'esrer tant s'avancha
 que il vint en une valee
 qui molt estoit et grans et lee.
Iluec trova une fontaine
qui molt estoit et clere et saine;
dedens avoit une pucele:
 je cuit c'onques nule plus bele
 ne fu en cest siecle veüe.
Eschavelee fu et nue
en la fontaine jusque au col:
 molt ot le cuer cruel et fol,
 qui tant li fait traire de mal,

«Fairies give fulfillment of wishes», D1723 «Magic power from fairy», e ancora altri motivi, dalle rubriche più diverse, potrebbero richiamare la presenza di “melusine”, ma Vincensini conclude che la traccia lasciata dalle eroine melusiniane nel repertorio di Aarne e Thompson è esplicitamente così debole e implicitamente così marcata da domandarsi se la metodologia utilizzata per costruire questo repertorio possa aiutare a individuare la forma archetipa del racconto melusiniano (Vincensini 1996, pp. 206-207; cfr. Gallais 1992, p. 19). Cfr. ancora Thompson 1956, vol. II, i tipi D562 «Transformation by bathing», e D562.1 «Transformation by application of water», D565.6 «Transformation by touching water»; D591 «Transformation by immersing in magic well», tutti motivi presenti nel folclore irlandese. Come segnala ancora Vincensini (*ivi*, pp. 206-207 ntt. 3 e 9), il *Manuel de Folklore français contemporain* (Van Gennep 1938), consacra a Melusina un rapido cenno al t. IV, pp. 651-652, e per il motivo melusiniano nella letteratura irlandese, si può vedere Cross 1952, p. 84.

¹⁴ Vd. Le Goff - Le Roy-Ladurie 1971. Come riassume Jacques Le Goff nella sua prefazione a Lecouteux 1989, p. 8: «Quanto alle funzioni svolte da questi sposi e spose soprannaturali, esse sono molteplici e riguardano tutte più o meno la fertilità (soprattutto rurale), la prosperità e l'abbondanza. Sono, per impiegare il linguaggio di Dumézil, esseri della terza funzione. Melusina dissoda, costruisce instancabilmente città e castelli, mette al mondo bambini, spesso numerosi. In questa Melusina “materna e dissodatrice” io e Emmanuel Le Roy Ladurie abbiamo visto la fata per eccellenza del feudalesimo. Personaggi mitici, Melusina e Lohengrin sono allo stesso tempo anche figure storiche, eroi dell'ascesa dell'Occidente fra l'XI e il XIV secolo».

ce est avis a Perceval. [...]
 – Sire, dist ele, ore entendez,
 ja en orrez les veritez:
 li chevaliers qui chi me mist
 une fois d'amours me requist.
 Tant me pria que je l'amai
 et que m'amor li otroiai,
 et il m'ama molt durement.
 Un jor, par esbanoïement,
 venimes, moi et lui, as chans;
 assez me dist sonez et chans.
 Quant eüsmes tant dosnoïé,
 et jué, et esbanoïé,
 lors si me prist a araisnier
 s'il avoit el mont chevalier
 qui tant me semblast preus et sages,
 si biax, si cortois et si larges
 qu'il estoit, ne si asfaitiez,
 si bien parlans ne si haitiez;
 et je li dis que je n'avoie
 oï parler ne ne savoie
 nului qui fust si renomez
 ne qui miex deüst estre amez,
 fors cil c'on nome Percheval,
 qui tant par a quis le Graal.
*Et tantost que il m'ot oïe,
 le feri el cuer jalousie;
 correciez fu, grant ire en ot.
 Lors si me dist a l'autre mot
 que dit l'oi por lui avillier.
 De mes dras me fist despoillier,
 si me fist en ceste eve entrer;
 après si li oï jurer
 que mon vivant i esteroie
 chascun jor, ne fors n'isteroie,
 si Perchevax ne m'ostoit fors
 malgré sien, tot par son esfors. –* (vv. 14999-15012; 15035-15070)¹⁵

(Aveva fatto tanta strada e tanto cavalcato, e percorso tanto cammino, che giunse a una vasta pianura. Lì trovò una fonte limpidissima e salubre; dentro v'era una fanciulla: credo non se ne sia mai vista al mondo una più bella. Era spettinata e nuda, immersa nella fonte sino al collo; ciò pensò Perceval: che chi le faceva sopportare quel tormento, aveva il cuore crudele e folle. [...] – Sire, disse lei, ascoltate, udirete la verità: il cavaliere che mi ha messo qui, una volta richiese il mio amore, e mi pregò tanto, che io lo amai e glie lo concessi, ed egli mi amò appassionatamente. Un giorno,

¹⁵) Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, éd. Oswald 1975, t. III.

per svagarci, venimmo, io e lui, nei campi: e mi cantò diverse melodie e canzoni. Dopo aver fatto all'amore, aver scherzato ed esserci divertiti, cominciai a chiedermi se vi era al mondo un cavaliere che mi paresse tanto valoroso e saggio, così bello, cortese e generoso come lui, così educato, eloquente e di così bel portamento; e io gli dissi che non avevo mai udito parlare di nessuno, né conoscevo nessuno che fosse di tanto valore, o che più meritasse d'essere amato, tranne colui che chiamano Perceval, che ha veramente cercato il Graal. E non appena ebbe udito le mie parole, gelosia lo colpì al cuore, fu adombrato, e se ne adirò molto, e mi disse che l'avevo detto per umiliarlo. Mi fece spogliare dei miei vestiti, e mi fece entrare in quest'acqua: poi lo udii giurare che vi sarei restata per tutti i giorni della mia vita, e non sarei uscita fuori, a meno che Perceval non me ne avesse tirata fuori con tutti i suoi sforzi, suo malgrado. —)

L'immersione nell'acqua appare in questo caso come una vera e propria punizione inflitta alla damigella rea di dismisura amorosa da parte dell'amante geloso: e la donna confermerà in seguito la propria cattiva indole quando, liberata dalla sua infelice posizione da Perceval, che uccide il suo amante Brandin Dur Cuer, cercherà di far uccidere lo stesso liberatore, addormentato, attirando a sé un altro cavaliere di passaggio. Si noti tra l'altro che lo stesso identico episodio, con chiare coincidenze testuali, si incontra anche nel romanzo in prosa *Gérard de Nevers* (mss. XV sec.), in cui la fanciulla immersa nella fontana si chiama Denise de la Lande, l'amante Baudrain d'Appremont, e il ruolo di Perceval è ricoperto dal protagonista del romanzo, Gérard de Nevers ¹⁶:

Tant chevalcha par plains et par larris, par bois et forestz estranges qu'il vint en une moult grant vatee. Sy regarda que ou mylieu appercheu *une moult belle et clere fontaine ou dedans veoit une moult belle pucelle toute eschevelee en l'eawe jusques au col*. Oncques de chose que Gerart euiست jamais veu ne fu plus esmervelliés. En soy ala pensant que c'estoit fantosome ou aulcun deablerye. Non obstant ce il fist le signe de la croix, sy approcha plus prés en saluant la pucelle. Quant elle vey Gerart elle prist couleur a muer, sy s'abaissa et fu ung pou honteuse; sy dist: «Sire, bon jour vous doinst Dieu». Quant Gerart ot salué la pucelle et qu'elle luy eult rendu son salu, il luy requist et prya que dire luy volsist quy avoit esté celluy par quy elle souffroit sy grant paine come d'estre en ceste fontaine nue jusques au col. [...] ¹⁷

¹⁶) Il testo del *Gérard de Nevers* si cita da *Gérard de Nevers* ed. by Lowe 1923, p. 55. Lawrence F.H. Lowe, pur non additando l'episodio parallelo nella *Continuation de Perceval* di Gerbert de Montreuil, notava come quest'episodio dovesse essere un'interpolazione, dato che non ve ne era traccia nel *Roman de la Violette* (attribuito tra l'altro allo stesso Gerbert de Montreuil: Gerbert de Montreuil, *Roman de la Violette*, éd. Buffum 1962), di cui *Gérard de Nevers* costituisce la versione in prosa. Per il ciclo della *gagueure*, dove pure appare la donna al bagno, cfr. Paris 1903, pp. 480-511; Almansì 1976.

¹⁷) *Ivi*, pp. 55-56.

(Cavalcò tanto, per pianure e per deserti, per boschi e foreste inospitali, finché giunse ad un'ampia vallata. Guardò, e distinse nel mezzo una fonte assai bella e limpida, nella quale vide una bellissima fanciulla coi capelli tutti scomposti, immersa nell'acqua sino al collo. Gerard non ebbe mai maggior meraviglia di alcuna cosa che avesse visto. Pensò tra sé e sé che si trattasse di un'illusione dell'altro mondo o di qualche diavoleria. Ciononostante si fece il segno della croce, si avvicinò di più e salutò la fanciulla. Quando ella vide Gerard, mutò colore, si abbassò ed ebbe un po' di vergogna, e disse: «Sire, che Dio vi doni un buon giorno». Quando Gerard ebbe salutato la fanciulla, ed ella gli ebbe reso il saluto, egli le chiese e la pregò che gli volesse dire chi era stato colui a causa del quale ella soffriva così gran pena, d'essere in quella fontana nuda sino al collo. [...])

Al tempo stesso espediente per attrarre al guado i cavalieri di passaggio che verranno poi sfidati a un duello mortale e punizione della lussuria delle dame, l'immersione nell'acqua ha una funzione penitenziale anche nel romanzo di *Clarís et Larís* (1268), in cui il cavaliere, geloso, così si rivolge alla sua dama, che immerge nell'acqua:

«trop par estes plaine d'ordure,
mes je vous ferai refroidir
pour votre cholor desordir.» (vv. 21585-21587)¹⁸

(«Siete troppo piena di turpitudine, ma io vi farò raffreddare per purificare il vostro ardore».)

E giustamente, Anita Guerreau-Jalabert nel suo *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)* cataloga il motivo di *Clarís et Larís* e della *Continuation Perceval* di Gerbert de Montreuil sotto la rubrica «repressione della lussuria per mezzo dell'immersione nell'acqua» (T 317.1 «Repression of lust through sitting in water»)¹⁹.

Del resto, come osserva Françoise Clier-Colombani, restare seduti nell'acqua fredda era una mortificazione presente nelle vite dei santi, Beda nota quest'abitudine in San Cuthbert e nel monaco Drithelm, e la figura del santo immerso nell'acqua è particolarmente frequente nel XII secolo, all'epoca quindi in cui prende forma il motivo della dama immersa nell'acqua: «Cette pratique est décrite alors comme relevant de la répression du désir sexuel, ainsi dans les histoires de saint Godric (“Carnisque calorem repressit”), de saint Aldhrehen (“ut vim rebelli corpori consiceret”), de saint Bernard (“a calore carnalis concupiscentia totus refriguit”)²⁰.

La purificazione delle fate melusine rinvia dunque a un rito di purificazione e rigenerazione, e all'iniziazione femminile, che come ricordato

¹⁸) *Li Romans de Clarís et Larís*, Hrsg. Alton 1884.

¹⁹) Guerreau-Jalabert 1992, pp. 200 e 231.

²⁰) Vd. Clier-Colombani 1991, p. 173.

da Mircea Eliade, coincideva spesso con l'avvento del mestruo e l'esigenza della purificazione e della separazione della donna dalla comunità sociale, e ad esempio in Africa, si svolge proprio vicino all'acqua di un fiume, e prevede l'immersione nell'acqua o l'attraversamento ²¹.

Una dama al bagno e la struttura del racconto melusiniano, come ho avuto modo di approfondire altrove ²², compaiono anche in un testo della letteratura popolare, l'umile cantare veneto della *Ponzela Gaia* ²³, un testimone della fortuna della letteratura arturiana in Italia, il cui ms. (Marciano It. Cl. IX, 621 = 10697) appartiene alla seconda metà del XV secolo (1467 ca., in base alla filigrana) ma che varie testimonianze indirette (almeno riguardo alle vicende narrative) e in parte anche alcuni dati dell'analisi linguistica potrebbero portare forse alla seconda metà del XIV secolo. Il cantare ripropone sostanzialmente le vicende del *lai* di *Lanval* nella prima metà, per proseguire in modo diverso nella seconda parte, con la «quête», la ricerca della fanciulla. La *Ponzela Gaia*, personaggio originale, che non ha antecedenti all'interno della materia arturiana, è una vera donna-serpente, a differenza della fata «razionalizzata» di *Lanval*, e indica una contaminazione con le eroine del ciclo del Fiero Bacio, che contempliamo in testi come il romanzo arturiano *Le Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu, o il cantare toscano di *Carduino* e il *Roman de Belris* franco-veneto ²⁴.

²¹) Cfr. Eliade 1976, pp. 241-251, paragrafi «I 'misteri della donna'» e «Società segrete femminili». Come osserva Eliade, pp. 246-247: «Le riunioni segrete delle donne sono sempre in relazione con il mistero della nascita e della fecondità. [...] Possiamo avere alcuni particolari sulle iniziazioni nelle società segrete femminili osservando più da vicino alcune confraternite africane. [...] Ecco tutto quello che sappiamo sulla società Lisimbu presso i Kuta del nord (Okondja)». Gran parte della cerimonia si svolge presso un fiume o anche nel fiume, sicché è importante sottolineare fin d'ora il simbolismo acquatico presente in quasi tutte le società segrete di questa regione dell'Africa. «Le candidate [...] vengono condotte sulla riva. Ciascuna è sotto la protezione di un'iniziata, che si chiama la "madre". Avanzano insieme camminando nell'acqua, curve, soltanto con la testa e le spalle fuori dall'acqua. [...] Non insisteremo sul simbolismo del mistero Lisimbu. Ricordiamo soltanto questo: le cerimonie iniziatiche avvengono nel fiume; l'acqua simboleggia il caos e la capanna rappresenta la creazione cosmica. Penetrare nelle acque significa restaurare lo stadio precosmico, il non-essere. Si rinasce poi passando tra le gambe della "madre", cioè si nasce a una nuova esistenza spirituale. I motivi della cosmogonia, della sessualità, della nuova nascita, della fecondità e della fortuna sono inseparabili» (*ivi*, p. 248).

²²) Cfr. *Ponzela Gaia*, ed. Barbiellini Amidei 2000; Barbiellini Amidei 1995, pp. 9-38; Barbiellini Amidei 2000, pp. 45-62.

²³) Il testo è citato dall'ed. *Ponzela Gaia*, ed. Barbiellini Amidei 2000.

²⁴) Il cantare dialettale collega tre temi principali. (I) Un racconto collegato a un serpente, con la metamorfosi di questo in bellissima donna, fata benefattrice, che possiamo anche chiamare, a seconda di come sarà poi adottato dagli scrittori medievali, «tema del fiero bacio» o «tema melusiniano». (II) La storia dell'incontro tra un cavaliere e una fata che impone un tabù, infrazione del tabù e perdita della felicità donata dall'essere eccezionale. La storia di quest'incontro è raccontata in molti testi oltre che nel *Lanval* di Maria di Francia,

L'eroina del cantare appare nel bosco nelle spoglie di un'orribile serpe che sfida il coraggioso Galvano alla battaglia, e si trasforma alla presenza del cavaliere in una bellissima fanciulla dotata di magici poteri, una fata o *fada* (secondo la lingua del cantare), quindi Gaia viene descritta in forma pisciforme nella seconda parte del testo, in cui si dice che è tenuta prigioniera dalla madre Morgana in una torre, immersa nell'acqua fino al petto, in modo da essere diventata “come un pesce”, e proprio per punizione della sua lussuria, avendo concesso il suo amore a Galvano²⁵.

Dopo che Galvano ha violato l'interdetto di rivelare a corte l'esistenza di Gaia e il loro amore, la fata si rivolge all'eroe:

«Ho desliale, perché me ài tu apalentata?
Mala ventura abia chi te zense spada.
La più zentile donzela tu ài inganata
che mai se trovaseno per ogni contrada,
honde per te io sarò inprixonata.

che ha inizio e si conclude all'interno del numero II, che chiameremo dunque il «tema di Lanval». Nella *Ponzela* come in *Lanval* e *Graelent* è qui inserita anche la ripulsa del cavaliere alle proposte d'amore della regina, o «motivo della moglie di Putifarre» (cfr. *Genesi* 39.17-18). Il tema numero II è sviluppato, in connessione con il numero I, anche dal famoso romanzo di *Melusina* di Jean d'Arras (1387-1392), ed è per questa ragione che innumerevoli storie narranti gli amori di un cavaliere e di un essere fatato, come quella di *Lanval*, della *Ponzela Gaia* ed altre, sono state definite da alcuni critici delle storie melusiniane, o che sviluppano un tema o uno schema melusiniano, pur quando non comprendano, a differenza del romanzo francese, alcun episodio di trasformazione della fata in donna-serpente. (III) Il terzo tema presente nel cantare è quello del cavaliere che libera una fanciulla prigioniera in un castello, che può essere anche la sua amata. Questo tema, che vediamo ricorrere frequentemente nella materia arturiana e cavalleresca è un *topos*, che possiamo chiamare «tema dell'archivolto di Modena». Il cantare della *Ponzela Gaia* quindi, anche rispetto ad altri testi letterari che utilizzano gli stessi motivi, manifesta una tendenza alla fusione di alcuni temi; pare attuare un collegamento di temi topici e probabilmente molto antichi, ma non necessariamente tra loro collegati.

²⁵) Gaia è un personaggio che abbraccia più sfere d'azione, che per così dire si sdoppia, o per usare la terminologia di Greimas 1968, pp. 210-217, funge da arcitattante. Facendo riferimento alle *funzioni* messe in luce da Propp nella *Morfologia della fiaba* (Propp 1988), Gaia come serpe e fata si comporta da *donatore ostile*, e come fanciulla perseguitata da Morgana è il *personaggio cercato* (che nelle fiabe corrisponde in genere alla principessa). Questo sdoppiamento andrà considerato una caratteristica basilare del personaggio, di cui va sottolineata la complessità (Gaia è anche un *aiutante*). Rispettivamente *cercatore* e *donatore ostile*, e poi *cercatore* e *personaggio cercato*, soltanto l'uno specularmente all'altro Galvano e Gaia assolvono alle loro funzioni di personaggi. Nella I scena dell'incontro con la serpe, dopo la lotta, vi è la metamorfosi, e Gaia dona l'anello e sé stessa e al momento della separazione ritorna nella sua sembianza di serpe. Nella II parte del cantare, Gaia attende la liberazione di Galvano in prigione, immersa nell'acqua in aspetto pisciforme o serpentiforme: e qui definitivamente, per quel che ci si può immaginare dal testo, è ricondotta alla “normalità” o dato che la torre in cui è rinchiusa è assai bassa, forse sotterranea, è riportata alla “superficie”. I mutamenti di Galvano e Gaia possono essere interpretati come due processi di iniziazione che hanno svolgimento e adempimento speculare poiché i due protagonisti possono condurli a termine solo grazie all'intervento reciproco.

Ben voio morir dapoi ch'el te agrada.
La mia madre mi darà pixon sì forte
che meio mi saria avere la morte». [...]

La Ponzela Gaia de qui fono partuda,
e ritornò a la savia fada Morgana.
Quando la madre allora l'ha veduda,
sì li disseno: «Hora donde vieni, putana?»
*E poi in pixon lei l'èbe metuda*²⁶,
in una tore che è tanto sotana
che non vedeva luze, sole, luna, né stele,
e stavano in aqua fina a le mamele.

(ott. XLIX e LI)

L'immersione di Gaia nell'acqua viene ribadita quando Galvano riceve dalla cameriera buona di Gaia le indicazioni per ritrovare l'amata segregata da Morgana in un castello all'interno di una città, che allude con la sua connotazione meravigliosa all'Altro Mondo ferico²⁷:

Ed ela rispoxeno: «E' te la insignerazo:
ela si è in una zitade molto forte,
he zorno e note e per ogni rivazo
fortemente se vardano quele porte.
E quella dona da lo chiaro vixazo
ben credo che la siano con pene di morte,
ed è in una pixon forte oscura,
ed *ela sta in aqua fina a la zentura*».

«In quella zitade si è un chastelo
che di marmoro son belo e luzente,
ed à doa milia fanestre de cristalo belo,
li muri è più duri de diamanti veramente:
de quelli non pò levare pichio né martelo,
per arte è fabricato zertamente,
e quella zitade si à nome Pela-horsso,
tu non li preosti dare algun sechorss».

(ott. LXXIV-LXXV)

E si veda la punizione nelle parole della fata alla cameriera sleale:

E la Ponzela Gaia prexeno a parlare,
e sì li disse: «Ho compagna mia chara,

²⁶) Cfr. anche ott. LXIII, v. 5 (detto dalla cameriera buona di Gaia a Galvano): «honde per voi ela hè inpixonata».

²⁷) Si veda ad es. la descrizione della città e del castello all'interno del quale il cavaliere incontrerà la donna-serpe Blonde Esmeree nell'episodio centrale del *Bel Inconnu* di Renaut del Beaujeu (inizio del XIII sec.), che ha la stessa funzione di indicare l'Altro Mondo: «Cinc liues duroit la cités, / close de murs et de fosés. / Li mur estoient bon et biel; / de marbre sont li quarriel, / li un es autres entaillié / et a ciment entrelacié; / et furent de maintes colors, / taillié a bietes et a flors, / et son li quarriel bien asis, / indes et vers, gaunes et bis, / [...]» (vv. 2857-2866); cfr. Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, ed. Pioletti 1992.

io te priego per Dio, non mi gabare:
 Ponzela Gaia iera, e mo son avara.
 Chusi no me va, mo questo fala mia mare,
che me fano (= fa) star in pena tanto amara.
 Non me gabare più, ché'l me recrese:
prima era Ponzela Gaia, e mo son pese». (ott. LXXXIX)

Galvano trae quindi Gaia di prigione, dove vengono rinchiuse al suo posto la Fata Morgana e la cameriera cattiva di Gaia:

La fada Morgana per paura lo menava
 a la pixonone dove l'iera incharzerada.
 Misér Galvano fuora sì la chavava,
 quela *che ierano come pese diventada:*
 misér Galvano allora sì la abrazava,
 e d'alegreza intranbiduo in tera fa strangusada
 [...]

Misér Galvano li disse: «Ho anima mia,
 che morte a la tua madre voi far fare?»
 Ed ela diseno: «Ho dolze speranza mia,
 questa pixonone fatila mo provare:
 e' volio che in pixonone lei si stia,
 quela che la sua fiola à fato stentare».

(ott. CIV, vv. 1-6; CV, vv. 1-6)

Ponzela Gaia è una fata melusina a tutti gli effetti, e se il cantare dialettale sfrutta a pieno la trama narrativa del *Lanval*, come fin dal Rajna è stato messo più volte in evidenza, e sfrutta, nell'episodio della trasformazione, al primo apparire della fata e nello scontro con il cavaliere Galvano, il modello delle storie del Fiero Bacio (collegato nel cantare di *Carduino* al motivo correlato della *terre gaste* che naturalmente rimanda anch'esso alla tematica dell'abbondanza), le modalità con cui è descritta l'immersione nell'acqua della fanciulla paiono avallare un'interpretazione in senso penitenziale, di purificazione di quest'elemento nelle storie di *dames à la cuve* e melusine medievali.

2. – Ma riflettendo sulla vicinanza profonda che lega tutte queste figure femminili, fate al guado, *dames à la cuve* o melusine, vorrei dedicare ancora qualche modesta osservazione al nome di Gaia.

Naturalmente il nome proprio Gaia è testimoniato all'inizio del Trecento in area veneta, legato alla corte dei da Camino²⁸, che fu, tra Duecento e

²⁸) L'aggettivo “gaio”, che si può considerare di per sé un provenzalismo, aveva anticamente il significato di “piacevole, leggiadro, che ispira amore” oltre a quello di “allegro,

Trecento, l'ultimo centro importante della cultura occitanica, e del resto pare rimandare immediatamente la nostra memoria alla letteratura provenzale, in cui l'aggettivo viene riferito all'ideale della bellezza femminile e rientra nell'ambito delle virtù cortesi²⁹. Nel cantare inoltre si fa riferimento alla caratteristica di essere "gioiosa" della Ponzela Gaia, ricorrendo a una spiegazione pseudo-etimologica del nome della protagonista: «Ponzela Gaia iera, e mo son avara» (ott. LXXXIX, v. 4); «e' non te vedo, dolze amor, zoioxa, / come soleva vedere lo tuo visazo» (ott. XC, vv. 4-5).

È vero che un tratto notevole del cantare veneto³⁰, che come si è visto trae le sue fonti letterarie dalla letteratura francese medievale, ap-

vivace", e divenne di uso tipico nella lirica provenzale. In ambito veneto, e precisamente nella "zoiosa Marca trevigiana" il personaggio storico di questo nome più famoso fu Gaia da Camino, figlia del «buon Gherardo» Capitano generale di Treviso (1283-1307), citata da Dante nella *Commedia* (*Purg.* XVI, vv. 115-140). Cfr. Rajna 1892, pp. 284-296, per i giudizi su Gaia di Jacopo della Lana e degli altri commentatori della *Commedia*; Rajna 1904, pp. 349-359. I giudizi su Gaia (che morì nel 1311) paiono in realtà incerti, divisi tra l'attribuirle ottima o pessima fama, ma concordano nell'affermarne la notorietà, non solo in Treviso, ma in tutta la Marca, e in Italia. Per la fortuna del nome nel Veneto, si veda ad es. un testamento del 1316 pubblicato da Alfredo Stussi: «... anno ab incarnatione Domini nostri Iesu Christi millesimo trecentesimo sextodecimo, mensis augusti die tercio intrante, indicione quartadecima, Rivoalti ... In nome de De', amen. / Ieo Benada, fiia de ser Marco de Videto ke fo et mo' muier de Batifol fiiol de ser Saravalle da Kamin, voio / et ordeno ... item libr. C a piçoli a Gaia ...». Cfr. Stussi 1965, pp. 148-149.

²⁹⁾ La stessa *fin'amor* è connotata come *gai saber*, e *gai* non è che una forma allotropa del *joi* trobadorico; tra l'altro si può ricordare che Guido Favati aveva ipotizzato per il cantare veneto un ascendente provenzale (cfr. Favati 1962, pp. 5-17; nel suo articolo Favati presentava diversi francesismi e provenzalismi del cantare, in accordo con la sua tesi che ipotizzava per la *Ponzela* un antecedente provenzale, forse portato nel veneto dallo stesso Uc de Saint Circ; *ivi*, pp. 12 e 15). Sull'importanza di Treviso, a cui rimandano la filigrana del ms. della *Ponzela* ed alcuni tratti dell'analisi linguistica, cfr. ad es. Giovan Battista Pellegrini, che ricorda come la città fu uno dei centri italiani più importanti di poesia cortese trovadorica in lingua provenzale, oltre che «centro importantissimo di irradiazione fortunata dell'epica francese del ciclo carolingio» (Pellegrini 1977, pp. 125-146, 142-143). Vd. ad es. anche Folena 1976, p. 514: «L'importanza di Treviso come focolaio di cultura volgare, prima provenzale e poi francese e infine toscaneggiante, come luogo d'incontro e di confluenza di tradizioni manoscritte e come *scriptorium* nelle tre lingue d'oc, d'oïl e di sì, e anche come centro di cultura figurativa cavalleresca e cortese, emerge sempre più chiara man mano che se ne individuano e studiano i prodotti».

³⁰⁾ Si consideri naturalmente che la *scripta* del codice Marciano della *Ponzela Gaia* è ormai indirizzata in senso letterario dalla tradizione toscana e dalla tradizione poetica più in generale; ai fini della diffusione del cantare viene perseguita la realizzazione di una forma linguistica interregionale ed intervernacolare che elimini i tratti dialettali più caratterizzanti della parlata locale; alla stessa tendenza uniformante e regolarizzante conducono, al pari del prestigio della tradizione e dei modelli letterari toscani, anche l'esempio della lingua latina e della letteratura francese (forte nel Nord per influsso diretto e non solo letterario, e per la presenza di esperienze francesi e provenzali anche indigene). Nel cantare le forme toscane si mescolano ad ogni passo con le corrispondenti forme venete o settentrionali, tanto per quel che riguarda la fonetica quanto per quel che riguarda la morfologia. All'interno del gruppo

paiono senz'altro i numerosi gallicismi tanto di ordine lessicale quanto morfologico³¹, pure ammettendo che una parte degli stessi si incontrano non di rado nella tradizione canterina, e sono tanto più spiegabili in area veneta grazie alla popolarità della letteratura d'oltralpe fatta conoscere dai giullari, e grazie anche al rigoglio della letteratura francoveneta. E tuttavia, un nome equivalente o assimilabile a quello della nostra protagonista non compare nella letteratura arturiana anteriore al Trecento (la fanciulla appare brevemente, come «Gaia Pulcella» e «Gaia donzella» nella *Tavola Ritonda*, romanzo toscano in prosa attribuito al primo trentennio del Trecento)³². Ma

veneto, gli indizi linguistici sembrerebbero portare sostanzialmente in direzione veneziana (andrà tenuto presente però il prestigio espansivo del veneziano sugli altri dialetti veneti). In direzione dei dialetti lidense e del veneto settentrionale (area trevigiana e bellunese) portano alcuni indizi linguistici che uniti alle forme franco-italiane e ai gallicismi, che potrebbero di nuovo portare in direzione dell'area di cultura trevigiana e bellunese, già sottoposta alla signoria dei da Camino, o meglio all'area tra Venezia e Treviso in cui tali elementi culturali trovavano il loro epicentro. Può pertanto darsi che il testo della *Ponzela Gaia* a noi giunto sia la risultante dei due maggiori influssi culturali, veneziano e della zona trevigiana.

³¹ Cfr. ad es.: *honte* 55.6; *chaire* 57.3; *inchiosto* 59.5; *verziero* 62.3; *manieri* 100.6; *zambra* 25.6; 29.6; 34.2; *abalia* = assesta un colpo 69.5; *innavrato* = ferito 71.3; (*la*) *fiore* 8.8; *oste* = assedio 80.3; = esercito 92.7; *soniava* = curava 87.4; *aforzamento* 81.4; *molimento* 98.2 e 8; *holimento* 16.4; *manazato* 103.4; *apariare* 37.4; *dotare* = temere 28.1; *parazo* 17.2; *rivazo* 74.3; *bandiera* = reparto militare 48.1; *covimente* = fatto 101.6; *amanza* 17.8; *zertanza* 32.2; *dubitanza* 72.2, ecc.; *scremire* 4.7; *gabare* 89.3 e 7; (*una*) *lume* 91.7; *bersaia* = battaglia 55.5; ecc. Si possono poi ricordare il suffisso *-ier*, largamente rappresentato, o la desinenza *-anza*.

³² Cfr. l'introduzione a *Ponzela Gaia*, ed. Barbiellini Amidei 2000, pp. 24-25. Come ha notato Daniela Delcorno Branca, la notizia di un rapimento di Gaia ad opera di Galvano che la sottrae alla fata Morgana appartiene alla versione della *Tavola Ritonda* più antica, mentre gli episodi dell'incontro di Gaia con Tristano e con lo sgradevole cavaliere Burletta della Diserta, che la sottopone a un tentativo di stupro dal quale scampa grazie a Lancillotto, sono solo nella redazione toscana rielaborata della *Tavola Ritonda* (cfr. Delcorno Branca 1998, pp. 109-113). Come «Ghaia Donzella» il nome dell'eroina del cantare appare invece in un manoscritto trecentesco della Biblioteca Nazionale di Firenze (II IV 136, c. 77r e v), in cui si trova mutilo un frammento in prosa che riassume la parte conclusiva della storia narrata dal cantare (cfr. introd. a *Ponzela Gaia*, ed. Barbiellini Amidei 2000, p. 27, e Appendice, pp. 165-166). Invece in una relazione in latino del 1394-1395 scritta dal notaio campano Nicola De Martoni dopo il suo pellegrinaggio ai luoghi santi di Gerusalemme, sotto la rubrica *De castro antiquo* si fa riferimento, in un'isola nel canale dell'Eubea (zona sotto il dominio veneto sin dagli inizi del Duecento) ad un castello della Fata Morgana «matris *Pozelle Gage*», nel quale si dice che fosse tenuto prigioniero «dominum Calvanum» (introd. alla *Ponzela Gaia*, cit., pp. 26-27). Nella forma «Poncella Gagia» o «Gaggia» il nome dell'eroina del cantare appare nel poema in ottave, di nuovo legato all'ambiente veneto, di Niccolò degli Agostini *Inamoramento di messer Lancillotto e di madonna Ginevra*, pubblicato nel 1521 «In Venezia per Nicolò Zopino e Vincentio suo compagno [...] Regnante lo inclito Duce Messer Antonio Grimani», in cui la fata viene disincantata da Galvano per mezzo del Fiero Bacio, ma poi si accende d'amore per Lancillotto e con l'avanzare del poema assume sempre più l'aspetto della maga malvagia, che arriverà ad avere al suo comando dei demoni, e poi Belzebù in persona (cfr. Appendice, cit., pp. 171-175).

se il nome della protagonista del cantare non appare nell'onomastica delle eroine di ascendenza arturiana più antica, ci si potrebbe forse soffermare, pur riconoscendo la piena plausibilità di identificare il nome dell'eroina con il nome proprio Gaia, sul verbo del francese antico *gaer/gaier*, attestato fin dal XII secolo, che tra i suoi significati indica appunto l'“essere immersi nell'acqua, immergersi nell'acqua”, *plonger dans l'eau*, oltre all'azione di “lavare, bagnare”, situazione che identifica al meglio l'eroina del cantare, appunto immersa nell'acqua, come si dice diverse volte nel testo, e funzione ben melusiniana, che allude al suo stato di donna-pesce o donna *guivre*. Si vedano gli esempi citati dal Godefroy e dal Tobler-Lommatzsch³³: *guaer* significa ad esempio “essere immerso nell'acqua” nel *Pèlerinage de Charlemagne*³⁴:

E dist li emperere: «Sire Bernarz, gabez!»
 «Voluntiers», dist li coens, «quant vus le cumandez.
 Veistes la grant aigue que si bruit a cel guet?
 Demain la ferai tute eissir de sun canel,
 espandre par cez cans ke vus tuit le verrez,
 tuz les celiers emplir ki sunt en la citet,
 la gent le rei Hugon (e) muillier e *guaer*,
 en la plus halte tur lui meisme munter». (vv. 551-560)³⁵

(E disse l'imperatore: «Sire, Bernard, vantatevi!» «Volentieri», disse il conte, «dal momento che lo comandate. Vedete quel gran corso d'acqua che scorre in quel guado? Domani lo farò uscire completamente dal suo canale, e farò che si riversi per questi campi, come vedrete tutti, e che riempia tutte le cantine della città, e farò che la gente del re Ugo sia tutta bagnata e immersa nell'acqua, e farò salire lui stesso sulla torre più alta».)

Mentre ha il senso di “guadare” nel *Roman de Thèbes* (1150 ca.)³⁶:

A l'ève fuient que est près:
 Ypomedon les siut après.
 Iluec soleit un gué aveir,
 cil le deveient bien saveir:
 qui bien puet foïr enz en entre,
 Ypomedon se fiert soentre.

³³ Tobler - Lommatzsch 1960, band IV, p. 720. Cfr. anche Godefroy 1938, t. IV, p. 200, a: *gaer, gayer, gaier, waer*, v.a., “plonger dans l'eau”. E Wartburg 1966, s.v. **Wad*, pp. 438-441.

³⁴ Cfr. *Karls des Grossen Reise*, Hrsg. Koschwitz 1880, pp. 68 e 77; ma ora vd. *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, ed. Bonafin 1993.

³⁵ E ancora, più avanti, ai vv. 773 e ss.: «Il vient curant a l'ève si at les guez seigniez. / Deus i fist (granz) miracles, li glorius del ciel, / Ke tute la grant eve fait eissir de sun biet, / Espandre (par) les cans ke tuit le virent bien, / Entrer en la citet e emplir les celiers, / La gent le rei Hugon e *guaer* e *muillier*».

³⁶ *Le Roman de Thèbes*, éd. Constans 1890, t. I, p. 439.

Jusqu'en mé le gué bien *guaérent*,
mais le parfont iluec trovérent (vv. 8929-8935)

(Fuggono nell'acqua che è là vicino: Ypomedon li segue dappresso. Là vi era un guado, lo sapevano bene: chi può fuggire entra nell'acqua, e Ypomedon poco dopo. Arrivarono guadando fino in mezzo al passaggio, ma lì trovarono l'acqua alta.)

Nel senso di bagnare (i panni) *gaer* ricorre ad esempio nel *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart (1200-1228)³⁷:

[...] car el a chantee
ovoec Jouglet en la vièle
ceste chançonete novele:
C'est la jus en la praele,
or ai bone amor novele!
Dras i *gaoit* Perronele.
Bien doi joie avoir:
Or ai bon'amor novele
A mon vouloir. (vv. 1843-1851)

([...] poiché ha cantato con Jouglet sulla viella questa canzonetta novella: «È là giù sulla prateria che ora ho un bello e nuovo amore! – Perronele lavava i panni. – Devo rallegrarmi: ora ho un bello e nuovo amore, secondo la mia volontà.»)

Ci si potrebbe domandare se l'appellativo dell'eroina del cantare arturiano, Gaia, oltre che identificarsi col nome proprio, attestato in area veneta, non si possa anche collegare al francese antico *gaer*, *gaiër* (dal francone WADAN e dal latino VADARE da VADUM, da cui *gué* e l'italiano *guadare* e *guado*³⁸ “pozza d'acqua poco profonda”, con sviluppo settentrionale in italiano, passato attraverso il germanico), che indica l'azione di “essere immersi, affondare nell'acqua, bagnarsi nell'acqua”, e rimanda all'immagine delle fate che i testi medievali descrivono in prossimità di fiumi e fonti, donne al guado o *dames à la cuve* depositarie del tratto più caratteristico dell'immaginario melusiniiano³⁹. Si potrebbe in tal caso ipotizzare un *gaiée* da *gaiër*, o meglio un participio passato femminile, un attributo o predicato

³⁷) Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, éd. Lecoy 1962, p. 57.

³⁸) Come osserva il D.E.L.I. 1999, alla voce *guado*, quest'ultimo è molto bene rappresentato anche nella toponomastica. Cfr. anche Lazzerini 1927, pp. 443-461.

³⁹) Secondo André Pezard, nella sua recensione all'edizione Varanini della *Ponzela Gaia*, Gaia si avvicina alle dame delle acque e agli spiriti delle fonti, ed egli afferma, forse con un eccesso di romanticismo rispetto alla lettera del testo: «Cette traversée des “frontières humides”, Gauvain et son amie la font, ensemble ou séparés, plusieurs fois dans les deux sens, selon un rythme apparenté en effet au rythme des saisons, au rythme lent des eaux qui sortent des ténèbres et se gonflent, ou rentrent sous terre» (Pézard 1959, pp. 95-110, 107 e 104-109).

gaie, con accento ritratto, come nel piccardo, e con ulteriore ritrazione dell'accento, fatto del resto non infrequente ove in una sequenza di due vocali, l'accento si sposta sulla vocale più aperta (cfr. ad es. lo spagnolo *reína* < lat. *reginam*)⁴⁰ originando così *gaie* da cui *Gaia*; oppure, a partire dal fr. ant. *gaer*, si potrebbe ipotizzare un metaplasmo di declinazione (come quello attestato nel cantare veneto da “chaire” (in rima) corrispondente al toscano “cadere” < lat. *CADERE*; ott. LVII, v. 3) e quindi un **gair* con un participio passato regolare in veneto *gaïda* / *gaïa* (con normale dileguo della oclusiva dentale sonora intervocalica), da cui, con ritrazione dell'accento, *Gàia* (ritrazione che Rohlfs riscontra ad es. nell'antico genovese *caito*, nel ligure moderno *chèitu*, nel piemontese *kèit* – da un precedente **kaìt* – “caduto” < **caditum*, con i lunga)⁴¹.

Né forse si potrebbe escludere un incrocio con l'ampia famiglia dei derivati dal sostantivo latino *aqua* (> *aga*, *aghe*), attestata in veneto e friulano, con sostantivi spesso legati al paesaggio campestre, o che indicano folletti e fate delle acque, come *gan*, sost. masch., “spiritello del bosco, folletto”, forma maschile piuttosto rara estratta dalla forma femminile *agàne* “spirito dell'acqua, ninfa, fata”, nota in Friuli, nel Veneto e nell'area alpina orientale, e derivata dal latino *aquana* (forse sovrapposto alle celtiche *Adganae*), nella variante *aiguana*, nel senso di “fata delle acque” menzionato ad esempio da Giacomino da Verona («né sirena né *aiguana* né altra consa ke sia»)⁴²; a cui si aggiungono *agàr*, del friulano, “solco del campo”, dal lat. *aquariu* “canale, scolo”, e il veneziano *alguàro* “solco”; e *aghiz* sost. masch. del friulano, “linfa, umore che trasuda dalla pelle ferita; umore lubrico che trasuda”, da una forma aggettivale **aquiciu*⁴³.

⁴⁰ Cfr. D'Agostino 2001, p. 95: «In una sequenza di due vocali l'accento tende a collocarsi su quella più aperta. Questo giustifica [...] passaggi come i seguenti: REGINA > *reína* > *reina*; VIGINTI > *veinte* > *veinte*, ecc.». E vd. Lausberg 1971, par. 151, p. 200: «Frequente è lo spostamento d'accento nello iato (primario o secondario), nel quale, nella formazione di dittonghi, la vocale di maggior sonorità è solita attirare l'accento. Così fra l'altro, in epoca antico-francese, le parole *reïne*, *gaïne* (< REGĪNA, VAGĪNA) sono in un primo tempo trisillabe, laddove l'accento si sposta con la vocale con la massima sonorità: *reïne*, *gaïne* (da cui fr. Mod. *rên*, *gên*)» Cfr. anche par. 112, pp. 152-153.

⁴¹ Vd. Rohlfs 1966, *Morfologia*, par. 621, p. 369. Rohlfs cita, per il ligure, anche i seguenti casi di ritrazione dell'accento: *áina* < *aéna* “arena”, *balàina* “ballerina”, *máju* < *maïu* “marito”, *möju* < *maïu* “maturo”, *ráiza* “radice”, *òia* “oliva”, *káise* < “caligine” (Rohlfs, cit., *Fonetica*, par. 310, p. 440).

⁴² Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti*, ed. Contini 1960, v. 168. Vd. D.E.D.I. 1992, p. 109, voce a cura di C. Marcato, che cita anche Pellegrini 1987, pp. 63-73. Sulle *anguane*, donne fantastiche legate alle acque, cfr. anche Perco 1997.

⁴³ Cfr. D.E.D.I. 1992, *sub vocibus*. In Faggin 1985 registro inoltre *agadič* “acquoso”, *agadin* “acqualina”, *agador* “canale di scolo”, *agados* “acquoso”, *agarole* “acquerello; bevanda annacquata”, *agarul* “chi fa la cura delle acque termali”.

Se si potesse ritenere valido un accostamento della nostra fata acquatica a *gaiier*, forse incrociato con etimi indigeni tratti da *aqua*, come *aguana*, *agana*⁴⁴ (ma appare necessario un supplemento d'indagine), il passaggio a nome proprio sarebbe tra l'altro un fenomeno non infrequente nei cantari, come ha notato Michelangelo Picone⁴⁵. Nei cantari, infatti, per una malcomprensione, un nome di un testo precedente può divenire nome proprio del personaggio del cantare, venire inglobato nel nome, o viceversa un toponimo o un nome proprio può divenire un nome comune. Ad esempio dalla novella del *brito miles*, del “cavaliere bretone”, inserita nel II libro del *De Amore* di Andrea Capellano⁴⁶ ha origine, con il passaggio di *brito* a nome proprio, e una reduplicazione di una stessa sostanza, il *Cantare di Brito (o Bruto) di Brettagna* di Antonio Pucci⁴⁷, mentre dal poemetto francese della *Chastelaine de Vergi*, in cui *Vergi* era un toponimo, in rapporto di paronomasia con il luogo tipico dell'incontro amoroso, il *vergier*, abbiamo il cantare della *Dama del vergiù*⁴⁸, con l'appellativo *vergiù* che passa da toponimo a nome comune: “verziere, giardino”.

O ancora, a indicare processi semantici propri del testo canterino, si può notare come ad esempio nel «Bel Gherardino», il protagonista del cantare omonimo, e nel suo compagno «Marco Bello», la bellezza dei personaggi venga agglutinata al nome, diventi nome. Così nella *Ponzela Gaia*, come ha notato Michelangelo Picone, quel *pucele* “pulzella, fanciulla vergine” tanto frequente nei testi francesi arturiani e cortesi⁴⁹ diviene

⁴⁴) Del resto anche una forma del nome della protagonista del cantare con a- prefissale *Agaia* per *Gaia* non potrebbe sorprendere nel nostro testo, in cui il fenomeno della prostesi di a- (< ad-) è numericamente notevole (*apreso* = presso 20.3; *avanto* sost., quattro occorrenze; *azonse* = giunse 23.5; *afermare* = fermare 48.2 e 102.6; *apalentata* = palesata 49.1; *atradire* 57.1; *adomandava* 54.5; *adestra* = desta 88.8; ecc.).

⁴⁵) Vd. Picone 1984, pp. 95-96.

⁴⁶) Capellano, *Trattato d'amore*, ed. Battaglia 1947, libro II, cap. VIII (*De Regulis Amoris*, pp. 339-361).

⁴⁷) Cfr. *Bruto di Bertagna*, ed. Benucci 2002, t. I, pp. 109-127.

⁴⁸) *Dama del verzù*, ed. Manetti 2002, t. I, pp. 371-405.

⁴⁹) La fata di Lanval è chiamata *pucele* (termine che ricorre spesso nei *lais* e nei romanzi ferici di questo periodo, come il *Partenopeu de Blois* e *Le Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu). *Lanval* è il testo, a confronto con gli altri *lais* ferici, in cui quest'appellativo di *pucele* appare più frequentemente, preferito di gran lunga a tutti gli altri epiteti generici con cui vengono solitamente chiamate le fate. Infatti nel *Lanval pucele*, al singolare o al plurale, per indicare le assistenti della fata, ricorre 10 volte, contro le 3 volte di *demoiselle*, 7 volte di *s'amie*, 3 volte di *dame*, e 1 volta di *meschine*. L'epiteto è usato per la fata in tutti i momenti più significativi, come al suo primo apparire dentro il padiglione. Come ricorda Laurence Harf-Lancner 1989, p. 30: «La parola “*fée*”, fata, non appare dunque, se non assai raramente, in quei racconti che sembrerebbero richiederla. Certo si potrebbe vedere nell'utilizzo per designare la fata di un vocabolario molto impreciso, un tratto stilistico che va nella direzione del meraviglioso ferico, il quale a buon diritto si basa su un mistero sapientemente mantenuto. Solo dal secolo XII a questa nuova figura mitica, che invade la letteratura romanzesca, si incomincia ad attribuire un nome che non le era originariamente proprio: quello di fata.

nome proprio dell'eroina, una *qualitas* direttamente inserita nel nome, un epiteto incluso nel nome del personaggio femminile⁵⁰, e lo stesso forse non sarebbe impossibile ipotizzare per *Gaia* dal francese antico *gaiier* “bagnarsi, essere immersi nell'acqua”⁵¹, forse incrociato con *aguana*, da *aqua*, il che riporterebbe allora doppiamente l'eroina, originale filiazione delle *ambages* arturiane, nel cerchio dell'immaginario cortese e tardogotico, includendo nel suo nome anche il rimando all'archetipo della fata acquatica e della dama alla fonte.

BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI
beatrice.barbiellini@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Almansi 1976 G. Almansi, *Il ciclo della scommessa: dal Decameron a Cymbeline di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Barbiellini Amidei 1995 B. Barbiellini Amidei, *Il tema del «Fiero Bacio» nel «Bel Inconnu» e la sua permanenza nella tradizione “canterina”*, in *Carte Romanze. Serie I*, a cura di A. D'Agostino, «Quaderni di Acme» 23, Milano, Cisalpino, 1995, pp. 9-38.

Malgrado l'imprecisione degli epiteti non c'è tuttavia esitazione sulla natura ferica di certi personaggi femminili. L'apparizione soprannaturale è infatti per lo più preceduta da tutta una serie di indicazioni che sostituiscono proficuamente un'esplicita denominazione e che danno all'incontro ferico i caratteri di un vero topos, ereditato dai racconti meravigliosi, di cui esso costituisce la prima sequenza narrativa».

⁵⁰) Nel limite delle prime 51 ottave oltre le quali termina la storia che si può far risalire all'archetipo di *Lanval* (le altre 57 ottave continuano indipendentemente), la fata del cantare viene chiamata 12 volte *Ponzela Gaia*, 3 volte *Ponzela* da solo, 7 volte *donzela*, epiteto che viene usato altre 4 volte al plurale per indicare le ancelle della Ponzela Gaia o altre donne, *amanza* ricorre 3 volte (e 1 volta *amanti* = *amante*), *damixela* 2 volte (si aggiungono altri epiteti delicati, come *zovene fantina*, *roxa imbalconata*, *dona delicata*, *chiarita stela*, *amor mio*, *anzolela*, *anema mia*, ed altri, a cui Vittore Branca ha dedicato alcune osservazioni in Branca 1963, pp. 88-108, notando che alcuni di questi epiteti ci rimandano a una sensibilità tardogotica, altri sembrano stinovicisti e danteschi, e altri più spiccatamente dialettali (*zovane fantina*), ma tutti insieme contribuiscono a dare al cantare quella ricchezza espressiva che gli è propria.

⁵¹) Come osserva Michelangelo Picone, nei cantari vediamo spesso in atto «una strategia “fabulosa”, per cui il *sensus* viene in definitiva a coincidere con la *littera*». Le caratteristiche che contraddistinguono il personaggio «si aggregano al suo nome, inizialmente sotto forma di epiteto generico, e poi come parte integrante del nome stesso» (Picone 1984, pp. 95-96), e «Il nome agisce quindi come catalizzatore e stabilizzatore dell'attenzione del pubblico». (*ivi*, p. 100).

- Barbiellini Amidei 2000 B. Barbiellini Amidei, *Il cantare della “Ponzela Gaia”*: esempio di un genere-crocevia, in *Atti del V Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza. Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni* (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 45-62.
- Boisseuil 2002 D. Boisseuil, *Éspaces et pratiques du bain au moyen âge*, «Médiévales» 43 (2002), *Le bain: espaces et pratiques*, pp. 5-11.
- Branca 1963 V. Branca, *Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari*, in *Studi in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 88-108.
- Bruto di Bertagna*, ed. Benucci 2002 *Bruto di Bertagna*, a cura di E. Benucci, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci - R. Manetti - F. Zabagli, Roma, Salerno, 2002, 2 voll., t. I, pp. 109-127.
- Cappellano, *Trattato d'amore*, ed. Battaglia 1947 Andrea Capellano, *Trattato d'amore*, a cura di S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947.
- Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*, éd. Méla 1990 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. du ms. 354 de Berne par C. Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Clier-Colombani 1991 F. Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, Mythes et Symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- Cross 1952 T.P. Cross, *Motif Index of Early Irish Literature* (Folklore Series, 7), Bloomington, Indiana Univ. Publ., 1952.
- D.E.D.I. 1992 D.E.D.I. - *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, di M. Cortelazzo - C. Marcato, Torino, UTET, 1992.
- D.E.L.I. 1999 D.E.L.I. - *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di M. Cortelazzo - P. Zolli, Milano, Zanichelli, 1999².
- D'Agostino 2001 A. D'Agostino, *Lo spagnolo antico. Sintesi storico-descrittiva*, Milano, LED, 2001.
- Dama del verzù*, ed. Manetti 2002 (*La Dama del verzù*, a cura di R. Manetti, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci - R. Manetti - F. Zabagli, Roma, Salerno, 2002, 2 voll., t. I, pp. 371-405.
- Delcorno Branca 1998 D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo, 1998.
- Eliade 1976 M. Eliade, *Miti sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976.
- Faggin 1985 *Vocabolario della lingua friulana*, di G. Faggin, Udine, Del Bianco, 1985.

- Favati 1962 G. Favati, *Osservazioni sul cantare veneto della Ponzela Gaia*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (bollett. 7), 1962, 2 voll., vol. I, pp. 5-17.
- Folena 1976 G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della Cultura veneta. Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.
- Frappier 1985 J. Frappier, *La struttura del lai*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 111-124 (ed. orig. *La littérature narrative d'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, pp. 23-39).
- Gallais 1992 P. Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre: un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1992.
- Gérard de Nevers*,
ed. Lowe 1923 *Gérard de Nevers. A Study of the prose version of the Roman de la Violette* by L.F.H. Lowe, Elliott Monographs, ed. by E.C. Armstrong, 13, 1923, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.
- Gerbert de Montreuil,
La continuation de Perceval,
éd. Oswald 1975 Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, éd. par M. Oswald, Paris, Champion, 1975.
- Gerbert de Montreuil,
Roman de la Violette,
éd. Buffum 1962 Gerbert de Montreuil, *Roman de la Violette*, éd. par D.L. Buffum, Paris, 1962.
- Giacomino da Verona
De Ierusalem celesti,
ed. Contini 1960 Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti et de pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum*, in *Poeti del Duecento. Poesia didattica del Nord*, a cura di G. Contini, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- Godefroy 1938 F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle ...*, Paris, Libr. Des Sciences et des Arts, 1938.
- Greimas 1968 A. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968 (ed. orig. *Sémantique structurale*, Paris, Augé - Gillon - Hollier-Larousse - Moreau et C.ie - Librairie Larousse, 1966).
- Guerreau-Jalabert 1992 A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- Harf-Lancner 1989 L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984).
- Jean d'Arras, *Mélusine*,
éd. Stouff 1932 Jean d'Arras, *Mélusine: Roman du XIV^e siècle*, publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque

- de l' Arsenal avec les variantes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Publications de l' Université de Dijon, 5, éd. L. Stouff, 1932 (Slatkine Reprints, Genève, 1974).
- Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, éd. Lecoy 1962
 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 1962.
- Karls des Grossen Reise*, Hrsg. Koschwitz 1880
Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, Ein altfranzösisches Gedicht des XI Jahrhunderts, Hrsg. von E. Koschwitz, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1880.
- Lais anonymes*, éd. O'Hara Tobin 1976
Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles, éd. par P.M. O' Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.
- Lausberg 1971
 H. Lausberg, *Linguistica romanza. I. Fonetica*, Milano, Feltrinelli, 1971 (ed. orig. *Romanische Sprachwissenschaft*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969).
- Lazzerini 1927
 V. Lazzerini, *Della voce "vadum" nei documenti padovani*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale, Tipografia Fratelli Stagni, 1927, pp. 443-461.
- Le Goff 1971
 J. Le Goff, *Mélusine au Moyen Âge*, in J. Le Goff - E. Le Roy-Ladurie, *Mélusine maternelle et défricheuse*, «Annales E.S.C.» 26, 2 (1971), pp. 587-622.
- Le Goff 1977
 J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 223-235.
- Le Goff 1991
 J. Le Goff, *Préface a Clier-Colombani* 1991.
- Le Goff - Le Roy-Ladurie 1971
 J. Le Goff - E. Le Roy-Ladurie, *Mélusine maternelle et défricheuse*, «Annales E.S.C.» 26, 2 (1971).
- Lecouteux 1989
 Cl. Lecouteux, *Lohengrin e Melusina*, Milano, Xenia, 1989.
- Maria di Francia, *Lais*, ed. Angeli 1983
 Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano, Mondadori, 1983 (riprende *Les Lais de Marie de France*, éd. par J. Rychner, Paris, 1966).
- MS. Montpellier, BI, Sect. Méd. H249, f. 105v.
- MS. Paris, Bibliothèque Nationale, Français 12577, f. 180.
- MS. Paris, Bibliothèque Nationale, Français 1453, f. 85.
- Otia imperialia* 1707 e 1709
Otia Imperialia, in *Scriptores rerum Brunsvicensium*, ed. G.W. Leibniz, vol. I, Hannover, 1707, pp. 881-1004; vol. II. *Emendationes et supplementa*, Hannover, 1709, pp. 715-84.
- Paris 1903
 G. Paris, *Le cycle de la gageure*, «Romania» 32 (1903), pp. 480-511.

- Pellegrini 1977 G.B. Pellegrini, *Franco-veneto e veneto antico*, in Id., *Studi di dialettologia e filologia veneta*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 125-146.
- Pellegrini 1987 R. Pellegrini, *Nuove annotazioni etimologiche friulane*, «Ce fastu?» 63 (1987), pp. 63-73.
- Perco 1997 D. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, «La Ricerca folklorica» 36 (1997), pp. 71-81.
- Pézard 1959 A. Pézard, *Compte Rendu de Ponzela Gaia, cantare dialettale ...*, «Romania» 80 (1959), pp. 95-110.
- Picone 1984 M. Picone, *La matière de Bretagne nei cantari*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), a cura di M. Picone - M. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 87-102.
- Ponzela Gaia*, ed. Barbiellini Amidei 2000 *Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente*, a cura di B. Barbiellini Amidei, Milano - Trento, Luni, 2000.
- Première continuation de Perceval*, éd. Roach 1993 *Première continuation de Perceval (Continuation Gauvain)*, texte du ms. L éd. par W. Roach, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- Propp 1988 V.Ja. Propp, *La morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 e 1988² (ed. orig. *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928).
- Rajna 1892 P. Rajna, *Gaia da Camino*, «Archivio Storico Italiano», s.v., 9 (1892), pp. 284-296.
- Rajna 1904 P. Rajna, *Gaia da Camino nei documenti trevisani*, in *Dante e nei commentatori della Divina Commedia*, Studio del Prof. A. Marchesan, Treviso, Tip. Turazza, 1904, «Buletino della Società Dantesca Italiana», n.s., 11 (1904), pp. 349-359.
- Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, ed. Pioletti 1992 Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, Pratiche, 1992.
- Rohlf s 1966 G. Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966, 3 voll. (ed. orig. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern, A. Francke AG, 1949-54).
- Roman de Thèbes*, éd. Constans 1890 (*Le*) *Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits par L. Constans, Paris, Firmin Didot, 1890, 2 voll.
- Romans de Claris et Laris*, Hrsg. Alton 1884 (*Li*) *Romans de Claris et Laris*, Hrsg. von J. Alton, Tübingen, 1884, réimpr. Amsterdam, 1966.
- Schmitt 1981 J.Cl. Schmitt, *Dans l'Occident Médiéval: Christianisme et pensée mythique*, in *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

- Segre 1959 C. Segre, *Lanval, Graeent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM, 1959, 2 voll., vol. II, pp. 756-770.
- Stussi 1965 *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di A. Stussi, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- Thompson 1956 *Motif-index of Folk-Literature* revised and enlarged by S. Thompson, København, Rosenkilde and Bagger, 1956.
- Tobler - Lommatzsch 1960 A. Tobler - E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1960.
- Van Gennep 1938 *Manuel de Folklore français contemporain*, par A. Van Gennep, Paris, Picard, 1938.
- Viaggio di Carlomagno in Oriente*, ed. Bonafin 1993 *(Il) viaggio di Carlomagno in Oriente*, a cura di M. Bonafin, Parma, Pratiche, 1987, 1993².
- Vincensini 1996 J.-J. Vincensini, *Comment définir un récit mélusinien?*, in *Mélusine, Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne* (13 et 14 janvier 1996), Greifswald, Reineke - Verlag, 1996, pp. 205-225.
- Wartburg 1966 W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, Band 17, Basel, Zbinden Druck und Verlag UG, 1966.