



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Coda di serpente e pelle di foca. Da Melusina alle selkies.

Relatrice

Prof. Francesca Gambino

Laureanda

Giulia Lorenzetto

n° matr.1106348 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

SOMMARIO

PREMESSA	5
LE FATE	7
1) Morgana e Melusina.....	9
MELUSINA	11
1) Il romanzo di Jean d'Arras	11
2) Lo schema melusiniano e le sue fonti letterarie.....	15
2.a) Gervasio di Tilbury e gli <i>Otia Imperialia</i>	16
2.b) Gualtiero Map e il <i>De Nugis Curialium</i>	17
2.c) Goffredo d'Auxerre	27
3) La tradizione orale.....	32
3.a) Macha	32
3.b) La fata d'Argouges.....	34
LE LEGGENDE MELUSINIANE.....	36
1) I <i>lais ferici</i>	36
1.a) Lanval.....	38
1.b) Graelent	40
1.c) Désiré.....	43
1.d) Guingamor	46
2) Altri testi melusiniani	48
2.a) Ponzela Gaia	49
2.b) Le Bel Inconnu.....	51
2.c) Partenopeus de Blois	53
2.d) Florimont	56
3) Le leggende germaniche.....	59

3.a) Seifrid von Ardemont	59
3.b) Gauriel von Muntabel.....	62
3.c) Peter von Staufenberg.....	63
3.d) Friedrich von Schwaben.....	65
4) Melusina al maschile: il Cavaliere del Cigno	68
4.a) I bambini-cigno	70
4.b) Il divieto	77
 SWAN MAIDEN	 81
1) Il motivo	83
2) Ipotesi di classificazione	86
2.a) L'uomo alla ricerca della moglie perduta	88
2.b) La restituzione delle piume.....	95
2.c) La scomparsa del rapimento della veste	98
2.d) La divisione degli amanti e il ritorno nell'altro mondo	100
 SELKIE BRIDE.....	 102
1) La fanciulla mutaforma nella tradizione celtica	103
2) Ipotesi di classificazione	105
2.a) Il modello puro.....	107
2.b) Le <i>selkies</i> e le sirene.....	109
2.c) Sirene e <i>moruadh</i>	111
3. The Great Selkie of Sule Skerry	114
 CONCLUSIONI.....	 122
 BIBLIOGRAFIA.....	 127

PREMESSA

Questo lavoro nasce dal mio eterno amore per il folklore celtico, che mi accompagna fin dall'infanzia, unito alla più "recente" passione per i romanzi della letteratura antico-francese. Gli studi universitari sono stati il collante fra questi due mondi e mi hanno insegnato che esiste una profonda connessione fra di loro.

La tradizione celtica ha dato vita ad un mondo popolato da esseri fatati, il cui scopo era dare una spiegazione agli eventi naturali e soprannaturali del quotidiano, in una realtà popolare e di estrazione sociale bassa. Con il recupero di questo materiale folklorico da parte del ceto colto e nobile delle corti occidentali, cambia non solo il destinatario di tali elementi, ma anche il loro scopo. Il meraviglioso e le sue creature, così intimamente a contatto con le forze della natura, vengono riqualificati all'interno di uno scenario amoroso, cavalleresco e religioso, e impiegati per scopi diversi dai loro originari.

Una delle figure che più ha risentito di questi mutamenti è la fata, trasformata in damigella ferica e ammaliatrice di eccezionale bellezza, ma anche in sposa fatata e protagonista, nella maggior parte dei casi, della tragedia che aleggia sul rapporto umano-ferico, destinato a non durare nel tempo.

Prendendo come base per l'analisi la solidità o meno di questo rapporto, mi sarà possibile delineare tre figure diverse di spose fatate e, tramite lo studio delle loro storie, andare a scoprire se esistono dei legami.

Ho deciso di impostare un percorso che va a ritroso, partendo quindi dalla letteratura, con lo scopo di spogiarla di tutti gli elementi tipicamente colti, fino ad arrivare a svelare il folklore celtico nella sua essenza più pura. Ovviamente, il punto di arrivo sarà solo ipotizzato, dal momento che la

tradizione popolare è tale proprio perché orale e quindi soggetta a continui mutamenti e contaminazioni esterne. Inoltre, i testi su cui mi baso per questa parte sono il risultato di quel lavoro di raccolta e classificazione della materia orale messo in atto nel XIX secolo da alcuni studiosi e appassionati che, come è stato più volte appurato, non si sono dimostrati sempre totalmente fedeli alle loro fonti.

Le tre spose protagoniste sono Melusina, la fanciulla cigno e la *selkie*. Tutte e tre, oltre a condividere il legame con un mortale, hanno in comune anche la natura zoomorfa. Nonostante le somiglianze di base, solo per il tipo di ruolo che rivestono (la prima è un personaggio letterario, mentre le altre due sono modelli attinti da fonti orali e folkloriche), è più efficace analizzarle in modo diverso.

La ricerca partirà dunque da Melusina e più precisamente dal tipo di fata da lei incarnato. Il fatto che siano giunti a noi un gran numero di testi e di testimonianze che la riguardano, indica il vivo interesse dimostrato nei suoi confronti. Per un personaggio di questo tipo ho ritenuto fondamentale tracciare un profilo dettagliato e ben strutturato, che andasse a coprire il più possibile tutta la tradizione, principalmente letteraria, che lo riguarda. Lo scopo di tale scelta è quello di avere un quadro generale molto chiaro, nel quale sia semplice lavorare alla demolizione degli elementi esterni e delle trasformazioni messe in atto dalla società feudale. Solo a questo punto faranno ufficialmente la loro comparsa la fanciulla-cigno e la *selkie*, motivi popolari più che figure letterarie vere e proprie. L'analisi, qui, sarà fortemente dipendente dalla prima parte dell'elaborato, poiché lo scopo è andare ad evidenziare l'esistenza di eventuali legami o dipendenze fra le tre tipologie di fanciulla analizzate.

CAPITOLO 1

LE FATE

La figura della fata, creatura dell'immaginario popolare presente nella tradizione orale di molti paesi, ha contribuito anche ad arricchire la produzione letteraria medievale, soprattutto per quanto riguarda l'ambiente cortese e quello religioso. Le credenze riguardanti le fate e i loro rapporti con l'uomo percorrono tutto il Medioevo, venendo da una parte accolte in modo positivo dalla letteratura cavalleresca, e dall'altra demonizzate dall'ambiente sacro.

Secondo la convincente ipotesi di Laurence Harf-Lancner¹, la fata medievale non sarebbe altro che la fusione di due creature portanti del mondo antico: la fata-madrina, discendente delle Parche, che ha il compito di assegnare ad ogni mortale il suo destino; e la fata-amante, derivata direttamente dalla figura delle ninfe che s'invaghiscono di un uomo e intrecciano con lui un rapporto amoroso. Nello scenario medievale delle corti è poco lo spazio riservato ad un essere come quello del primo tipo, poiché meno affine ai soggetti amorosi tipici dei romanzi cavallereschi: il legame con il fato, dal quale tra l'altro deriva il loro nome², finisce così per dissolversi gradualmente, lasciando spazio al carattere erotico e alla straordinaria bellezza, con la quale fanno innamorare gli uomini, dando vita a relazioni divise fra questo e l'altro mondo. Con questa affermazione e il discorso che ne deriva, tuttavia, non intendo dire che la figura della fata-madrina vada scomparendo; anzi, al contrario, esistono racconti antico-francesi in cui l'eroe è indirizzato verso il suo destino da una o tre fate, o addirittura allevato da una di esse, come avviene per Lancillotto e la

¹ Una prima trattazione sulla figura della fata è ricavata da Harf-Lancner 1984.

² Le Parche erano chiamate anche *Fatae*: è da qui che ha origine il nome di questa creatura

Dama del Lago. Si parla, piuttosto, di una fusione fra le due figure, come ben fa notare Andrea Fassò³, considerando, a ragione, troppa rigida la classificazione di Laurence Harf-Lancner.

La discendenza dalle ninfe, però, in particolare, risulta a mio avviso rilevante, non solo perché configura la damigella ferica come un essere sovranaturale, ma anche perché colloca la sua dimora nelle acque, siano esse fluviali o marine, oppure predispone la sua apparizione nei pressi di sorgenti o fonti nel bel mezzo della foresta. L'acqua stessa, seguendo un sistema di cosmo bipartito, viene vista come l'altro mondo, oppure come un portale di accesso ad esso⁴.

Affermare che la fata-amante sia solamente la diretta discendente delle ninfe della mitologia greca e romana, appare limitante. Le dame dei romanzi cavallereschi racchiudono in sé anche gli elementi delle fate celtiche, basti osservare le numerose damigelle feriche descritte nei *lais* e nei racconti arturiani. Pelle e vesti candide, apparizione presso un confine acquatico e oltremondano, bellezza in grado di ammaliare e far innamorare gli umani, sono solo alcuni dei tratti che il folklore celtico ha donato alla prefigurazione medievale della fata. Inoltre, come osserva Francesco Benozzo⁵, esiste una correlazione fra la fata del folklore celtico e la *domna* dei trovatori occitanici. Una dama degna non solo di essere amata, ma anche venerata, che possiede poteri dalle fattezze sovranaturali e che è sempre pronta ad arricchire l'uomo, non può essere altro che una fata. Nella cultura popolare esiste da sempre l'immagine di una creatura meravigliosa: questo chiarisce l'elemento celtico prima nella realtà trobadorica, e poi in quella francese. Nei romanzi medievali, nonostante ci si trovi di fronte ad un tipo di racconto colto e ricco di

³ In Fassò 2005, p. 206, l'autore abbozza solamente il discorso da cui poi scaturisce la mia riflessione sulla rigidità della divisione di Harf-Lancner.

⁴ Sull'acqua come frontiera dell'altro mondo è interessante tutto il percorso affrontato in Donà 2003.

⁵ In questo contributo, Benozzo mette in luce, analizzando la figura di Guglielmo IX, la presenza delle fate celtiche nei versi dell'autore. Cfr. Benozzo 1997, pp. 69-87. Su questo argomento si veda anche Fassò 2005, pp. 209-225, che riprende l'idea di Benozzo, arricchendola con ulteriori osservazioni.

sottigliezze cavalleresche, restano ben visibili una grande varietà di elementi sovrannaturali, concentrati soprattutto nella figura femminile.

1) MORGANA E MELUSINA

Ritengo invece più veritiera la dicotomia evidenziata da Harf-Lancner per quanto riguarda il solo personaggio della fata-amante. Nel momento in cui lei instaura un rapporto amoroso con il mortale, lo rapisce e lo porta con sé nel proprio mondo, oppure accetta di vivere con lui nel mondo degli uomini. Nel primo caso la fata simbolo è Morgana, nel secondo Melusina: viste le affinità fra le due creature e i modelli proposti, indicherò come morganiani quei racconti in cui la fata si invaghisce di un essere umano e lo porta nel suo mondo, trattenendolo fino al momento in cui questo non trasgredisce un divieto che lo allontana solo temporaneamente dal regno sovrannaturale, poiché la fata, di solito, torna dall'amato e gli offre una seconda possibilità; e melusiniani quelli che Jürgen Kohler definisce storie in cui "un essere di un'altra natura si unisce ad un uomo e, dopo aver condotto una normale vita umana, scompare se si verifica un determinato evento"⁶. Il lieto fine con la possibilità di mantenere un legame fra due creature di mondi opposti, nel primo caso; un finale tragico che pone l'accento sull'impossibilità di un rapporto fra l'umano e il sovrannaturale, invece, nel secondo. Anche qui, nonostante io stessa riconosca valida questa dicotomia, mi sento di considerarla troppo rigida, dal momento che, come si vedrà nel corso dell'elaborato, più volte i due temi si troveranno ad essere presenti nella stessa narrazione e a contaminarsi l'un l'altro.

Vista la struttura che assumerà la mia trattazione, è fondamentale avere chiara la differenza fra le due categorie, poiché una sola delle due fate sarà presa in considerazione. Seppur troppo limitante, questa divisione risulta infine utile a

⁶ Cit. Kohler 1895, p. 1.

creare una prima approssimativa cesura, in modo da prediligere nella trattazione quei racconti e quelle leggende che dimostrano di essere più affini alla vicenda melusiniana.

Essendo questo un percorso a ritroso, il punto di partenza sarà la versione più letteraria della leggenda di Melusina, ovvero il romanzo di Jean d'Arras, nel quale la fata ha subito quei processi di razionalizzazione e cristianizzazione fondamentali per la cultura medievale, e ben lontani, invece, dal folklore che ha dato origine alla sua figura.

CAPITOLO 2

MELUSINA

Il romanzo di Jean d'Arras, *Le roman de Mélusine*, scritto attorno alla fine del XIV secolo, pone Melusina come antenata dei Lusignano con lo scopo di dare una discendenza sovranaturale a questa stirpe. Sempre per motivi di lignaggio è scritto anche il secondo romanzo su Melusina, degli inizi del XV secolo, ispirato probabilmente al precedente, a opera del libraio parigino Coudrette⁷, che intende sottolineare i legami della famiglia di Partheray con i Lusignano, e quindi di conseguenza con la fata.

La vicenda narrata non presenta grandi differenze nelle due versioni appena citate, fatta eccezione per il prologo di Jean d'Arras dove sono presentati due racconti di tipo melusiniano, con lo scopo di introdurre la vicenda principale. Per questo motivo nella mia analisi la versione di Coudrette verrà messa da parte, in favore dell'altra molto più interessante e ricca. Inoltre ritengo opportuno omettere tutti gli aspetti relativi alle imprese di Raimondino e dei suoi figli, in quanto elementi puramente di contorno non attinenti al tema melusiniano vero e proprio.⁸

1) IL ROMANZO DI JEAN D'ARRAS

Come affermato in precedenza, il tema melusiniano si ritrova nel romanzo di

⁷ Il testo usato è quello di Morris 2009.

⁸ Per l'analisi della vicenda e la sua sintesi cfr. Harf-Lancner 1984; Briggs 1976; *Mélusine* a cura di L. Stouff 1932.

Jean d'Arras per ben tre volte: la prima vicenda è quella di Elinas e Presine, ovvero i genitori di Melusina.

Elinas, re d'Albania, per distrarsi dal dolore per la perdita della moglie, passa gran parte del suo tempo a cacciare. Proprio durante una di queste battute di caccia giunge a dissetarsi ad una fontana, presso la quale sente il canto di una voce melodiosa e scopre una fanciulla bellissima. La donna, che si chiama Presine, dimostra di conoscere il nome del re e acconsente a diventare sua moglie, ponendo però al futuro sposo un divieto: non dovrà vederla nel momento del parto e nella convalescenza che ne seguirà. Dalla loro unione nascono tre gemelle, Melusina, Melior e Palestina e subito, il figlio di primo letto Mathaques corre ad informare il padre del lieto evento. L'uomo, dimenticando la promessa, entra nella stanza, spezzando il giuramento fatta alla moglie. Presine maledice Mathaques e si rifugia nell'isola di Avalon con le figlie, dove le cresce rimpiangendo la vita mortale assaporata per breve tempo. Questo instilla nelle figlie, soprattutto in Melusina, un sentimento di vendetta, tanto che arrivano a rapire il padre e rinchiuderlo nella montagna incantata di Brumblorillion nel Northumberland, luogo nel quale passerà il resto della sua vita pensando al dolore arrecato alla moglie. Presine non accetta positivamente la vendetta delle figlie e le accusa di essersi private per sempre della possibilità di condurre una vita mortale. Maledice così Melusina⁹, condannandola a trasformarsi in un serpente dall'ombelico fino ai piedi ogni sabato. Il castigo la tormenterà per sempre, fino a quando un mortale, non acconsentirà a sposarla a patto di non volerla vedere di sabato.

Così si chiude il primo dei racconti che fanno da cornice alla storia vera e propria di Melusina. Il secondo coinvolge il padre del protagonista Raimondino, Hervy de Léon e una fanciulla meravigliosa. Lo schema è lo stesso della vicenda precedente: Hervy, dopo aver ucciso il nipote del re dei Bretoni, si allontana dal suo paese e inizia a vagare per le montagne da solo.

⁹ Ogni figlia viene maledetta in modi diversi, qui non presi in considerazione in quanto non necessari allo svolgimento della vicenda.

Nonostante non si trovi a caccia come Elinas, attorno ad Hervy si crea uno scenario di solitudine, propizio all'incontro con una fata o all'avvenimento di qualcosa di meraviglioso. A questo punto avviene l'incontro con la donna presso la fonte e lo schema si ripete in modo perfettamente identico al racconto precedente. Il paese inospitale da cui viene l'uomo, il Forez, è dunque colpito dall'azione benefica della fata, richiamando così il topos della prosperità materiale che queste creature meravigliose portano all'amante umano. A differenza della storia di Elinas e Presine, tuttavia, Jean d'Arras non parla di matrimonio e nemmeno di figli; anzi, in questo caso la fata scompare in seguito ad una lite e Hervy sposa la sorella del conte di Poitiers, che sarà la madre di Raimondino. Il tema melusiniano non è rispettato fino in fondo, poiché Raimondino non può essere figlio di una fata altrimenti diventerebbe l'alter ego maschile di Melusina e andrebbe a distruggersi un carattere fondamentale della vicenda tipo, ovvero l'unione fra umano e creatura meravigliosa. Jean d'Arras inserisce questa vicenda per designare il giovane come lo sposo degno della fata: la vicenda meravigliosa del padre assume la forma di una sorta di "marchio" che lo anticipa come il predestinato a vivere un'avventura di tipo meraviglioso. Inoltre manca anche la sequenza vera e propria del divieto imposto dalla fata al suo amante, tanto che in questo caso la dipartita della fata è dovuta ad un semplice litigio e non ad una trasgressione vera e propria.

La storia prosegue addentrandosi nella vicenda principale del romanzo, quella con Melusina e Raimondino come protagonisti. Lo scenario si sposta nel Poitou, dove Hervy è, assieme ai suoi tre figli, in visita al cognato Aymeri di Poitiers. Al momento della partenza, Raimondino non segue il padre ma resta con lo zio. Dopo questo preambolo necessario a collocare il protagonista in un nuovo scenario, ha inizio l'avventura vera e propria che si prefigura fin dall'inizio come una sorta di intreccio fra le due storie precedenti. Raimondino e il Conte di Poitiers sono impegnati in una caccia al cinghiale e, accidentalmente, il giovane uccide lo zio. Terrorizzato, fugge nella foresta. È

evidente il richiamo sia all'episodio di Elinas, con l'espedito della caccia, sia a quello di Hervy, con l'omicidio e il successivo ritiro in solitudine. Dopo questa prima vicenda, la storia prosegue seguendo perfettamente lo schema melusiniano: l'eroe incontra la fata presso la fonte, ella dimostra di conoscere il peso che si porta dentro, acconsente a sposarlo imponendo un divieto. L'unione fra i due mette in atto il meccanismo di prosperità già riscontrato nell'episodio di Hervy, con l'aggiunta in questo caso di una progenie di dieci figli, tutti caratterizzati da un tratto mostruoso volto a sottolineare il carattere meraviglioso e altro della madre¹⁰. Dopo la nascita dei bambini, il fratello di Raimondino insinua a tal punto il dubbio nel cuore del giovane, spingendolo a credere che quei bambini non siano figli suoi e che il sabato sia il giorno dedicato alle visite di un altro uomo, che quest'ultimo cede e, nascostosi dietro un arazzo della camera della moglie, la spia durante un sabato per scoprirne il segreto: vede così Melusina uscire dalla vasca da bagno mezza donna e mezza serpente. Nonostante questo, l'amore verso la moglie è così profondo, che decide di tenere nascosta la sua scoperta, rimpiangendo la sua curiosità. Melusina finge di ignorare la prima trasgressione ma, non essendo possibile un amore duraturo fra mortali e creature fatate, la vicenda è destinata ad aggravarsi fino alla rottura finale. Quest'occasione è data dal crimine di uno dei figli della coppia, Goffredo dal grande dente che, un giorno, durante un litigio con il fratello Fromont, dà alle fiamme l'abbazia di Maillezais, dove Fromont si era rifugiato per non essere picchiato dal fratello, facendolo morire insieme ad un centinaio di monaci. Quando la notizia giunge a Melusina, la fanciulla corre dal marito per consolarlo, ricevendo in cambio tutto il suo disprezzo e l'accusa di aver contaminato i figli con la sua mostruosità. In questo modo il segreto della donna è rivelato e il patto irrevocabilmente violato: Melusina non può far altro che tornare ad essere indissolubilmente legata all'altro mondo, dal quale aveva tentato con tutti i mezzi di allontanarsi.

¹⁰ Il fatto che i figli siano tutti maschi è fondamentale per la storia come concepita da Jean d'Arras, in quanto la vicenda melusiniana è strettamente legata alla discendenza dei Lusignano.

Raimondino, disperato, si ritira in solitudine, lasciando il regno in balia della profezia nefasta pronunciata dalla moglie.

2) LO SCHEMA MELUSINIANO E LE SUE FONTI LETTERARIE

Analizzando anche solo in sintesi la trama del romanzo, è evidente che la storia narrata ha subito diverse influenze provenienti dalla tradizione orale e dalle credenze popolari, tanto che ne sono individuabili in ciascun nucleo del racconto. In primis il luogo in cui avviene l'incontro fra l'umano e il fatato è una foresta nel quale il protagonista si trova completamente isolato dal resto del mondo, raggiungibile solamente da lui in quanto prescelto, a cui si aggiunge l'acqua, simbolicamente confine fra il mondo dei vivi e l'Aldilà. La situazione stessa dell'uomo s'inserisce perfettamente nella descrizione dell'ambiente, creando quello che può essere definito uno scenario iniziatico: Raimondino, Hervy e anche Elinas si trovano tutti e tre di fronte ad una situazione sia di rottura con il proprio passato sia, allo stesso tempo, di mancanza di prospettive per il futuro, condizione interiore necessaria al viaggio iniziatico che farà tornare gli eroi alle proprie vite arricchiti e potenziati grazie ai poteri magici delle loro amanti. Un altro elemento che riconduce al viaggio oltremondano è il cavallo, non solo cavalcatura e status simbolo del cavaliere, ma anche animale guida per eccellenza, l'unico in grado di condurre l'eroe in questo percorso verso l'Aldilà.¹¹

Tutti questi elementi rendono evidente la presenza di un substrato mitico-folklorico alla base del romanzo cortese; lo stesso Jean d'Arras riconduce la materia della sua opera ad una base orale e popolare, fin dalle prime righe del testo: "Raccontiamo ciò che abbiamo sentito dire e narrare dai nostri avi e che

¹¹ Gli elementi presi qui in analisi sono riformulati e riadattati sulla base di Donà 2003.

in questi giorni sentiamo dire che è stato visto nella contrada del Poitou e nei dintorni”.¹² La fonte di cui si serve Jean d’Arras, “un certo Gervasio”, altri non è che Gervasio di Tilbury che, nel XIII secolo, tratta più volte il rapporto umano-creature fatate, considerando queste ultime come esseri demoniaci.

2.a) Gervasio di Tilbury e gli *Otia Imperialia*

Gli *Otia Imperialia* si mostrano al lettore come un’opera parecchio curiosa, dove dati geografici e scientifici convivono e s’intrecciano perfettamente con tradizioni popolari e racconti meravigliosi.¹³ In particolare la storia riassunta da Jean d’Arras nel prologo del suo romanzo è quella di Raimondo di Château Rousset¹⁴, che l’autore, con questa citazione, collega esplicitamente alla storia di Melusina che si appresta a narrare.

Il cavaliere un giorno, durante una passeggiata solitaria a cavallo, giunge ad un fiume e incontra una giovane donna molto bella e riccamente vestita, della quale s’invaghisce immediatamente. Già dallo scenario iniziale lo schema melusiniano riscontrato nei racconti di Jean d’Arras sembra ripetersi perfettamente: l’eroe giunge da solo in groppa al suo cavallo, immancabile animale guida, presso un ambiente nel quale è preponderante l’elemento acquatico, segnale inequivocabile del confine con l’Aldilà. Ciò che gli appare è una fanciulla di rara bellezza, e, nonostante la descrizione sia vaga e incerta, questo è sufficiente a farci capire che Raimondo ha di fronte a sé una creatura dell’altro mondo. Lei stessa gli offre la sua mano e gli promette ricchezza, a patto che lo sposo non cerchi mai di vederla nuda. In seguito al matrimonio nascono due figli e il regno gode di grande prosperità; un giorno però, preso dalla curiosità, infrange il patto ed entra nella camera dove la moglie fa il bagno, provocandone la trasformazione in serpente e la successiva fuga. Anche in questa seconda parte del racconto lo schema è rispettato in tutte le

¹² La citazione è tratta da Jean d’Arras, *Mélusine* cit., p. 3.

¹³ Negli *Otia Imperialia* Gervasio analizza più volte la natura demoniaca delle creature fatate, cfr. Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia*, pp.987-989 e 991-992.

¹⁴ Ivi, I 15, *De oculis apertis post peccatum*. Il testo originale di questo episodio è riportato fedelmente in Jean d’Arras, *Mélusine*, p. 155.

sue caratteristiche: la fanciulla che propone le nozze, promette prosperità e dona dei figli al suo signore, il tabù posto come condizione essenziale all'unione e in seguito consapevolmente infranto. Unica differenza, che non trova riscontro in nessun altro racconto melusiniano, è il dialogo fra gli sposi, nel quale Raimondo comunica alla moglie la sua intenzione di infrangere il divieto e non dà ascolto agli avvertimenti della fata.¹⁵ Il giovane viene dunque meno alla parola “data” e la fata, vittima di tutto questo, è costretta a riassumere la sua forma mostruosa e a sparire mettendo la testa sott'acqua. Anche la questione del lignaggio trova in un certo senso un precedente in Gervasio, poiché s'inserisce lui stesso nella vicenda come uno dei discendenti di quella creatura sovranaturale, ribaltando parzialmente il suo giudizio sulle creature fatate e inserendo questa donna-serpente in un gruppo di entità positive e benefiche verso gli esseri umani.

2.b) Gualtiero Map e il *De Nugis Curialium*

Prima di Gervasio di Tilbury, alla fine del XII secolo, sono individuabili nello scenario medievale altri racconti in latino nei quali spiccano gli elementi che abbiamo riunito all'interno dello schema melusiniano.¹⁶

Il primo è Gualtiero Map, scrittore gallese al servizio del re d'Inghilterra, autore di *De Nugis Curialium*, raccolta di favole, novelle e aneddoti, redatte probabilmente tra il 1181 e il 1182. In quest'opera sono individuabili due storie di stampo melusiniano. Quella che maggiormente rispetta lo schema è la storia di Henno dai grandi denti. Il racconto si apre con il giovane che, in un bosco vicino alla riva del mare, trova una fanciulla bellissima e riccamente vestita che siede, tutta sola, insieme ad una fantesca. Henno, incantato dalla sconosciuta, le rivela il suo amore e la fata consente a sposarlo. Fino a questo

¹⁵ “Affectum maritus exposuit uxori, quae diuturnam felicitatem ex conditione servata objicit et infelicitatem minatur securam si contemnatur”, cit. Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia* I 15, p. 4. Il dialogo è inserito nella narrazione come spiegazione della colpa enunciata nel titolo del capitolo, ovvero *De oculis apertis post peccatum*.

¹⁶ Per questa analisi, comprensiva anche della parte sugli *Otia Imperialia*, cfr. J. Le Goff 1971, pp. 209-255.

punto gli elementi della vicenda melusiniana sono perfettamente rispettati¹⁷, mentre in seguito compaiono le prime lievi differenze che, nonostante siano ben individuabili, non alterano in modo profondo la struttura base della vicenda. La fata, con lo scopo di celare la sua parte mostruosa, racconta una storia per giustificare la sua presenza in quel luogo: promessa in sposa al re di Francia, stava aspettando invano una nave che l'avrebbe condotta da lui, ma che era scomparsa. Tuttavia, ciò che di più importante viene a mancare è la stipulazione di un patto fra i due prima della celebrazione del matrimonio. È ipotizzabile allora la presenza di un divieto implicito, necessario a far sì che il tabù non venga infranto ancor prima dell'unione e della nascita dei figli. Infatti, la fanciulla “evitava l'aspersione di acqua benedetta e fuggiva prima della comunione”¹⁸: questo basta come tabù a cui è sottoposta la coppia. La stranezza della fata è l'espedito perfetto per far entrare in scena un terzo personaggio, il cui compito è insinuare il sospetto nello sposo. Nel nostro caso si tratta della madre di Henno che, prima nota l'assenza della nuora in determinati momenti della funzione religiosa domenicale, poi, spiandola, scopre che, restando in camera o nel bagno, si trasforma in un drago e riassume la sua forma umana solo strappando con i denti un mantello nuovo. A questo seguono la rivelazione della mostruosità della fata al marito tramite la venuta di un prete, l'aspersione della donna e della sua fantesca con acqua benedetta, e la loro scomparsa. Il tratto oltremondano, in questo caso, subisce una demonizzazione, poiché la fata evita di entrare in contatto con oggetti sacri come l'acqua benedetta e l'ostia, per non assumere in pubblico la sua forma animale e quindi, a questo punto, diabolica. L'unico segno che rimane della presenza sovrannaturale sono i figli avuti dalla coppia, elemento che anche in questo caso dà il via al meccanismo di discendenza e lignaggio già presente nelle altre versioni prese in considerazione.

¹⁷ La presenza della fantesca, assente negli altri testi analizzati, non viene considerata un elemento di diversità, in quanto qui è inserita solamente come elemento di contorno a testimoniare la ricchezza e la nobiltà della fata.

¹⁸ Per il passo tradotto, cfr. Harf-Lancner 1984, p.138.

Nel suo *De Nugis Curialium* Gualtiero Map riporta altri quattro esempi di racconti melusiniani, ma tutti sembrano allontanarsi dallo schema originario risentendo di altre influenze popolari. L'ipotesi avanzata è che fra le fonti di questi testi ci sia un racconto melusiniano, reinterpretato in chiave medievale. La storia di Edric il selvaggio sembra avvicinarsi a quella di Elinas e Presine per via dell'assenza dell'elemento mostruoso della fata; in realtà tutta la trama della vicenda è impostata in modo diverso, se non per quanto riguarda alcuni elementi base che fanno ricondurre questo racconto allo schema melusiniano. Edric, di ritorno dalla caccia, si smarrisce nella foresta, accompagnato solo da un valletto. Il primo tratto importante è la solitudine dell'eroe, non scalfita dall'accompagnatore che, una volta citato, sembra perdere completamente importanza fino quasi a scomparire. Nel momento in cui appare la fata, invece, la vicenda si allontana dallo schema comune a noi noto: la fanciulla non è sola ma appare in mezzo alle sue compagne. A differenza della vicenda di Henno, qui le altre ragazze giocano un ruolo fondamentale e non sono solamente figure di contorno, come invece la fantesca. Edric, in mezzo alla solitudine della foresta, giunge presso una grande casa dalla quale ode canti e risate: al suo interno scorge un gruppo di donne bellissime che cantano e danzano. Edric è incuriosito dagli svaghi delle dame, il cui collegamento con i passatempi delle fate nella tradizione popolare è evidente¹⁹, e attratto in modo irresistibile dalla fanciulla più bella, più elegante, con le vesti più candide: tutti caratteri di tradizione popolare che la figurazione medievale ha voluto mantenere, rendendoli veri e propri elementi ricorrenti attribuibili a figure dell'altro mondo. In questo caso anche la dichiarazione d'amore si discosta dalle vicende precedenti, perché Edric rapisce la fanciulla, costringendola a restare con lui tre giorni e tre notti nella foresta. A questa prima deviazione rispetto lo schema prefissato ne segue quindi una seconda, molto più importante ed incisiva, che vede la contaminazione di un motivo ben preciso della tradizione popolare, quello delle donne-cigno, conosciuto e impiegato

¹⁹ Il motivo di cui si parla qui è il numero F 261 dell'indice di Aarne-Thompson, "*Dancing Fairies*".

nello scenario celtico del XII secolo, che narra l'unione fra essere umano e sovrannaturale in cui la fata non è consenziente ma obbligata in seguito al furto dell'oggetto custode dei suoi poteri magici²⁰. Il motivo, che in seguito sarà trattato in modo più esaustivo, non è qui tuttavia pienamente rispettato, anzi, sembra attenuato dal consenso della fata a passare la sua vita accanto all'eroe. Con il ridimensionamento del motivo delle donne-cigno, l'autore ritorna nello schema melusiniano e la vicenda prosegue come nei casi precedenti: la fata impone un patto che non deve essere infranto dall'eroe, pena la perdita della prosperità e del benessere che derivano dalla loro fresca unione. Edric non dovrà mai porre nessuna domanda sulle sorelle della futura sposa e sul luogo in cui le ha trovate. Come tutti gli altri divieti melusiniani, anche questo è mirato a tenere il più lontano possibile l'umano dal carattere ferico della fanciulla, e, la profezia finale sembra avvicinare la fata a quel carattere demoniaco e malefico già visto nella vicenda di Henno. Edric accetta le condizioni impostegli e viene celebrato il matrimonio, elemento chiave per la legittimazione del figlio che nascerà dalla loro unione. Alcuni anni dopo, di ritorno dalla caccia, il giovane s'irrita non trovando la moglie ad aspettarlo al castello; queste le premesse che introducono alla rottura della stabilità data dal patto: irritato dal ritardo l'accusa di essersi trattenuta nella foresta con le sorelle. La conseguenza della trasgressione ovviamente vede la scomparsa della fata e della ricchezza da lei donata, ad eccezione del figlio che resta col padre per mettere in atto la parte finale dello schema che prevede l'inizio di una discendenza illustre.

Altro esempio sempre estratto dal *De Nugis Curialium* è la storia di Wastinus Wastiniauc. Questa storia risulta più legata a quella di Edric che alla vicenda di Melusina stessa, tanto che anche qui ritorna l'influenza del motivo delle donne-cigno. Wastinus incontra la dama del lago in compagnia delle sorelle, le quali abbandonano ogni notte l'altro mondo e accettano di essere viste, anche

²⁰ Il motivo è il numero 400*, "*The Swan Maid*", variante del motivo 400, "*The Man on a quest for his Lost Wife*".

se sempre da un solo uomo. All'interno di questo primo quadro vengono a mancare sia la descrizione della bellezza sovranaturale della fata, sia la sua scelta da parte dell'eroe: è infatti la fanciulla ad aver scelto Wastinus, anche se lui stesso è all'oscuro di tutto. La vera novità della storia non è questa, infatti, più volte, in altri racconti melusiniani, la fata dimostra di conoscere il cavaliere che si trova di fronte e questo suggerisce una sorta di precedente scelta effettuata dalla fanciulla, che va perfettamente ad inserirsi nel destino dell'eroe; qui invece Wastinus sembra essere un burattino che si limita ad obbedire agli ordini delle fate: ogni notte, le fanciulle, esortano il giovane a rapire una di loro. La dama del lago accetta di sposarlo e arricchirlo sempre imponendo un divieto da rispettare: lei resterà al suo fianco fino a quando l'uomo non la colpirà con il morso del cavallo. Ancora una volta, l'elemento mostruoso-animalesco tipico della fata melusiniana sembra scomparire, ma è solamente apparenza: alcuni racconti gallesi, che richiamano gli stessi divieti, permettono di capire che la dama del lago in realtà è una dea-giumenta, figura chiave della mitologia celtica. L'esempio più dotto di questa storia, è quello presente in *Le Physicians of Myddvai*²¹, ed è importante anche poiché illustra l'impiego dello schema melusiniano da parte di una famiglia ambiziosa che vuole darsi un antenato sovranaturale. Una contadina gallese manda il figlio a pascolare il gregge sulle Montagne Nere, in riva al piccolo lago di Van Vach. Qui il giovane vede una bellissima fanciulla intenta a specchiarsi e a pettinarsi la lunga chioma e le offre pane e formaggio (considerati cibo degli spiriti delle acque). La fanciulla rifiuta il pane giudicandolo troppo cotto e scompare. La scena si ripete allo stesso modo il giorno successivo, così il giovane chiede consiglio alla madre che gli prepara un pane meno cotto e più lievitato. Durante il giorno non accade nulla ma, nella notte, la fanciulla riappare e cammina sulle acque del lago accompagnata da un gregge di vacche. Questa volta accetta il pane e la proposta di matrimonio del giovane. Lei stessa è favorevole all'unione, tanto che aiuta il futuro sposo a riconoscerla durante un

²¹ Cfr. *Le Physicians of Myddvai*, pp. XXI-XXX.

test effettuato dal padre di lei. Il matrimonio può essere celebrato solo dopo l'imposizione di un divieto: i due staranno insieme fino a quando l'uomo non colpirà la moglie tre volte senza un motivo. Anche in questo caso l'unione porta felicità e una discendenza; l'equilibrio si rompe quando per la terza volta il marito, sgridandola, tocca inavvertitamente in modo lieve la sposa. La fanciulla torna al lago con la propria mandria e sparisce, lasciando con il padre i figli che, una volta appresa la notizia, si recano sulle sponde del lago in attesa della madre. La fata un giorno appare e rivela al maggiore una serie di ricette mediche che gli consentiranno di divenire un grande dottore. Questa versione dotta del mito è quella più conosciuta e citata al giorno d'oggi, ma è opportuno ricordare che ne esistono anche altre, a mio parere meno infarcite di elementi eruditi e più vicine al substrato vero e proprio del racconto. Mettendole a confronto, ho notato che non solo sparisce l'integrazione genealogica sui medici di Myddvai, ma anche il tabù si lega ad una credenza popolare molto viva all'interno del folklore celtico: il fatto che le creature fatate non possano toccare il ferro²². Nella variante meno colta²³ allo sposo non è permesso mettere a contatto la moglie con oggetti fatti di questo materiale; un giorno però, la colpisce accidentalmente con il morso del cavallo, condannandola ad abbandonare la dimensione terrena. È probabile, quindi, che l'autore che ha deciso di utilizzare questo mito gallese per dare prestigio alla discendenza dei medici di Myddvai, non si sia limitato ad inserire i caratteri necessari a configurare il discorso del lignaggio, ma abbia anche eliminato gli elementi più squisitamente popolari, per elevare il testo e allontanarlo da credenze e superstizioni non proprie del pubblico a cui aveva intenzione di rivolgersi. Interessante inoltre, a mio avviso, notare che invece Walter Map è a conoscenza della testimonianza più pura, poiché recupera il discorso del morso del cavallo, sostituito nella storia dei medici di Myddvai dal tocco ripetuto tre volte. Anche nel caso di Wastinus, tuttavia, scompare la

²² In Briggs 1976, alla voce *Iron*, l'autrice spiega come gli oggetti di ferro siano un ottimo modo per tener lontani gli esseri fatati.

²³ Cfr. Sikes 1880, pp. 44-45.

correlazione fra la fata e il ferro, fondamentale invece per giustificare la presenza dell'oggetto stesso: in questo modo, il morso del cavallo, si riduce ad un elemento quasi insensato, poiché della sua specificazione materiale, vero nucleo del discorso.

La vicinanza alla leggenda gallese è intuibile anche dal fatto che, nella storia di Wastinus, manca un vero e proprio antagonista, fondamentale nelle precedenti versioni melusiniane poiché a lui spettava il compito di innescare il desiderio di trasgressione del divieto. Il tabù stesso perde quasi la sua connotazione, perché Wastinus è a conoscenza fin dall'inizio della natura altra della sua sposa e del suo legame con il mondo acquatico. Scompare anche l'elemento cortese e il giovane non è altro che un semplice essere umano e non un cavaliere o un membro dell'aristocrazia. Ulteriore discrepanza con la vicenda melusiniana si ritrova nel finale, dopo che lo sposo ha disobbedito alla sua dama: la fata, infatti, fugge portando con sé tutti i suoi figli, una novità rispetto a tutte le altre versioni analizzate. Tuttavia, essendo necessario alla conclusione del racconto l'elemento del lignaggio, Gualtiero Map introduce un colpo di scena che ci conduce di nuovo nello schema melusiniano: il giovane riesce, durante la fuga della sposa, a strappare alla fata uno dei loro figli, Triunein Nagelauc. La discendenza è però destinata ad estinguersi, poiché il ragazzo finirà per raggiungere la madre seguendo il richiamo dell'altro mondo.

Il quarto racconto di Gualtiero Map ad essere preso in analisi avanza in quel processo di allontanamento dai dettami dello schema melusiniano discostandosi anche da quello delle fanciulle-cigno, accennato per i due precedenti testi. In questo caso vengono a venir meno sia il matrimonio fra l'eroe e la fata, sia la discendenza della coppia. Gerberto, originario della Borgogna ma con un'ottima fama a Reims, incontra per caso la figlia del prevosto di Reims e se ne innamora perdutamente. Quest'amore sarà la sua rovina: non ricambiato, trascura gli affari e perde tutta la sua fortuna. Questo preambolo ha lo scopo di creare attorno al giovane quella situazione negativa

tipica dei racconti melusiniani, nella quale poi la figura della fata interverrà riportando ricchezza e prosperità. La situazione di Gerberto sembra, ancor più che nei casi precedenti, avvicinarsi ad uno scenario di tipo iniziatico, nel quale l'eroe si allontana dal suo gruppo sociale in quanto non più degno di viverci con onore, e si avvicina invece ad un mondo selvaggio, unico luogo in cui potrà pian piano riconquistare il suo status originario. L'apparizione della fata, bellissima e circondata di ricchezze, è conforme allo schema, se non per il fatto che per la prima volta è assente l'elemento acquatico. L'incontro vero e proprio e il dialogo fra il giovane e la fanciulla sembrano rispettare perfettamente il modello ma, dopo un'attenta analisi, si possono individuare alcune piccole differenze che mostrano come in questo caso lo schema melusiniano sia stato usato e adattato per la creazione di una visione differente. Il giovane, infatti, più che essere sedotto dalla bellezza eccezionale della fanciulla, è attratto dal mucchio di denari che le sta accanto. Questo allontana il racconto dallo scenario amoroso e configura la fata più come benefattrice che come amante: lo scopo di Gerberto è, infatti, poter recuperare la posizione prestigiosa perduta. All'interno dell'incontro vero e proprio il ragazzo svolge un ruolo passivo, sembra subire e accettare il gioco invece condotto dalla fanciulla misteriosa: lei stessa mette in atto il processo di seduzione, promettendogli denaro e ricchezze; lo chiama per nome e lo invita a provare pietà per lei; gli confessa il suo amore e gli chiede di legarsi a lei; nel momento in cui lo vede indietreggiare timoroso lo rassicura presentandosi come una creatura di Dio, proveniente da una stirpe nobile, di nome Meridiana. Il divieto, necessario alla prefigurazione melusiniana, non è qui subordinato alla concessione dei favori, ma la fata chiede al giovane di rinnegare quel precedente amore che l'aveva condotto alla rovina. Anche qui si tratta di un divieto implicito, fondato sulla fedeltà a Meridiana e destinato a durare fino a quando il giovane non disobbedirà alla fata. Solo a questo punto Gerberto riprende le redini della situazione, ansioso di riottenere la ricchezza perduta: quasi interrompe la fata nel mezzo del suo discorso, accetta ogni

condizione e consolida il suo giuramento con un bacio. Il racconto prosegue seguendo la struttura dei precedenti, ma, come già accennato, l'amore è relegato nel cuore del giovane in secondo piano, mentre spicca la sua cupidigia: Henno, Edric e gli altri s'innamorano della fata oppure, se è lei a dichiararsi per prima, ricambiano immediatamente il suo amore; Gerberto invece è interamente assorbito dal suo desiderio di sfuggire alla povertà. Non c'è unione ufficiale fra la fata e il suo amante né una discendenza; anzi, Meridiana rimane confinata lontana dal mondo terreno, nel suo ambiente silvestre, che diventa lo scenario dell'incontro fra gli amanti. Meridiana, a differenza delle fate degli altri racconti, non ha davanti a sé la possibilità di un futuro diverso e umanizzato, ma rimane fissa nel suo ruolo di fata e soprattutto in quello di benefattrice. Dopo questo allontanamento dallo schema prefissato, ci si riavvicina ad esso nel momento in cui l'eroe trasgredisce l'impegno preso con la creatura meravigliosa. La vicinanza con la storia di Melusina è evidente nell'entrata in scena della figlia del prevosto di Reims che, rivestendo il ruolo dell'antagonista, tenta ad un certo punto di riconquistare il cuore dell'antico pretendente. Non riuscendoci, entra in scena una sorta di alter ego della fanciulla, una vecchia vicina di Gerberto, che le offre ospitalità nel proprio giardino confinante con quello dell'uomo, permettendole così di intrattenersi con lui, ebbro di cibo e vino dopo una copiosa cena. Ancora una volta, a questo punto, la vicenda si allontana dalla trama melusiniana: Gerberto teme la scomparsa della fata, ma questa, pur sdegnata, accetta di dimenticare il torto subito ed è pronta ad imporre al giovane un nuovo divieto. Il rapporto fra Meridiana e Gerberto s'inserisce nel processo di adattamento medievale della materia folklorica, dato che il loro legame sembra essere quello fra un signore e il suo vassallo piuttosto che quello fra due amanti. La fata obbliga il giovane ad astenersi dal praticare alcuni gesti sacri, come l'assunzione dell'ostia e del vino²⁴: con un divieto legato allo scenario del sacro, Meridiana viene, anche

²⁴ Quello descritto qui è lo stesso comportamento tenuto dalle due fate nella vicenda di Henno, le quali abbandonavano la celebrazione sacra al momento della comunione.

senza nessuna demonizzazione esplicita, inserita nello scenario per cui la creatura sovranaturale è legata alla sfera demoniaca, e Gerberto, rispettando il suo volere, mostra non solo di essersi allontanato dal regno di Dio, ma di possedere anche una fortuna temporale e immorale. La seconda violazione del patto si dimostra più rilevante all'interno del racconto poiché coincide con la presa di coscienza di Gerberto e il suo allontanamento consapevole da un mondo altro estraneo alla dimensione cristiana. Manca la sparizione esplicita della fata: rinnegando volontariamente Meridiana, il giovane la obbliga a sparire per sempre.

L'ultima prefigurazione melusiniana, la leggenda dei figli della morta, presente nell'opera di Gualtiero Map, è anche questa meno interessante, tanto che, ad un'attenta analisi, sembra davvero lontana dai racconti precedenti. Un cavaliere della Piccola Bretagna, triste dopo la morte della moglie, la ritrova una notte in una valle deserta assieme ad un gruppo di donne. Per paura di perderla di nuovo, la rapisce e inizia con lei una nuova unione, così felice e feconda da arricchire la discendenza della coppia. I nuovi figli sono denominati "figli della morta". A parte un sottile legame con il motivo delle donne-cigno, individuabile nel rapimento della moglie morta, all'interno di questo racconto mancano tutti gli elementi chiave del racconto melusiniano: il divieto, la sua trasgressione e la scomparsa della fanciulla sovranaturale. Pur mancando agli occhi del lettore un legame esplicito a livello strutturale, Gualtiero Map inserisce tre versioni di questo racconto nel suo *De Nugis Curialium* mettendole in stretto rapporto con le vicende di Henno e Edric²⁵, e facendoci capire che probabilmente, all'epoca, tutto questo corpus di racconti, circolava in modo strettamente connesso all'interno di un gruppo di avventure fantastiche.

²⁵ La prima e più completa versione di questo racconto è quella che si ritrova al capitolo VIII della parte quarta, esattamente prima della vicenda di Henno dai grandi denti; la storia, in versione ridotta, si trova la seconda volta al capitolo XIII della parte seconda, subito dopo la storia di Edric il selvaggio; la terza versione, in cui la donna rapita non è più la moglie morta del cavaliere, ma è una semplice donna come nella storia di Edric, si trova al capitolo X della parte quarta, in posizione esattamente successiva alla storia di Edric, di cui probabilmente si configura come ripresa. Per un'analisi più dettagliata dei legami fra le varie storie, cfr. Harf-Lancner 1984, pp. 154-157.

Rispetto a Jean d'Arras, il cui fine è puramente narrativo, Gualtiero Map, mi sembra, nella maggior parte dei casi, impossessarsi della figura della fata e delle avventure ad essa legata con un intento moralizzatore cristiano. Come già osservato, è tipico del Medioevo quel processo di fusione fra le ninfe greco-romane e le divinità celtiche e pagane per la creazione di entità maligne e demoni da inserire nella religione cristiana. L'eroe di questi racconti quindi non si trova semplicemente di fronte ad una creatura meravigliosa proveniente da una dimensione sovranaturale, ma ha davanti a sé un vero e proprio demone tentatore, una fata dalle connotazioni decisamente sataniche.²⁶

2.c) Goffredo d'Auxerre

L'altro autore che, come Gualtiero Map, alla fine del XII secolo ha scritto, in latino, testi in cui è individuabile lo schema melusiniano è Goffredo d'Auxerre. Prima segretario di San Bernardo, poi abate di Chiaravalle, è costretto a dimettersi a causa di ostilità religiose che lo vedono contrapposto a Tommaso Becket. A differenza di Gualtiero Map, che suggerisce semplicemente il legame fra il mondo ferico e quello demoniaco, Goffredo non ha esitazioni nel classificare le fate come demoni, com'è chiaro nei sermoni dell'*Apocalisse*. Qui compaiono due leggende che riproducono fedelmente lo schema melusiniano, mentre una terza apre un nuovo scenario di riflessione che crea un legame fra Melusina e il Cavaliere del Cigno.²⁷

Il primo racconto, che si prefigura come un *exemplum*, colloca la narrazione in Sicilia. Per dare ulteriore valore alla vicenda, l'autore specifica che il testimone a cui è stata narrata l'avventura è un ecclesiastico di sua conoscenza, e, in quanto tale, la sua dichiarazione non è da mettere in dubbio. Lo scenario sul quale si apre la narrazione è il tradizionale specchio d'acqua immerso nella foresta, anche se manca la solitudine dell'eroe al momento

²⁶ L'argomento è trattato in modo più esaustivo in *ivi*, pp. 457-494.

²⁷ Il primo e il terzo racconto sono quelli di stampo melusiniano, mentre la vicenda del Cavaliere del Cigno è proposta dall'autore come il secondo esempio. Nella mia trattazione seguirò lo schema voluto dall'autore, analizzando quindi i racconti melusiniani come il primo e il terzo dell'elenco. Cfr. Gastaldelli 1970.

dell'incontro, perché il giovane sta facendo il bagno con alcuni suoi compagni. Nonostante lui figuri come l'eletto, la scena si predispose su un piano di ambiguità: il ragazzo, avvertendo un rumore al suo fianco dentro l'acqua e credendo si tratti dello scherzo di un amico, decide di prevenirlo, ma ciò che afferra sotto l'acqua è la capigliatura di una donna che trascina poi a riva. Ad una prima impressione, la violenza dell'eroe sembra avvicinare la scena al rapimento che avviene nel motivo delle donne-cigno, anche per il fatto che la copre con un mantello, chiaro segno di possesso; allo stesso tempo però la creatura non si oppone, si lascia trascinare a riva e coprire, presupponendo quindi che si tratti in realtà di una scelta, anche se implicita, della fata, come avviene nella vicenda melusiniana. L'equivoco si sgretola nel momento in cui, in seguito, la fata acconsentirà a tutte le richieste dell'eroe, e soprattutto quando Goffredo presenta questo incontro come un tranello diabolico teso al povero giovane dalla creatura demoniaca. La fanciulla, secondo l'autore, pur dichiarando di essere una buona cristiana, sta mentendo e ha assunto una forma seducente per ingannare gli umani: chiaro segnale è che non proferisca parola ma che si limiti a comunicare solamente a gesti. Lo stesso patto, inserito in quella serie di accordi impliciti che non prevedono divieti imposti dalla fata se non il silenzio, si conclude con un cenno di capo: il ragazzo, presa coscienza del suo dovere verso l'amata, la chiede in sposa e lei acconsente. Come nella più tradizionale vicenda melusiniana, viene celebrato un matrimonio sfarzoso, che porta ricchezza e prosperità, a cui segue la nascita di un figlio; ancora una volta l'equilibrio fittizio è minato da un antagonista destinato a portare alla rovina il rapporto fra i due novelli sposi. Questa terza persona è preceduta nel suo compito da una serie di individui che sembrano anticipare la fragilità del legame fra i due: i primi ad opporsi sono la madre e gli amici, costretti a rassegnarsi di fronte all'amore del giovane verso una sconosciuta; segue la disapprovazione del vescovo, autorità religiosa che non si dimostra più forte di quella familiare; l'unico che riesce ad instillare il dubbio è un amico del giovane. Logorato dal sospetto di aver sposato una

creatura fantastica, l'eroe, su consiglio dell'amico, minaccia di uccidere il figlio se la moglie non si dichiara pronta a confessare la sua vera natura. A quel punto la fata, incarnando il modello melusiniano, è costretta a rivelare la sua natura e, in virtù di questo, abbandona il marito, portando con sé tutte le ricchezze donate in precedenza ma lasciando il figlio. Lo schema melusiniano è fin qui rispettato in tutti i suoi elementi, ma, questa storia, probabilmente in virtù del processo di cristianizzazione medievale, non può concludersi con la nascita di un lignaggio per metà di origine sovranaturale, o più precisamente, demoniaca. Ecco perché, una volta cresciuto, il figlio inizia ad essere irresistibilmente attratto dal mare fino a quando, un giorno, è rapito dalla madre che lo trascina per sempre lontano dal mondo degli uomini.

Essendo la fata appena descritta agli occhi dell'autore un vero e proprio demone, tutto ciò che ha avuto origine da lei è per forza un'immagine ingannatrice, atta a sedurre il povero giovane. Di conseguenza anche il suo dono più importante, cioè il figlio, è per Goffredo una vera e propria illusione incorporea. Su questa premessa si basa l'introduzione del secondo racconto, il Cavaliere del Cigno, interessante non tanto per la storia, che sarà narrata in modo più esaustivo in altri testi, ma più perché per la prima volta è evidenziata una parentela fra il Cavaliere del Cigno e le fate melusiniane. L'apparizione del misterioso cavaliere sulle acque del Reno avviene, secondo la narrazione di Goffredo, immediatamente dopo la scomparsa del figlio della fata nelle acque: il Cavaliere del Cigno assume quindi i connotati del figlio di Melusina.

Il terzo racconto, quello della storia della donna-serpente del paese di Langres, s'inserisce di nuovo nello schema melusiniano, che è qui seguito in modo davvero fedele. Ancora una volta Goffredo si premura di fornire veridicità alla storia, ponendosi lui stesso come testimone della vicenda e la colloca nella propria diocesi. Prima di iniziare il racconto, sempre in virtù di quella particolare attenzione al legame fata-demone, l'autore chiarisce la natura altra della donna, dicendo che si tratta di un serpente che ha assunto le sembianze di una fanciulla. Per il resto la vicenda, ridotta qui davvero all'essenziale, ricalca

alla perfezione quella di Melusina: l'incontro avviene nella solitudine del bosco, l'eroe s'innamora immediatamente della fata, questa acconsente a sposare il giovane e a seguirlo nel mondo degli uomini, viene celebrato un sontuoso matrimonio, la fata dona al giovane ricchezza e una numerosa discendenza. Il patto che s'interpone fra i due, anche se non esplicitato, ha come tabù la nudità e il divieto quindi dello sposo di osservare la moglie mentre fa il bagno. L'antagonista della vicenda, una serva, spiando la sua padrona, la vede tramutarsi in serpente e avverte tempestivamente l'eroe della natura diabolica della moglie. Nella trattazione di Goffredo, a causa dell'influenza cristiana sui racconti popolari, si perde quel tratto di negatività che connotava l'antagonista negli altri racconti, e qui la serva diventa una sorta di aiutante dell'eroe, che lo agevola nella rivelazione della natura demoniaca della sua sposa. Nel momento in cui il giovane nobile entra nella stanza e sorprende la moglie nella sua forma animale la perde per sempre.

A mio parere, per questi autori, lo scopo principale è screditare i caratteri ferici della fata, reinterprestandoli secondo il credo cristiano. Come nota Harf-Lancner²⁸, nel Medioevo questa figura folklorica dai caratteri benefici o è riconfigurata come aiutante positiva dell'eroe, e quindi mantiene una connotazione positiva; oppure finisce per essere demonizzata e accusata di essere un demone maligno pronto ad allontanare l'uomo fragile dalla luce di Dio. La sorte toccata a Melusina e alle fanciulle a lei affini sembra giustificata, dalla coda di serpente o da altri tratti sovranaturali, che di certo non le avvicinano al canone della "donna angelo". Anche se solo Goffredo d'Auxerre assimila esplicitamente la fata melusiniana ad un demone, un processo analogo è individuabile anche negli altri autori. Nonostante tutto, ciò che mi lascia perplessa all'interno della demonizzazione di questa fata è il perché proprio lei, e non altre, sia costretta a subire questo trattamento. Mi pare

²⁸ È molto chiara ed esaustiva la presentazione del fenomeno fatta in Harf-Lancner 1984, p. 455. Anche Clier-Colombani 1991 riprende l'argomento, in particolare pp. 182-185, citando in più occasioni Harf-Lancner.

opportuno, per ricercare una risposta, ricordare alcuni dettagli di due storie in particolare: quella di Henno dai grandi denti e quella di Gerberto e di Meridiana. La moglie di Henno evita di fare la Comunione e di entrare a contatto con l'acqua benedetta; Meridiana, imponendo un divieto che richiama un rapporto vassallatico, crea terreno fertile affinché il loro legame sia conformato in un patto con il diavolo, tanto che nel testo è ribadito che Gerberto non ha perso l'amata, ma ha sconfitto il demonio.

Questa nuova versione dello schema melusiniano non è un'esclusiva dei testi qui citati. Il carattere demoniaco della fata fa capolinea anche nella storia di Eleonora d'Aquitania, come racconta Alberto Varvaro²⁹. La donna, secondo un racconto di Philippe Mousket³⁰, è la discendente di una fata melusiniana cristianizzata: esce in anticipo dalla funzione religiosa e abbandona l'amante nel momento in cui la si minaccia di una benedizione con l'acqua santa. Anche Enrico II, marito di Eleonora, vanta fra gli antenati un'imprecisata contessa d'Angiò, che non dimostra molta devozione e esce dalla funzione religiosa appena finita la lettura del Vangelo.

Il motivo religioso, quindi, per sua natura non legato ad un luogo, un tempo e a persone precise, nel momento in cui viene inserito nelle narrazioni a carattere meraviglioso, finisce col tempo per diventare un carattere storico, necessario ad identificare una determinata famiglia, e di conseguenza il tempo e il luogo a cui essa è legata. Come conclude Alberto Varvaro "A questo punto il motivo fiabesco assume valenza politica e sociale ed è legittimato come evento storico."³¹

²⁹ L'intervento molto puntuale si trova in Varvaro 2016, pp. 63-66.

³⁰ Cfr. De Reiffenberg 1838.

³¹ Cit. Varvaro 2016, p. 60.

3) LA TRADIZIONE ORALE

Nel paragrafo precedente l'analisi si è concentrata sulle fonti letterarie usate da Jean d'Arras per la costruzione della sua versione della storia di Melusina, a partire dagli autori citati esplicitamente, fino ad arrivare ad altre versioni inevitabilmente collegate alla storia. Come già specificato, tuttavia, nessuno degli autori citati ha inventato la vicenda narrata: essa trae origine da un patrimonio orale di stampo mitico e popolare, rielaborato e adattato poi secondo le esigenze di ciascun autore.

Inserita nel racconto-tipo 400 di Aarne-Thompson "l'uomo alla ricerca della sposa perduta", la leggenda melusiniana però fa uso anche di altri elementi, in quanto è impossibile classificare un testo limitandolo ad un unico tipo.

Volendo andare a ricercare le fonti più antiche della leggenda, quelle popolari che si rifanno alla mitologia, ce ne sono diverse da tutto il mondo che descrivono tratti presenti poi anche nello schema melusiniano, ma solo due storie corrispondono perfettamente alla definizione dei racconti melusiniani: la leggenda irlandese di Macha, la fata Ulaid, e quella normanna della fata d'Argouges.

3.a) Macha

La leggenda di Macha è contenuta nella Saga di Cuchulainn con lo scopo di spiegare l'origine della malattia degli Ulaid: al momento del pericolo essi sono per cinque giorni deboli come lo è una donna in preda ai dolori del parto.³² All'inizio della storia l'attenzione è concentrata sul protagonista maschile Crundchu, il fattore Ulaid, e sulla sua solitudine dovuta alla morte della moglie. L'isolamento contraddistingue l'eroe nel momento in cui si prepara all'incontro con la creatura meravigliosa. In questo caso però, non è il giovane a raggiungere il confine con l'altro mondo, ma è la fata ad abbandonarlo e a

³² Per il riassunto e l'analisi della leggenda, cfr. Dumézil 1968.

dirigersi dall'uomo per diventare la sua sposa. Un giorno, mentre è solo nella sua casa, il fattore vede entrare e andare verso di lui una bellissima donna, di nome Macha. La fata, senza parlare, inizia a svolgere tutti i compiti di padrona di casa: accende il fuoco, munge le mucche, prepara i pasti e, venuta la sera, si corica a fianco di Crundchu, divenendo, anche se implicitamente, la sua nuova moglie. Macha rimane incinta e il fattore, grazie alla sua unione con la donna, vede le sue ricchezze prosperare sempre di più. Un giorno, Crundchu, decide di andare ad un'assemblea degli ulati, ma Macha lo mette in guardia e gli consiglia di non rimanere a casa, in modo da non correre il rischio di parlare della loro relazione. La fata termina il suo discorso dicendo che il loro legame durerà fino a quando lui non rivelerà la sua presenza a qualcuno. Di fronte a questo patto il fattore promette assoluta obbedienza ma si reca comunque alla riunione. Con leggerezza, il fattore infrange la proibizione di Macha: di fronte ai cantori che celebrano la velocità dei cavalli regali, l'uomo si vanta di avere una moglie più veloce. La fata è subito condotta di fronte all'assemblea e fatta gareggiare contro i due cavalli nonostante l'evidente stato di gravidanza. Superandoli nella corsa e, al traguardo, partorendo accanto a loro i suoi due figli, un maschio e una femmina, la fata è costretta a rivelare la sua natura semianimale, proprio come Melusina colta di sorpresa durante il bagno. La leggenda termina con la sparizione della donna e la sua maledizione estesa a tutta la sua discendenza.

La particolarità di Macha, che la rende diversa dalle altre fate, è quella di essere l'unica ad avere un nome, probabilmente perché la leggenda è stata arricchita di connotazioni mitologiche nazionali, tanto da prendere il nome di una dea celtica. In due articoli che mettono a confronto le figure di Epona, Rhiannon e Macha, Jean Gricourt³³ arriva alla conclusione che Rhiannon, e Macha non siano altro che la corrispondente gallese e irlandese della divinità gallo-romana Epona, dea madre della fertilità, della maternità e della ricchezza. Lei ha come attributo il cavallo, che le vale l'appellativo di dea-

³³ Cfr. Gricourt 1954, p. 35.

giumenta. Facendo riferimento alle leggende premelusiniane attestate da Gualtiero Map e dal folklore celtico, che ho analizzato in precedenza, è evidente come la fata della storia di Wastinius abbia un legame anche con questa storia: lei proibisce all'amato di colpirla con la briglia del suo cavallo, la stessa riemersa quando ho citato quella leggenda in cui più che l'oggetto in sé è importante il materiale di cui esso è fatto. Nella leggenda gallese sulle origini del capostipite dei medici di Myddvai, la dama proibisce all'uomo di colpirla tre volte e il divieto è infranto proprio quando, sbadatamente, egli la colpisce tre volte per incitarla a cercare un cavallo. G. Dumézil rivelava "l'importanza del cavallo nel momento critico dell'azione"³⁴. Le melusine celtiche, dunque, sono divise a metà fra la forma umana e quella animale, incarnata non da una serpe ma da un cavallo e, ritornano nell'altro mondo perché l'eroe, con il suo gesto, ha messo in evidenza la vera natura della fata.³⁵ Nel corso degli anni la sovrapposizione con altri motivi folklorici ha portato confusione nella leggenda, tanto che le fonti più antiche, come appunto quella di Macha, sono state quasi totalmente cancellate.

3.b) La fata d'Argouges

La leggenda normanna della fata d'Argouges³⁶, per quanto riguarda l'incontro, sembra avvicinarsi di più allo schema melusiniano tracciato in precedenza, poiché riprende l'elemento della caccia nel bosco e del cavaliere che, attirato dalla fata, le va incontro in un luogo che presenta tutte le caratteristiche della frontiera fra due mondi. Mentre è a caccia, il giovane s'imbatte in un gruppo di fanciulle, fra le quali una attira immediatamente la sua attenzione poiché dotata di rara bellezza e di ornamenti sontuosi: il carattere fisico e quello materiale sono inseparabili nella figurazione della creatura meravigliosa. La richiesta di matrimonio è accompagnata ovviamente da un divieto: l'uomo non deve pronunciare mai in presenza della moglie la parola "Morte". Il termine

³⁴ La citazione è presa da Dumézil 1929, p. 269.

³⁵ Ivi, p. 333.

³⁶ Il testo della leggenda è raccolto in Bosquet 1845, p. 98.

proibito qui assume lo stesso valore del nome della fanciulla in altre versioni, probabilmente perché allude alla sua vera natura. Dalla loro unione felice e duratura nascono numerosi bambini e la fata arricchisce con gioia il suo sposo. Il signore d'Argouges è così attento che dopo numerosi anni non ha ancora infranto il divieto. Tuttavia, un giorno, il giovane si lascia sfuggire la parola vietata durante un momento di collera. Più che vittima di una sua leggerezza, come Crundchu, il cavaliere compie una trasgressione involontaria che risulta attenuata, ma che non ammette un cambiamento nelle sorti finali. La fata a quel punto inizia a gridare, in modo così straziante che sembra che il vocabolo "proibito" le abbia davvero inflitto la morte. Seppur innamorata, è costretta ad andarsene, lasciando solo l'impronta della sua mano sulla porta del castello. A differenza di Macha che sparisce per sempre, la fata d'Argouges dimostra un attaccamento forte verso i suoi figli andando a trovarli ogni notte. L'impronta della mano rimane ancora oggi una prova dell'antenata sovrannaturale che i discendenti d'Argouges mostrano con orgoglio.

Il personaggio di Melusina ha ricevuto diverse contaminazioni: sia pagane, come il legame con l'isola di Avalon; sia cristiane, come la coda di serpente. Nonostante questo, come abbiamo visto, i tratti originari della fata premelusiniana sono ben individuabili, a testimonianza che i narratori del Medioevo, probabilmente affascinati da queste leggende, hanno attinto dagli antichi racconti mitologici e orali gli elementi necessari a dare vita all'antenata dei Lusignano.

CAPITOLO 3

LE LEGGENDE MELUSINIANE

I vari testi analizzati in precedenza non sono gli unici ad affrontare il tema melusiniano. Nel panorama letterario del XII e nel XIII secolo la leggenda di Melusina dimostra di essere una delle più apprezzate e impiegate dagli autori.

1) I *LAIS* FERICI

Sia i *lais* meravigliosi di Maria di Francia che quelli anonimi affrontano il tema dell'amore fra un mortale e una creatura sovranaturale³⁷. Nonostante alcune differenze all'interno delle varie storie, la base narrativa si configura sempre incentrata sulla stessa tematica dell'incontro fra i due mondi. Questi componimenti presentano una serie di elementi che evidenziano da una parte la letteratura cortese, la tradizione scritta e quindi l'ambiente a loro contemporaneo, indice dell'estrazione sociale elevata dei loro autori; dall'altra tratti di matrice orale, legati al folklore e alla cultura popolare, materia privilegiata dell'uso giullaresco. La maggiore differenza fra i *lais* di Maria di Francia e quelli anonimi sta soprattutto nella prevalenza di uno di questi due scenari sull'altro: nei primi l'autrice opera una maggiore rielaborazione colta e raffinata, levigando i caratteri cortesi affinché risultino inglobati e adatti al mondo cortese e cavalleresco; nei testi anonimi invece gli elementi del folklore celtico sono mantenuti puri e vicini alla loro forma originaria, poiché

³⁷ Per le versioni italiane dei *lais* anonimi e di quelli di Maria di Francia, cfr. Pagani 1984 e Rychner 1971.

l'intenzione degli autori era quella di conservare le sfumature più primitive dell'oralità.

La struttura narrativa dei *lais* sembra unire gli elementi dello schema melusiniano e di quello morganiano, transcendendo quindi le forme più pure degli schemi e creando degli ibridi, il cui unico scopo è raccontare una storia d'amore ricamata su elementi meravigliosi. L'eroe all'inizio del racconto vive una crisi, affine alla situazione dell'eletto nello scenario iniziatico, che lo porta ad inoltrarsi nella foresta dove si trova casualmente immerso nell'*aventure*. Qui, nella più completa solitudine, avviene l'incontro con la dama meravigliosa, presso una fonte d'acqua, ancora una volta elemento tipico di passaggio dalla dimensione terrestre a quella sovranaturale. La storia d'amore fra il mortale e la fata ha inizio solo dopo l'imposizione da parte di quest'ultima di un divieto che se, da una parte, crea fra i due amanti un rapporto di tipo vassallatico, come quello dei romanzi dove domina la *fin'amor*; dall'altra rievoca i *geasa*, antiche proibizioni celtiche che rispecchiano perfettamente la forma della proibizione imposta dalla fata.³⁸ Dopo la violazione del divieto e la conseguente scomparsa della fata, l'eroe si lascia andare ad uno stato di tristezza e abbandono, dal quale riuscirà a risollevarsi solo grazie all'intervento dell'amata che, riapparsa per salvare l'eroe, lo porta con sé nell'Altro mondo. Ad una prima superficiale analisi risulta quindi ben chiaro il richiamo alla vicenda melusiniana e a quella morganiana, ma non ci si trova di fronte ad una chiara identificazione nell'una o nell'altra.

Il *lai* di *Guingamor* si presenta prevalentemente come un puro racconto morganiano, se non fosse per il motivo del furto delle vesti presente nelle narrazioni a sfondo melusiniano delle donne-cigno; i *lais* di *Lanval*, *Graelent* e *Désiré* sembrano ruotare attorno al divieto melusiniano, ma dopo la

³⁸ La definizione del tabù di origine irlandese qui citata proviene dall'analisi di Mackillop 1998, p. 249.

trasgressione, la fata torna a riprendere l'amato e lo porta con sé nell'altro mondo, conclusione chiave del racconto morganiano.³⁹

Il percorso di analisi avrà come punto di partenza i *lais* più melusiniani, fino ad arrivare ai testi in cui elementi dello schema sono semplici contaminazioni popolari all'interno della narrazione amorosa.

1a) Lanval

Il *lai* di Maria di Francia c'è giunto tramite quattro manoscritti ben omogenei fra di loro nel contenuto, e grazie a traduzioni e frammenti che evidenziano bene la popolarità di questa leggenda in diverse culture.⁴⁰

Lanval, cavaliere della corte di Artù dimenticato ingiustamente dal sovrano nonostante il suo valore, decide di allontanarsi dalla corte e di isolarsi nella foresta. Fin dall'esordio della storia il giovane, calandosi nella solitudine dell'eletto, va a rivestire il ruolo dell'amante a cui la fata sceglie di svelarsi. Un elemento come il cavallo, riconosciuto dalla tradizione come l'animale guida per eccellenza nei viaggi oltremondani e meravigliosi⁴¹, che freme nel momento esatto che precede l'apparizione ferica presso il fiume, non è altro che un ulteriore segnale inserito dall'autore per indirizzare il lettore nel percorso che ha intenzione di creare. L'incontro meraviglioso qui è sdoppiato nella figura di due fanciulle, l'una con un barile d'oro in mano, l'altra con una tovaglia, entrambe inviate lì per guidare il giovane dalla loro signora che desidera vederlo. La dama dalla quale i tre giungono riposa sotto un padiglione finemente adornato e appare ancora più bella delle sue damigelle: ancora una volta la fata possiede ricchezza e bellezza eccezionali come caratteri distintivi. La scena, tipicamente melusiniana per quanto riguarda la

³⁹ Questa prima sommaria analisi e quella più esaustiva che seguirà nel corso dei paragrafi sono condotte sulla base di Cross 1915, pp. 1-60; Segre 1959, pp. 756-770; Hoepffner 1931, pp. 1-31; Harf-Lancner 1984, pp. 287-309.

⁴⁰ Cfr. Maria di Francia 1971.

⁴¹ "L'animale guida è il solo a conoscere la strada che giunge sino all'altra realtà; molte volte percorre da solo questa via perigliosa, in altri casi, invece, solo con il suo aiuto la soglia oltremondana può essere trovata e attraversata, evidentemente perché questa soglia è in qualche modo preclusa all'uomo, mentre l'animale la può attraversare impunemente." Cfr. Donà 2003, p. 224.

struttura, presenta un elemento inspiegabile, ovvero la presenza dei due oggetti portati dalle damigelle. Gli studiosi hanno ipotizzato che simboleggino l'originaria presenza in questo punto dell'episodio del rapimento delle vesti, presente nella storia delle donne-cigno, ed eliminato da Maria di Francia poiché troppo brutale.⁴² Dopo l'incontro, la fata dimostra di conoscere il cavaliere e gli dichiara il suo amore, venendo subito ricambiata. A questo punto iniziano le prime contaminazioni fra i due schemi: nel momento in cui la fanciulla si dichiara, afferma di aver abbandonato il suo regno esclusivamente per cercare l'amato; il giovane, allo stesso tempo, afferma di essere pronto a seguirla e a lasciare per sempre il mondo degli uomini. Nonostante queste dichiarazioni non trovino un'attuazione immediata, anzi, sembrano quasi essere dimenticate dalla fata che impone il silenzio al cavaliere, rientrano perfettamente nei canoni morganiani. A questo livello della storia le parole dei due innamorati sono trattate come un carattere estraneo ma totalmente isolato, tanto che il racconto ritorna a seguire il filone melusiniano. La segretezza che il giovane deve mantenere non ha a che fare con un tratto mostruoso o animale, ma riguarda l'esistenza stessa della fata e la relazione amorosa fra i due. Lei, in cambio, mantiene quella promessa di ricchezza inesauribile che favorisce tutti i giovani incontrati fino ad ora nei diversi racconti; in questo caso i suoi favori si spingono perfino a riparare il torto commesso dal re. Immane la trasgressione del patto, con l'entrata in scena a questo punto del racconto dell'antagonista, incarnata dalla regina che, attratta da Lanval, gli offre il suo amore. Il cavaliere rifiuta di essere sleale verso il suo signore, così la donna, adirata, si accanisce contro di lui. Il giovane, difendendosi, dichiara di avere già un'amica la cui bellezza supera quella della regina: quest'affermazione non fa altro che aumentare la collera della sovrana che si rivolge al re accusando e denigrando Lanval, e facendolo bandire. In cuor suo il giovane sa di aver trasgredito il patto concordato con l'amata: prova a chiamarla invano nella foresta, ma la fata è scomparsa. Se il

⁴² La teoria è affermata da Hoepffner 1931, pp. 1-31; Ménard 1979, p. 156.

racconto terminasse in questo modo, rispetterebbe appieno lo schema melusiniano: la trasgressione del divieto porta la scomparsa della fata e la rovina dell'eroe. Un ultimo episodio invece fornisce al racconto sfumature tipiche del modello morganiano, modificando così tutta la struttura del *lai*. A Lanval, pena l'esilio, viene imposto di dare prova della bellezza così straordinaria della sua amata, ma il cavaliere sa ormai di aver condannato il suo destino. Nel momento in cui il giovane sta per essere giudicato, giunge la fata, preceduta da un corteo di quattro fanciulle man mano sempre più belle, il cui compito è annunciare la venuta della loro signora. Ella, dopo aver rivelato il suo amore per Lanval, lo conduce con sé nel suo regno, ad Avalon. L'ultima parte del testo possiede una struttura propria che lo configura non solo come un racconto morganiano, ma addirittura come una vicenda autonoma, ricalcata sulle leggende irlandesi "che narrano la venuta a corte di una fata, la sua dichiarazione d'amore a uno dei guerrieri presenti e la partenza con il prescelto."⁴³ La conclusione melusiniana del racconto, con la separazione definitiva degli amanti, è superata dalla letteratura cortese, il cui scopo è adeguarsi ad un pubblico che difficilmente accetta un finale tragico all'interno di una storia d'amore felice. La convinzione secondo la quale il rapporto fra un umano e una creatura di sogno è destinato ad esaurirsi, viene rivista e dotata di un lieto fine: solo l'altro mondo può offrire dimora eterna all'amore fra un mortale e una fata.

1.b) Graellent

Il *lai* di Graellent, che fa parte del gruppo di *lais* anonimi, per molto tempo è stato considerato semplicemente un'imitazione di Lanval di Maria di Francia.⁴⁴

È possibile che l'autore di questo testo conoscesse, e abbia quindi utilizzato, l'opera di Maria di Francia; più plausibile invece che entrambi gli scrittori

⁴³ La citazione è tratta da Harf-Lancner 1984, p. 297.

⁴⁴ I due autori che hanno maggiormente appoggiato questa tesi sono stati Foulet 1905, pp. 19-56; Hoepffner 1931, p. 1-31 (anche se questo secondo autore cambiò poi parere).

abbiano attinto dalle stesse fonti, siano esse scritte o orali. Anche il *lai* di Graelent si snoda attorno allo schema melusiniano, operando tuttavia come il precedente testo e presentando quindi delle differenze che lo allontanano dalla classificazione all'interno di un unico paradigma.

Il primo episodio del *lai*, allo stesso modo di Lanval, riproduce lo schema melusiniano dell'incontro: Graelent, cavaliere al servizio del re di Bretagna, rifiuta l'amore della regina per non disonorare il suo signore; questo comportamento scatena l'odio della regina e provoca l'annullamento della paga del giovane. Il suo povero equipaggiamento lo rende lo zimbello della classe cortese; così, con un cavallo preso in prestito, l'eroe s'inoltra nella foresta, stabilendo la rottura con il mondo degli uomini ed entrando nella dimensione intermedia fra i due mondi, che gli si spalanca di fronte poiché ha in sé i connotati dell'eletto. L'incontro con la fata, come era avvenuto in Lanval, non è diretto ma prevede l'intervento di un mediatore. Proprio a questo punto lo schema melusiniano rivela la prima contaminazione, tra l'altro con uno degli elementi folklorici ritenuto più affascinante dalla letteratura cortese, ovvero quello della cerva bianca. Tema della tradizione orale, basato sulla mitologia celtica e ampiamente riutilizzato nel Medioevo, ha realizzato componimenti autonomi, oppure, come in questo caso, ha prodotto contaminazioni all'interno di testi dalla forma ibrida.⁴⁵ La cerva bianca qui ha lo scopo di attirare l'attenzione del giovane e di condurlo e introdurlo all'incontro vero e proprio con l'amante ferica, allo stesso modo delle due fanciulle nel *lai* di Maria di Francia; il giovane tenta invano di colpirla con una freccia ma, avendo mancato il bersaglio, inizia ad inseguirla ansioso di ottenere una seconda possibilità. Dopo averlo condotto ad una fonte, la cerva scompare. Giunto alla fonte l'eroe sorprende la fata mentre si sta lavando e, individuate le sue vesti abbandonate fra le foglie, gliele ruba affinché non

⁴⁵ “Il cervo bianco è considerato una forza magica e potente in molti apparati mitologici. Nella tradizione celtica, i cervi bianchi sono considerati dei messaggeri dall'aldilà. Secondo la leggenda di Artù, poi, è una creatura impossibile da catturare: la ricerca dell'animale da parte di Re Artù rappresenta la ricerca di spiritualità dell'Uomo.” Cfr. Sciffo 2008, p. 2.

possa sfuggirgli. È chiara la presenza della leggenda delle donne-cigno, presente anche in Lanval, sebbene in quel caso il motivo fosse razionalizzato. Qui invece l'elemento è individuabile nella sua forma più pura: dopo essersi impadronito delle vesti della fanciulla, il giovane la invita ad uscire dall'acqua e si dimostra pronto a restituirliele a patto che lei s'intrattenga con lui. Di fronte al rifiuto, il cavaliere la prende con la forza in maniera poco cortese, mentre la donna accetta, rassegnata, l'imposizione. Il tema stesso delle donne-cigno però appare a sua volta ricco di contraddizioni, dovute forse ad un tentativo, meno marcato di quello di Maria di Francia, di rendere cortese un motivo folklorico molto diffuso e violento. All'interno dell'intera sequenza la fata appare come vittima, ma in realtà non è tale: la cerva bianca è messaggera di una fata la cui intenzione è attirare l'eroe; lei stessa, ammettendo la sottomissione, completa il suo discorso dicendo di essersi recata di sua spontanea volontà alla fonte, in quanto luogo predestinato all'incontro. In seguito Graellent le chiede perdono, attuando un rovesciamento di ruoli che riconduce il racconto nella direzione del canone melusiniano. La fata, tornata in possesso della sua autorità, concede il suo amore al giovane, gli promette ricchezze ma gli impone anche il silenzio: la perderà se farà parola con qualcuno della sua natura e del loro rapporto. Tornato a corte, Graellent si ritrova ad affrontare di nuovo la regina. Per la seconda volta antagonista, la moglie del re esterna il suo odio verso questo cavaliere che, non solo non la degna di lodi, ma afferma addirittura di conoscere donne più belle di lei. Il cavaliere finisce per trasgredire il divieto, perde l'amata e tutte le ricchezze da lei donate. Il finale della vicenda, come era già stato detto per Lanval, arricchisce la conclusione della vicenda melusiniana di una nuova sequenza di carattere morgiano, con la fata che accorre alla corte del re per salvare l'amato. Dopo averlo liberato, la fanciulla torna indietro senza portare con sé l'eroe. È Graellent a seguirla e a rischiare la vita pur di poter riavere la sua amata: in groppa al suo cavallo la insegue per tutta la foresta e rischia di annegare volendo attraversare il fiume. Spinta dalle suppliche delle sue

compagne, la regina meravigliosa ha pietà di lui e lo accoglie nell'altro mondo. L'autore, a conclusione del testo, aggiunge che per molti anni, in quella stagione, si è udito il cavallo di Graelent nitrire abbandonato nella foresta. A differenza del *lai* di Lanval, quello di Graelent ancora una volta si dimostra, per mezzo di notazioni temporali ben definite, più originale, a discapito della teoria che lo vedeva come un puro plagio. Più volte ritorna nella narrazione la durata di un anno come arco temporale in cui ogni singola sequenza si sviluppa⁴⁶: la fata afferma che il loro amore godrà dell'equilibrio nel mondo degli uomini per un anno intero, preannunciando il momento della violazione del patto; il re concede a Graelent un anno per convalidare la sua affermazione mostrando alla corte la donna più bella della regina. Queste precisazioni rivestono un ruolo importante in quanto predispongono già l'andamento della storia e soprattutto annunciano la presenza di una conclusione di tipo morganiano e non melusiniano. La dama ferica, trascorso un anno nel mondo degli uomini, ha intenzione di fare ritorno nel suo regno, portando con sé il cavaliere; la rottura del silenzio ritarda il ricongiungimento degli amanti nell'altro mondo di un anno.

1.c) Désiré

Con il *lai* di Désiré, il cui autore è anonimo, ci troviamo di fronte ad un testo davvero enigmatico, che sembra racchiudere al suo interno non più solo il mondo cortese e quello popolare, ma anche l'universo moralizzatore cristiano, con lo scopo di dar vita ad un arazzo contenente tutte le tematiche fondamentali del romanzo medievale. La caratterizzazione dell'eroe è più definita rispetto agli altri testi, tanto che nel prologo sono raccontate le sue origini. Ambientata in Scozia, la vicenda si apre sul triste destino di una coppia che non riesce ad avere figli; grazie ad un pellegrinaggio al santuario di San Gilles nasce un bambino, che viene chiamato Désiré. Essendo il padre un

⁴⁶ L'anno come arco temporale dalle connotazioni meravigliose ritorna anche in un'avventura del *De Nugis Curialium*, I 11.

valvassore, educa il figlio secondo il suo rango e lo manda ad intraprendere la carriera di cavaliere in Bretagna e in Normandia. Ben presto il giovane Désiré ha modo di dare prova del suo valore, guadagnandosi una grande fama e il permesso di tornare in visita dai genitori. Proprio mentre passeggia nella Bianca Landa, scorge presso una fonte una bella fanciulla senza scialle e a piedi nudi che porta con sé due bacili d'oro; la trova di suo gradimento e le chiede il suo amore, ma la giovane rifiuta confessandogli che lui è destinato alla sua padrona, la donna più bella del mondo. Qualora riuscisse a farsi amare da lei diventerebbe molto ricco. Tralasciando la sequenza iniziale delle origini dell'eroe, dal momento in cui avviene l'allontanamento dalla corte, l'eroe s'immerge nella solitudine dell'iniziato che lo porta ad intraprendere l'*aventure* classica dello schema melusiniano già riscontrato negli altri *lais*, con la presenza fissa della mediatrice fra il giovane e la fata. Una volta giunti nel folto della foresta, il cavaliere vede la signora fuggire e la cattura, mettendo in atto la stessa contaminazione corrotta del tema delle donne-cigno presente anche in Graellent. Dopo essere stata presa, la fata accorda il suo amore al giovane e, al momento di sancire il patto, gli dona anche un anello d'oro, che si rivela essere una vera e propria incarnazione della fata: "Guardatevi bene dall'agire male,/ se vi tormentate di ben amare/ se commettete una cattiva azione/ l'anello perderete immantinentemente,/ se vi sarete accorto/ di aver perduto l'anello,/ per sempre mi avrete perduta/ mai più mi ritroverete, mai più mi vedrete."⁴⁷ Nonostante la natura vera e propria del divieto rimanga misteriosa, la formula in cui viene proposto e l'anello sanciscono bene la stipulazione di un patto fra i due. Inoltre, in seguito a questo, l'eroe ottiene una ricchezza infinita a cui, per la prima volta nei *lais* ferici, si aggiunge la nascita di due figli, elemento portante nella leggenda di Melusina. Fino a questo punto il *lai* sembrerebbe essere il più melusiniano di tutti quelli analizzati, ma le prime irregolarità si presentano al momento della violazione del patto. Di ritorno dalla guerra, Désiré si appresta a raggiungere

⁴⁷ Per la traduzione dei versi cfr. Harf-Lancner 1984, pag 304.

l'amata, ma nella strada verso la Bianca Landa incontra un eremita e finisce per rivelargli il suo segreto. Salendo a cavallo si accorge di non avere più l'anello: i tentativi vani di ricerca rendono concreta la sparizione della fata nel momento in cui lei non si presenta al loro appuntamento abituale.

Inesistente nei *lais* precedenti, qui si delinea una cristianizzazione del racconto, sulla stessa linea di pensiero intrapresa da Gualtiero Map e Goffredo d'Auxerre: Désiré non ha di fronte a sé un vero e proprio antagonista, ma un uomo di fede che sembra, con il suo ruolo, ispirargli la confessione necessaria a recidere il legame con la fata, che in virtù di queste riflessioni acquisisce un tratto demoniaco. L'intento moralizzatore è davvero sfumato e sbiadito, tanto che l'eremita svolge il suo ruolo in modo passivo e non dimostra di avere intenzione di impedire al cavaliere la relazione con la sua amante. Dopo questa prima sottile divergenza dal modello melusiniano, se ne presenta una davvero notevole che rende in un certo senso questo testo inclassificabile all'interno di una delle due varianti. Désiré, soffrendo per la sua mancanza, si ammala e si lascia lentamente morire, fino a quando la fata gli appare e lo rimprovera, dandogli una seconda possibilità e riportando il loro rapporto alla situazione anteriore alla trasgressione del divieto. Con la fine della prima avventura terminano definitivamente i richiami melusiniani e la seconda parte, ad esclusione della conclusione morganiana già comune agli altri *lais*, si prefigura come un insieme di avventure di gusto cavalleresco e cortese particolarmente amate dal pubblico dell'epoca: la caccia al cervo bianco tramite la quale Désiré riconosce il figlio; la sparizione di quest'ultimo e la sua sostituzione con un nano che si propone di accompagnarlo dall'amata; la scoperta della dama addormentata in un castello difeso da uomini armati, sconfitti dal giovane solo grazie all'aiuto della damigella dei bacili d'oro. In seguito di queste peripezie la fata giunge a corte e porta con sé l'amato nel suo regno; allo stesso tempo affida al re i suoi figli ed esige da lui una benedizione nuziale. Questi elementi così razionali che allontanano la conclusione dallo schema morganiano riscontrato negli altri *lais*, sono la dimostrazione della

moralizzazione del testo, poiché l'unione, anche se meravigliosa, ha bisogno di divenire ufficiale per essere davvero riconosciuta di fronte ai dettami della cultura cortese.

1.d) Guingamor

Fra tutti i *lai* ferici quello di Guingamor sembra non avere nulla a che fare con lo schema melusiniano, dato che s'inserisce perfettamente nella struttura morganiana dall'inizio alla fine del racconto. Tuttavia un episodio, tra l'altro privo di senso all'interno della narrazione, presuppone una, seppur minima, influenza melusiniana nel testo.

Guingamor, nipote del re di Bretagna, respinge l'amore della regina che, per vendicarsi lo sfida ad uccidere il cinghiale bianco, animale meraviglioso derivato dalle leggende celtiche e preda ambita di re Artù. Questo risulta essere l'allontanamento dell'eroe dalla società cortese, quella prova destinata all'eroe che incarna la possibilità di accesso all'altro mondo. Ad arricchire le sue caratteristiche di eletto si aggiunge anche il rifiuto dell'amore, diverso da quello degli altri cavalieri nei confronti della regina, dettato dall'onore e dal rispetto verso il sovrano: Guingamor si ribella a questo sentimento, divenendo agli occhi della creatura ferica colui che ne è più meritevole. In virtù di questa superiorità, il giovane si separa dalla corte, entrando nel mondo selvaggio a cui ha accesso solo perché predestinato. Con l'aiuto del suo cane, che si configura come vero e proprio animale guida⁴⁸, trova prima una fortezza incantata e deserta, e poi una fanciulla che fa il bagno presso una sorgente. Smanioso di proseguire la caccia al cinghiale, ruba i vestiti della fanciulla, certo che al suo ritorno ella sarà ancora lì, non potendo andare da nessuna parte senza di essi. È questo l'episodio che, poiché ricalca il racconto delle

⁴⁸ In realtà ci troviamo di fronte ad uno sdoppiamento dell'animale guida poiché non solo il bracco aiuta Guingamor, ma questa funzione viene riconosciuta anche al cinghiale stesso. I due risultano addirittura inseparabili per lo stesso Guingamor che, persosi nella foresta, giunge al castello della fata e non ha più come riferimento né il suo cane né il cinghiale, che presuppone scomparsi insieme e dei quali non vuole fare a meno: "se non ho il cane e se il cinghiale mi viene meno/ non avrò più né gioia né bene." Per la traduzione dei versi del *lai* *ivi*, p. 289.

donne-cigno, risulta insensato all'interno di una narrazione puramente morganiana. Il furto delle vesti è immotivato, poiché la fata in nessun momento mostra la debolezza delle donne-cigno, anzi, esige in modo risoluto la restituzione dei suoi indumenti e l'eroe si affretta ad obbedirle. La storia non presenta altre contaminazioni e prosegue fino alla conclusione dimostrandosi un perfetto esempio di racconto morganiano. Guingamor, insieme agli altri cavalieri partiti a caccia con lui, è ospitato dalla fata nel suo castello per un tempo che gli appare brevissimo ma in realtà corrisponde a trecento anni. Nonostante sia incredulo, la dama lo lascia partire raccomandandogli di non toccare cibo alcuno nel mondo degli uomini; una volta attraversato il fiume e resosi conto che le parole della fata sono vere, il cavaliere si fa riconoscere dalla corte grazie alla testa del cinghiale bianco e poi s'incammina nuovamente sulla strada per il regno delle fate. Colpito dalla fame, trascurando il consiglio della fata e mangia tre mele, invecchiando all'improvviso. Solo l'intervento di due fanciulle, messaggere della fata, salva l'eroe che può così ritornare a vivere nell'altro mondo.

Nonostante tutto il *lai* di Guingamor si dimostra davvero interessante a livello melusiniano soprattutto nel momento in cui è messo in relazione con *La Première Continuation du Roman de Perceval*, testo del XII secolo, che costruisce un legame fra le leggende melusiniane con protagoniste femminili e le leggende del Cavaliere del cigno, riconosciuto come alter ego maschile della donna-serpente. Il testo parla di Brangemor, figlio di Guingamor e di una fata, nato nel regno della madre ma morto nel mondo terrestre. In virtù della sua discendenza meravigliosa però, forse il ragazzo non è morto davvero e può rinascere e iniziare una nuova nella sua terra d'origine. Nel testo è raccontata la storia del *lai*, con l'intento di convincere re Artù a lasciare andare il corpo di Brangemor, rivendicato da un cigno al servizio delle fate, e non messaggero di Dio come si vede invece in alcune versioni delle avventure del Cavaliere del cigno.

Tutti i *lais* ferici, nonostante siano stati analizzati qui in forme rielaborate dalla cultura cortese, provengono da fonti celtiche e dimostrano come, nonostante fra i due schemi sia stato privilegiato e riutilizzato maggiormente quello morganiano, la storia di Melusina abbia affascinato il mondo cavalleresco.

Se, trattando le fonti orali dello schema melusiniano, avevo affermato che la vicenda poteva essere collocata all'interno del motivo numero 400 dell'indice di Aarne-Thompson, ovvero *The Man on a Quest for his Lost Bride*, dopo aver analizzato questi ultimi testi, ritengo che la mia precedente dichiarazione non sia totalmente corretta. È vero che sia la storia di Melusina che quella delle damigelle dei *lais* prevedono la scomparsa della fata ma, nel primo caso, il motivo non sembra totalmente calzante, poiché lo sposo si abbandona al dolore o, comunque, non si adopera in nessun modo per ricongiungersi alla moglie, sequenza che invece non manca mai nei *lais*. La scena morganiana, dunque, riconfigura completamente la storia, tanto che risulta legittimo chiedersi se il legame appena ipotizzato fra le storie in cui essa è presente e quelle in cui invece il finale è tragico esista davvero. Proseguendo nei prossimi capitoli, si cercherà di configurare un percorso in grado di fornire una risposta.

Nel frattempo, è necessario portare a termine il quadro delle leggende melusiniane, che non si sono limitate ad influenzare solo la tradizione poetica francese, ma hanno contribuito ad arricchire anche quella in altre lingue.

2) ALTRI TESTI MELUSINIANI

Prima di altri testi francesi che hanno risentito dell'influenza della leggenda di Melusina, è necessario soffermarsi su di un cantare italiano del XIV secolo, *Ponzela Gaia*, la cui protagonista, con il suo aspetto mostruoso di serpe, richiama con certezza la fata Melusina.

2.a) Ponzela Gaia

Il *Ljbero de misér Galvano e dela ponzela Gaia fia dela fada Morgana*, componimento poetico in ottave in dialetto veneto fortemente toscanizzato, si presenta anonimo, tratto non insolito per un testo di questo tipo, che a causa della sua struttura e dei suoi contenuti instaura un forte legame con l'oralità. Questi testi infatti, nel Medioevo, venivano cantati nelle piazze in occasione di feste, mercati o altre ricorrenze; gli argomenti erano di varia natura, ma mirati a suscitare l'interesse del pubblico: si alternavano vicende fiabesche avventurose, legate al mondo antico o all'universo arturiano, cronache di guerra e leggende religiose, spesso con intento didattico.

La storia ha per protagonista Galvano che, dopo aver fatto una scommessa con Troiano su chi catturerà la preda più bella, s'inoltra a caccia da solo nella foresta. Qui incontra una serpe mostruosa la quale, dopo aver combattuto con lui, si trasforma in una fanciulla molto bella, Gaia. La fata concede al giovane il suo amore, lo ricopre di ricchezze e gli dona un anello, a patto che il cavaliere osservi il silenzio. Di ritorno a corte con un imponente trofeo di caccia che ricorda una chimera, Galvano si ritrova a dover fronteggiare i tentativi di seduzione della regina e li respinge, mantenendo il segreto riguardo la sua amata. Tuttavia, in un'altra situazione in cui compare la regina, identificabile a questo punto come la vera antagonista della vicenda, il cavaliere non riesce a tener fede al suo proposito: la dama impone ai cortigiani di vantarsi di ciò che ognuno possiede di più bello, e Galvano si vanta dell'amica. La regina, sentendosi rifiutata e offesa, costringe il giovane a dimostrare ciò che ha affermato, pena la vita. Il silenzio è stato infranto e Gaia, indignata, abbandona l'eroe. A questa prima parte di stampo melusiniano, si aggiunge, come nei *lais*, una conclusione morganiana, con il salvataggio dell'eroe ad opera della fata, tornata dall'altro mondo per soccorrere Galvano. In questo caso è presente un'ulteriore sequenza che ritarda il congiungimento degli amanti nell'altro mondo: la fata, anche se innamorata, è richiamata dalla madre Morgana a scontare una pena per aver

concesso il suo amore al cavaliere, ed è rinchiusa in una torre immersa nell'acqua fino al petto. Dopo diversi scontri e assedi al castello della malefica fata, Galvano riesce a liberare l'amata. La madre è rinchiusa in prigione al posto della figlia, mentre Gaia e il suo cavaliere sono accolti nel mondo cortese di Camelot.

Il cantare è strutturalmente diviso in due parti, con una scissione affine a quella già indicata nella trama del testo: il punto di divisione fra le due sequenze è il salvataggio di Galvano ad opera di Gaia. La parte del testo più affine al modello melusiniano è la prima, ed è possibile individuare con più precisione una quasi perfetta corrispondenza con il *lai* di Lanval.⁴⁹ Entrambi presentano l'isolamento dell'eroe nella foresta, l'incontro con la fata presso la fonte, la stipulazione del patto e i doni meravigliosi, i tentativi di seduzione, respinti, della regina e la sua collera, la condanna dell'eroe, il salvataggio e la partenza finale della fata. Il cantare aggiunge solamente l'episodio della *quête* di Galvano e l'inserimento degli amanti nella società cortese, mentre nel *lai* di Lanval era chiaro che l'amore potesse ritrovare il suo equilibrio solo nell'altro mondo. Tutto questo crea un legame fra i due testi, ma esiste anche qualcosa che li allontana e, secondo me, è molto più rilevante rispetto agli elementi in comune. Si tratta del tipo di pubblico destinatario dei componimenti, che spinge gli autori a compiere scelte stilistiche diverse: Maria di Francia scrive rivolgendosi alla corte, ad un ambiente raffinato, e il suo scopo è quello di realizzare una leggenda d'amore con elementi meravigliosi che possa essere adatta alla letteratura cavalleresca; l'autore del cantare ha di fronte a sé la gente del popolo, più umile e rozza, i cui interessi sono meno ricercati di quelli dell'ambiente cortese, e dove gli elementi più mostruosi e brutali non necessitano di essere velati. Se in Maria di Francia si attua un processo di razionalizzazione, nel cantare gli elementi folklorici trovano terreno fertile e possono continuare ad essere presenti nella loro forma meno contaminata.

⁴⁹ Il legame fra i due racconti è analizzato in Bendinelli Predelli 1985, pp. 1-30.

Il cantare di Ponzela Gaia è importante inoltre per il fatto che, grazie ad un preciso elemento, si ricollega anche ad un altro testo di influenze melusiniane, *Le Bel Inconnu* di Renaut di Beaujeu.⁵⁰

2.b) Le Bel Inconnu

Scritto fra la fine del XII e i primi anni del XIII secolo, questo romanzo francese presenta al lettore una leggenda dai caratteri melusiniani molto evidenti.

Il protagonista, chiamato il Bel Cavaliere Sconosciuto poiché ignora le sue origini, è presentato come un giovane manchevole sia sotto il punto di vista militare che amoroso. Questi aspetti, uniti alla bramosia di conoscere la propria identità, sono finalizzati alla creazione dello scenario iniziatico, necessario all'avvio della vicenda. Presso la corte di Artù si presenta l'occasione per mettere in atto concretamente tutti questi aspetti: si parla della prova del *fier baiser*, ovvero liberare tramite un bacio la figlia del re trasformata in una serpe.⁵¹ Il luogo dove è tenuta prigioniera la principessa è un castello in terre lontane, nel folto di una foresta e alla confluenza di due fiumi, elementi, quello della selva e dell'acqua, che già più volte sono stati identificati come frontiere per l'altro mondo. La prova vera e propria non si configura immediatamente di fronte all'eroe, ma viene ritardata dallo scontro con Mauger il Grigio che sorveglia il castello della fata dalle Bianche Mani nell'Isola d'Oro. La fanciulla promette al cavaliere di sposarlo e di affidargli il suo regno in pochi giorni ma, il giovane, nonostante si senta attratto dalla donna, non rimane con lei e lascia furtivamente quelle terre per proseguire la sua avventura. Giunge alla Città Distrutta e, dopo aver superato una serie di

⁵⁰ Come sarà chiaro nel paragrafo successivo, il legame introdotto qui fra i due testi è basato sul motivo del *fier baiser*, che risulta presente in *Le Bel Inconnu* ma di cui non vi è traccia nel cantare. Fra Galvano e Gaia infatti non solo non il bacio è sostituito da un semplice abbraccio, ma, soprattutto, la trasformazione in fanciulla avviene prima di questo gesto, e non ne è la conseguenza come nel testo di Renaut di Beaujeu. Questo disordine, che scombina tutta la configurazione del motivo, è di sicuro imputabile ad ostacoli subentrati nella trasmissione orale dei cantari. Cfr. Barbiellini Amidei 2000, pp.11-43. Aldilà di questo inconveniente di tradizione, rimane comunque il legame dovuto alla conformazione melusiniana della fanciulla all'interno del racconto.)

⁵¹ Più precisamente nel testo si parla di *guivre* che è l'idra.

prove magiche, può finalmente portare a termine l'impresa eroica per la quale era partito, baciando l'idra e liberando la principessa dall'incantesimo: abbandonata la forma mostruosa, appare Bionda Esmérée, regina del Galles. Il percorso iniziatico del cavaliere giunge al termine grazie alla rivelazione della sua identità da parte della fanciulla dalle Bianche Mani: lui è Guinglain, figlio di Galvano e della fata Blancemal. In questo modo il giovane ha conquistato non solo una sposa e un regno, ma anche un'identità piena e compiuta, che lo qualifica nell'ottica di una vera e propria rinascita. Anche il lungo sonno in cui sprofonda l'eroe dopo aver portato a termine la missione ha carattere iniziatico e simboleggia la morte temporanea.⁵² Guinglain torna insieme a Bionda Esmérée presso la corte di re Artù; il soggiorno tuttavia si rivela poco piacevole per il cavaliere che sente la mancanza della fata dalle Bianche Mani e desidera rivederla. Torna dunque all'Isola d'Oro dove l'amica lo rimprovera per la sua partenza ma, in seguito, lo perdona. Contemporaneamente, anche Bionda Esmérée vuole rivedere Guinglain, così convince Artù ad indire un grande torneo, nella speranza che l'amato ritorni a corte. Le sue previsioni si avverano e il cavaliere lascia la fata per partecipare alla giostra: vince tutti gli avversari ma perde per sempre l'amata.

Parlare di *fier baiser* come di un semplice motivo folklorico sarebbe riduttivo; come ha ben chiarito Coomaraswami⁵³ si tratta di un vero e proprio archetipo. Di conseguenza lo è anche la trasformazione della donna-serpente o mostruosa, e quindi va ad inserirsi in un quadro di leggende folkloriche provenienti da tutto il mondo. Nell'indice motivico di Thompson è riconducibile al tipo D735 *Disenchantment by kiss*. Carlo Donà⁵⁴ ha rilevato nel suo saggio la presenza di questo tipo all'interno dei motivi 400 e 401

⁵² A questo riguardo è interessante Barbieri 2009, p. 92 n.40 che specifica “avere un nome significa possedere un'esistenza individuale, una riconoscibilità sociale e un destino. Per tale motivo, la scoperta del nome assume un ruolo cruciale nella costruzione del cammino eroico, tanto da diventare un *tópos* del romanzo arturiano. [...] Nondimeno, la nominazione tardiva del protagonista riveste evidenti significati iniziatici, segnando un cambiamento di status sociale e di connotati identitari.”

⁵³ Coomaraswamy 1945, pp. 391-404.

⁵⁴ Sulla base di Donà 2003, l'autore ha approfondito il tema restringendo l'area di lavoro e concentrandosi su questi testi. Cfr. Donà 2006, pp. 1-21.

dell'indice di Aarne-Thompson. Il numero 400, come ho già affermato in precedenza, è esattamente lo stesso tipo all'interno del quale è classificabile la vicenda di Melusina. Le caratteristiche zoomorfe o mostruose che la definiscono, rendono concreto l'enorme divario che separa l'amante di sogno dal suo partner terreno, e incarnano l'impossibilità del loro rapporto.

2.c) Partenopeus de Blois

Il romanzo, attribuito a Denis Pyramus e composto in lingua francese alla fine del XII secolo, già al tempo della sua pubblicazione conosce un'enorme fortuna che lo porta ad essere tradotto in tutte le lingue dell'Occidente medievale. La storia raccontata è molto lunga e ruota attorno alle vicende e all'amore dei due protagonisti, Melior, una fata privata del suo carattere meraviglioso e razionalizzata; e Partenopeus, il nipote del re Clodoveo. Tutta la prima parte del racconto è incentrata sulle avventure del giovane, che hanno inizio con l'isolamento dell'eroe tramite la ben nota caccia al cinghiale, e prosegue arricchendosi con l'episodio della piccola barca grazie alla quale il cavaliere giunge ad un castello deserto. Dopo essersi rifocillato, si addormenta ed è svegliato da un'interlocutrice invisibile. All'inizio la donna vorrebbe cacciarlo, ma ha pietà di lui e gli consente di restare, accordandogli anche i suoi favori. I due iniziano a conversare, ed è grazie alle parole della dama che scopriamo diversi risvolti della vicenda: lei è Melior, regina di Bisanzio, che vive nel castello di Chef d'Oire. Obbligata dai suoi vassalli a prendere marito, è giunta in incognito alla corte del re di Francia, poiché ha sentito tessere le lodi di Partenopeus a tal punto da innamorarsi di lui. La caccia al cinghiale e il viaggio nella barca sono opera della fanciulla, che ha fatto tutto questo per attirare a sé il cavaliere. Le ultime parole della dama vietano al giovane di cercare di vederla prima che non siano trascorsi due anni e mezzo: in questo modo è perfettamente delineato il divieto che inserisce la narrazione nel modello melusiniano. Dopo un anno in cui l'equilibrio fra gli amanti è conservato, Partenopeus sente il bisogno di tornare dallo zio in Francia;

l'amante acconsente e gli prepara la barca per intraprendere il viaggio. La permanenza a corte non si rivela facile, poiché il giovane non smette di pensare a Melior. La madre, preoccupata, combina le nozze fra il figlio e la nipote del re. Nell'udire la notizia Partenopeus dimentica temporaneamente l'amata; una volta ritornato in sé e capito l'errore, tramite la barchetta meravigliosa, ritorna da Melior che nonostante tutto perdona il suo errore. Dopo sei mesi la vicenda sembra ripetersi: il cavaliere sente il bisogno di tornare nel suo paese e, ancora una volta, la dama lo lascia andare, mettendolo tuttavia in guardia dalla madre. Sarà proprio questa donna, infatti, ad assumere il ruolo di antagonista nel racconto, fornendo al figlio una lanterna per cercare di vedere l'amica. Tornato a Chef d'Oire, Partenopeus l'accende mentre Melior riposa al suo fianco; di fronte alla bellezza disarmante della giovane fanciulla, lascia cadere la lampada che si rompe e la desta dal sonno. Il divieto è stato infranto e Melior confessa di aver perso in questo modo i suoi poteri, derivati da una grande conoscenza nelle arti magiche. Cacciato dal castello, Partenopeus si abbandona al dolore e inizia a vagare per terre in parte conosciute. Solo con l'aiuto di Uracle, la sorella di Melior, il giovane è armato cavaliere dall'amata alla fine di un torneo senza essere riconosciuto. Una serie di vicissitudini e combattimenti dell'eroe contro gli infedeli ritarda la fine del racconto, che culminano con le nozze fra Partenopeus e Melior.

Come già accennato prima, la storia ha avuto molta fortuna nel panorama occidentale, tanto che, fin da subito, è tradotta quasi fedelmente in altre lingue. Degno di nota è l'adattamento spagnolo del XIII secolo⁵⁵, dove la fata riacquista il carattere mostruoso melusiniano, mancante invece nel testo francese, per mezzo delle parole dell'antagonista, in questo caso un religioso, che accresce la curiosità del giovane ipotizzando che l'amata possieda una coda di serpente, la pelle nera, gli occhi bianchi e i denti rossi. Inoltre questa versione è collegata esplicitamente dall'autore catalano alla leggenda di *Amore e Psiche*, nel momento in cui specifica che Amelor (ovvero Melior del

⁵⁵ La versione spagnola viene riportata e analizzata da Moret 1933.

testo francese) si sveglia a causa di una goccia di cera della lanterna cadutale sul petto. Questa precisazione, che inserisce la favola di *Amore e Psiche* fra le fonti per il racconto, si rivela la chiave per far luce sul testo, che si delinea infine come la somma, piuttosto confusa, fra la leggenda popolare sugli amori di una fata e di un mortale, e un testo di tradizione erudita. È probabile quindi che molti elementi della natura meravigliosa di Melior siano stati razionalizzati a causa dell'influenza di questo testo colto. Non siamo di fronte ad una fata, poiché i suoi poteri le derivano dalla conoscenza della magia, e non sono quindi innati in lei; suo è il merito di aver provocato l'apparizione del cinghiale meraviglioso e della barchetta, tracce oscurate di un originario animale-guida. In origine Melior era di sicuro una fata, poiché può ottenere ciò che desidera; il suo tratto meraviglioso tuttavia è stato razionalizzato forse in modo poco curato, e ha lasciato tracce importanti all'interno del testo creando confusione nella figura del personaggio. Gli scrittori giustificano queste sue doti attribuendole alla conoscenza: tutto ciò che riesce a fare è dovuto ai suoi studi di magia e negromanzia, ma questa precisazione non è sufficiente ad allontanare Melior dal suo carattere oltremondano. Come le fate melusiniane, infatti, non è libera di fare ciò che vuole, per questo si ritrova a porre l'amante sul suo stesso piano, imponendogli un divieto. Il fatto che non sia in grado di impedire al cavaliere di rompere il patto ne è la prova.

Tuttavia, *Amore e Psiche* si configura solo come precedente classico di quest'opera. Ogni testo però ha alla base anche un substrato folklorico che raramente gli autori tendono a citare, e che invece, secondo il mio parere, merita di essere analizzato per vedere, quali siano, all'interno dell'opera, gli elementi conservati e quelli frutto di un'elaborazione dotta. In una riflessione di questo genere mi sembra opportuno citare Italo Calvino, che nella sua raccolta di fiabe italiane⁵⁶ ne riporta una dal titolo *Il Palazzo Incantato*, la quale rispecchia perfettamente a livello strutturale il romanzo. La caccia iniziale, il divieto di non vedere la sposa, la madre come antagonista che

⁵⁶ Cfr. Calvino 1956, vol. I, pp. 270-276.

suggerisce il modo per infrangere il tabù, la riconquista finale dell'amata tramite un torneo: ogni sequenza della fiaba trova una corrispondenza diretta nel testo francese. Bisogna tuttavia rilevare che nemmeno con il testo di Calvino ci troviamo di fronte alla variante più pura della leggenda⁵⁷, ma è indicativo notare come un testo sia stato recepito alla stessa maniera in territorio francese e italiano, dimostrando la presenza di un racconto di tipo melusiniano anche in Italia.

2.d) Florimont

Scritto alla fine del XII secolo da Aymon de Varennes, il romanzo si articola in tre grandi parti, che narrano le vicende di più generazioni. Il nucleo centrale, di cui è protagonista Florimont d'Albania⁵⁸, risulta essere una storia indipendente ed è quello più affine alla leggenda melusiniana. Il cavaliere, uccidendo un drago, rimane ferito e, con il suono del corno, invoca l'aiuto dei compagni. A soccorrerlo giunge invece una giovane donna che, dopo avergli dichiarato il suo amore, gli dona una spada e un anello in grado di esaudire ogni suo desiderio, e gli spiega che per curare la ferita è necessario un unguento fatto con il grasso di un drago. La contaminazione melusiniana fino a questo punto del racconto è evidente. La fata rivela la sua identità, presentandosi come la principessa dell'Isola Nascosta e desidera che Florimont la segua nel suo regno. Di fronte al rifiuto da parte dell'eroe, che non vuole fare un torto ai genitori, la dama impone il divieto del silenzio, topos dei racconti melusiniani, reinterpretato qui per mezzo della commistione con un elemento morganiano, ovvero la partenza del giovane con la fata verso l'altro mondo. Con il ritorno a corte dell'eroe è inserito un episodio estraneo allo schema, che vede il giovane sconfiggere il gigante Garganeüs. Dopo

⁵⁷ L'autore nell'apparato di note, più volte specifica di essersi servito, per la riscrittura dei testi, di più varianti popolari, raccolte dalle diverse parti d'Italia, e di aver lui stesso notato come alcuni elementi incontrati siano frutto di contaminazioni dotte, stratificatesi nel tempo.

⁵⁸ Come fa notare Lecouteux 1982, p. 79, il personaggio di Mataquas, figlio del re Elinas d'Albania nel romanzo di Jean d'Arras, è mutuato su quello di Florimont.

questa deviazione, l'autore ritorna a fare uso dello schema melusiniano, provocando la rottura dell'equilibrio con l'entrata in scena dell'antagonista. Floquart, il precettore del giovane, grazie alle sue doti da negromante, scopre la relazione segreta fra Florimont e la fata e ne informa Edorie, madre del ragazzo. Lei, preoccupata, lo segue durante uno degli incontri amorosi della coppia e, benché rimanga nascosta, la dama si accorge della sua presenza. Credendo di essere stata tradita, annuncia all'amato la sua partenza ma l'eroe riesce a convincerla della propria innocenza. Nonostante il patto non sia stato volontariamente infranto da Florimont, la fata è stata vista e quindi è costretta a partire. La loro relazione giunge al termine: il giovane non può sopravvivere nell'altro mondo, e viceversa la fata non può restare fra gli uomini. Con un ritorno alla purezza dello schema melusiniano e all'impossibilità degli amanti di restare insieme dopo la violazione del patto, è eliminata la contaminazione morganiana predominante invece negli altri testi francesi analizzati.

Nonostante Anthime Fourrier affermi che “tutto l'episodio della relazione amorosa della fata dell'Isola Nascosta è ricalcato sul *Partenopeu de Blois*”⁵⁹, io mi trovo più propensa a pensare che i due racconti siano semplicemente accomunati solo da caratteristiche chiave degli scritti meravigliosi, talmente note nel XII e XIII secolo che, se ci basassimo solo su di esse, avventure meravigliose di diverso tipo si ritroverebbero ad essere in qualche modo legate fra di loro. Il paragone davvero rilevante, invece, è quello, sempre sottolineato dallo studioso, con il *lai* di Maria di Francia, *Lanval*.

L'incontro con la fata non trascina l'eroe nell'altro mondo, ma lo lascia libero di tornare nella sua dimensione, a condizione però che venga stipulato un patto fra di loro. Non è vero che l'elemento morganiano della fata che giunge nel mondo degli uomini per rapire l'eroe qui è assente, semplicemente non trova un riscontro positivo, motivo per il quale subentra l'imposizione del divieto. La fata non rinuncia al suo progetto di rapire il cavaliere, ma viene ostacolato prima da Floquart e poi da Edorie, entrambi incarnazioni dell'antagonista,

⁵⁹ L'affermazione deriva da Fourrier 1960, pp. 454-455, ma tutto il capitolo 5 è dedicato a *Florimont*.

soggetto a bipartizione. La particolarità non è racchiusa tanto nello sdoppiamento della figura, ma nel tipo di figura che innesca la rottura dell'equilibrio. Nel *lai* e nei racconti meravigliosi la regina gelosa incarna la malignità umana e sottolinea le qualità benefiche della fata: un amore sovranaturale può trovare dimora solo nell'altro mondo, lontano dalla corruzione degli esseri umani; in questo caso invece Floquart è un esperto di negromanzia e sa che per liberare Florimont dalla passione è necessario infrangere il patto che sorregge il fragile legame fra i due amanti. L'ottica cambia, e la razionalizzazione degli elementi rovescia totalmente la visione appena esposta: l'eroe deve realizzarsi nella società umana ed essere sottratto dalla tentazione pericolosa celata nel richiamo dell'altro mondo. Come già era successo nei testi melusiniani in latino, la fata torna ad avere sembianze diaboliche, e il suo scopo diventa quello di ostacolare il percorso iniziatico del giovane cavaliere, al termine del quale avrà assunto il proprio ruolo all'interno della società cortese. Anche la mancanza di una conclusione di tipo morganiano, con la scomparsa degli amanti nell'altro mondo come avviene in *Lanval*, è funzionale a questa nuova etica della storia. I due mondi sono opposti ed è la stessa fata a ribadirlo nel momento in cui ritorna nel suo regno. Se da una parte questa antinomia eleva il romanzo verso un piano di razionalizzazione maggiore rispetto al *lai* che l'ha ispirato, dall'altro lo abbassa al livello dei racconti folklorici, nei quali leggi inesorabili vietano il legame eterno fra i due mondi.

La fata melusiniana, sia nella sua accezione benefica derivata del mondo popolare che in quella inquietante elaborata nei testi romanzeschi, dimostra, già nel XII secolo, di essere uno stereotipo molto ben inserito nei canoni letterari d'ispirazione dell'epoca. Fra le culture più interessate a questa leggenda si riconosce quella tedesca.

3) LE LEGGENDE GERMANICHE

All'interno del panorama tedesco il tema melusiniano è recepito in maniera positiva, tanto che s'individua la nascita di veri e propri racconti in questa lingua ispirati alla figura della fata. Il percorso scelto dai vari autori non è lo stesso: nonostante il modello di base, in parte interpolato, rimanga fisso, s'individua da un lato una tendenza a farsi influenzare dai racconti francesi appena analizzati, mentre dall'altro la volontà di arricchire il tipo folklorico con materiale autoctono.

3.a) Seifrid von Ardemont

Una delle prime leggende melusiniane in lingua tedesca, l'opera di Albrecht von Scharfenberg risale al XIII secolo e mette in scena, suddividendoli in due parti, le prodezze del giovane Seifrid, raccontate con una serie di avventure mirate a mostrarne le qualità fisiche e morali, e l'amore di quest'ultimo con la fata Mundirosa. Partito alla ricerca dell'avventura insieme al suo fedele servitore Waldin, l'eroe sente parlare di una landa nella quale è impossibile entrare a causa di un fuoco e di una tempesta, abitata da un serpente incapace di ferire qualcuno. Intenzionato ad intraprendere questa sfida, il giovane riesce a superare gli ostacoli uscendone illeso. I due, giunti nella landa, vedono il serpente che inizia a fuggire; nonostante lo inseguano, non riescono a raggiungerlo, ma arrivano ad un pilastro dove è scritto che per portare a termine l'impresa è necessario estrarre un rospo dalla gola del serpente. Già di fronte a questo primo elemento è possibile riscontrare un legame implicito con il motivo del *Fier Baiser*. Non è facilmente individuabile, poiché ci si aspetterebbe un bacio o un gesto d'affetto fra il cavaliere e la creatura mostruosa, e qui di questo non c'è assolutamente traccia. Nonostante l'assenza del connotato amoroso, il suo significato è quello di superare la paura e il disgusto: infilando la mano all'interno della gola del serpente Seifrid dimostra

di aver superato la prova.⁶⁰ Come previsto dalla struttura del motivo, il serpente si trasforma in una fanciulla, che muore dopo aver ringraziato il suo salvatore. Rimessisi in marcia, i due giovani trovano lungo la strada tre indumenti femminili: Waldin consiglia di raccogliarli, ma Seifrid non è d'accordo e decide di lasciarli al loro posto. A questo punto l'eroe attraversa il confine per l'altro mondo, un'altissima montagna circondata da draghi e serpenti che sbarrano l'entrata per la landa. Dall'altra parte scorgono numerose tende da cui parte un corteo, a capo del quale c'è una bellissima dama che saluta l'eroe chiamandolo per nome e presentandosi come Mundirosa. Gli comunica di essere venuta qui ad aspettarlo perché a conoscenza del suo arrivo e della sua storia. Gli spiega che ha superato la prova delle vesti abbandonate, dicendo che se per caso le avesse raccolte non avrebbe potuto raggiungere la montagna. Dichiara poi il suo amore ma precisa che non può restare in quel luogo per più di tre giorni, termine dopo il quale i due non potranno vedersi per un anno. Infine impone il divieto: non dovrà mai vantarsi della bellezza della sua amica, se vuole evitare di perderla per sempre. L'eroe lascia Mundirosa e, dopo una serie di avventure, s'imbatte in un torneo organizzato dal re d'Ibernia. Il premio in palio è la mano di Duzisamor, figlia del re, e tutto il regno, a patto che, se il vincitore affermi di aver visto qualcuna più bella di lei, lo dimostri pena la morte. Dopo aver vinto, Seifrid non riesce a trattenersi dal dire, in privato a Waldin, che Mundirosa è molto più bella di Duzisamor. Queste parole, udite dal conte Aliers von Kret, sono riferite al re che mette in prigione i due compagni dandogli solo cinque giorni di tempo per provare la loro affermazione. Ovviamente la fata arriva a salvare l'amato, ma nonostante tutto lo biasima per aver trasgredito il divieto e se ne va, lasciandogli tre oggetti come pegno d'amore. Seifrid rifiuta la mano della figlia del re e ritorna invano nella landa sperando di trovare la fata, ma di lei non c'è traccia. Sopraggiunge la figura di un aiutante: un eremita incontrato in un monastero vicino gli indica la direzione nella quale è partita la donna e lo aiuta a trovare

⁶⁰ Il parallelo è delineato in Lecouteux 1982, p. 102 n.2.

uno stratagemma per attraversare il mare e giungere nel regno di Mundirosa. La regina si trova in difficoltà perché il conte Girot vuole impadronirsi delle sue terre, così il cavaliere lo sfida a duello, senza rivelare la sua identità alla dama. Dopo averlo vinto, sparisce e si ripresenta sei mesi dopo, ad un torneo organizzato dalla sua amata. Solo a quel punto decide di rivelare la sua identità: sposa Mundirosa, dalla quale ha un figlio, e diventa re di quelle terre. Dalle vicende narrate sono evidenti i punti in comune fra questo testo e il *lais* di Lanval, Désiré e Graellent. La fata, abbandonato il suo regno, ha guidato l'eroe fino al confine fra i loro due mondi perché conosce tutto di lui e sa che sarà il suo sposo. Rispetto al *lai* di Lanval la rottura del giuramento presenta delle divergenze, poiché Seifrid non si vanta pubblicamente della bellezza superiore dell'amata. Per far sì che lo schema possa essere rispettato, l'autore aggiunge un personaggio il cui compito è mettere in moto l'esplicita violazione del divieto. Ancora, in *Lanval* la pena prevede solamente l'esilio, mentre in questo romanzo è aggravata a tal punto da mettere a rischio la vita del giovane. Oltre ad esserci evidenti richiami al *lai* di Maria di Francia, è riconoscibile un legame con le leggende di *Lohengrin*, il Cavaliere del Cigno, già in precedenza individuato come alter ego maschile di Melusina. Mundirosa che deve difendere se stessa e le sue terre dal conte Girot è un episodio costruito sulla vicenda di Elsa di Bramante che deve proteggersi dal duca Federico di Telramunt. In entrambi i testi è organizzato un duello e, sia Lohengrin che Seifrid ne escono vittoriosi. Siamo di fronte ad un vero e proprio prestito letterario: entrambi i due protagonisti "slacciano l'elmo del loro avversario stordito, affinché egli si rimetta e possa riprendere il combattimento, e in ciascun racconto gli spettatori usano gli stessi termini per lodare questo atto."⁶¹ Alla luce di queste considerazioni, è chiaro che la storia di Seifrid faccia parte di quei testi tedeschi le cui fonti sono da individuare nel panorama francese.

⁶¹ Per la citazione, *ivi*, p. 90.

3.b) Gauriel von Muntabel

Scritta nel XIII secolo e attribuita a Konrad von Stoffeln, la storia di Gauriel von Muntabel, il cavaliere del capro, si è costruita su reminiscenze letterarie derivate dal *Seifrid von Ardemont* e il *lai* di *Lanval*, usate all'interno del testo in modo originale e in un ordine diverso. Il testo è mutilo nella parte iniziale, ma, alla luce delle sue caratteristiche melusiniane, è facilmente ricostruibile la parte mancante.

Nell'inizio lacunoso apprendiamo che Gauriel ha ottenuto l'amore di una fata e che i due sono soliti ritrovarsi nel luogo del loro incontro, dove l'amata gli ha concesso un letto meraviglioso su cui coricarsi. Un giorno, mentre il giovane passeggia nella foresta, s'imbatte in un gruppo di fanciulle che festeggiano la loro regina; quest'ultima accoglie Gauriel e gli chiede se ha mai visto donne più belle. Lui risponde che ne conosce una sola in grado di superare quel gruppo di fanciulle in bellezza, ma subito impallidisce e viene preso dai rimorsi. Grazie alla reazione del cavaliere, anche se non è detto esplicitamente, siamo in grado di ricostruire la parte mancante del racconto: rispettando perfettamente lo schema melusiniano, la fata aveva sicuramente imposto all'amato di mantenere segreta la loro relazione. La regina, notando il turbamento dell'ospite, vuole consolarlo, ma Gauriel rifiuta e torna al letto meraviglioso, dove si sdraia, in attesa. La fata giunge, poiché lei viene a trovarlo ogni volta che egli desidera vederla, ma gli comunica che, avendo infranto il divieto, l'ha persa per sempre. Inoltre, per far sì che egli non vada a consolarsi fra le braccia di qualche altra donna, lo trasforma rendendolo brutto. Dopo l'addio della dama, Gauriel cade in una profonda disperazione, che l'accompagna per mesi, fino a quando non decide, accompagnato da un capro⁶², di andare alla ricerca di un'avventura. Lo sviluppo nella storia si ha nel momento in cui il giovane incontra un messaggero della fata che gli comunica che, per riconquistare la sua signora, dovrà vincere a duello i tre

⁶² In questo risvolto la vicenda sembra subire l'influenza di un'altra grande opera letteraria, *Yvain* di Chrétien de Troyes: la figura del capro è perfettamente speculare a quella del leone. L'allusione è ben evidenziata in *ivi*, p. 91.

migliori cavalieri della Tavola Rotonda ed entrare con loro nel regno della fata, Fluratrone. Superate le prove, giunge ad ottenere il perdono dell'amata che gli restituisce la bellezza. Il lieto fine si attarda, poiché Gauriel lascia la dama per tornare alla corte di Artù ad espiare una precedente colpa. La fata, dopo avergli fatto dono di un anello, gli fa promettere di tornare entro un anno. Il cavaliere, reinserito nel contesto cavalleresco, dimentica il giuramento fatto all'amata, ed ella non tarderà ad andarlo a cercare al termine del periodo concesso.

Nonostante il racconto sia costruito su stereotipi della letteratura cortese, all'interno di esso sono facilmente individuabili gli elementi chiave del tema melusiniano, ricalcati prettamente sul *lai* di Maria di Francia. Il divieto del silenzio imposto e poi trasgredito è arricchito dal motivo della punizione dell'eroe, totalmente assente in qualsiasi altro testo melusiniano.⁶³ Ciò che crea in modo più solido un legame con il *lai* di Lanval è un dettaglio che ritorna in entrambi i testi: la tenda presso la quale il giovane incontra una donna. La diversità sta nel tipo di incontro fatto dal protagonista: nel caso del testo di Maria di Francia, Lanval incontra la fata, mentre Gauriel incontra la regina che fungerà da antagonista nella vicenda. Questo indica la presenza di un tema comune alla base, inserito e rielaborato da Konrad von Stoffeln con l'intento di creare un racconto originale "accumulando un certo numero di stereotipi attorno ad un nucleo melusiniano".⁶⁴

3.c) Peter von Staufenberg

Con il racconto scritto all'inizio del XIV secolo da Egenolf von Staufenberg, si ritorna a quello che era lo scopo della versione di Jean d'Arras, ovvero la creazione di una leggenda genealogica mirata a glorificare le origini di una famiglia. Nonostante infatti l'unione fra il mortale e la fata non conti

⁶³ Da notare come la punizione dell'eroe, ovvero la perdita della bellezza, resti totalmente inutilizzato come tema. Probabilmente l'autore riporta una storia già sentita assemblata con motivi estrapolati da altri contesti e usati qui in modo non adeguato.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 93.

discendenti, la presenza di questo legame meraviglioso è motivo di pregio per la famiglia.

Il protagonista della storia, Peter von Staufenberg, un giorno andando a messa incontra lungo la strada una bella fanciulla che, dopo averlo chiamato per nome, dichiara di essere il suo angelo protettore e di aver vegliato a lungo su di lui. Ancora una volta lo schema si ripete: la fata offre il suo amore al giovane a patto che lui giuri di non sposare nessun'altra donna; se lo farà sopraggiungerà la morte nell'arco dei tre giorni successivi alla cerimonia. A differenza degli altri casi, non solo il divieto non ha a che fare con il silenzio che il protagonista deve mantenere per poter continuare ad avere un legame con l'amata, ma è la fata stessa che, al contrario, consiglia di parlare del loro rapporto e di usarlo per testimoniare il loro legame.⁶⁵ Dopo non molto tempo i fratelli di Peter, turbati nel vederlo senza discendenti, concordano per lui, chiedendo consulenza al re, il matrimonio con una duchessa, legame che il giovane rifiuta confidando il suo amore per la fata. Un religioso della corte sottolinea allora la natura demoniaca della sua compagna, andando a ripescare quel carattere diabolico già presente nei testi melusiniani in latino e in alcune versioni francesi. Peter non può opporsi e accetta il suo destino. La fata compare un'ultima volta, a ricordare al giovane l'infrazione commessa e la sventura legata ad essa. Gli consiglia di confessarsi e di prepararsi a morire da buon cristiano, e dice che, il giorno delle nozze, lei mostrerà il suo piede a tutti, per testimoniare il torto che le è stato fatto. Il giorno della cerimonia tutti i presenti vedono distintamente un piede aggraziato e bellissimo attraversare il soffitto e ne restano esterrefatti. Peter muore dopo tre giorni.

La storia s'inserisce principalmente in quella letteratura religiosa a favore del cristianesimo: la fata che, mentre avvisa l'amato della morte imminente, gli consiglia di confessarsi per poter morire da buon cristiano, è chiaro segno di cristianizzazione di elementi popolari; inoltre, le parole del religioso che

⁶⁵ “Di’ tranquillamente e a voce molto alta come io ho vissuto con te; ti autorizzo a ciò, caro amico, e non lasciarti convincere, altrimenti, in verità, ti accadrà ciò di cui ti ho parlato.” Traduzione di vv.760 e sgg, cfr. Lecouteux 1982, p. 94.

definisce la fata una creatura del demonio, e la fine tragica del protagonista, servono a dare alla vicenda la forma di un *exemplum* destinato a mettere in guardia tutti quelli che sognano un simile legame. Lo schema melusiniano alla base del racconto è evidente, ma, a differenza dei testi precedenti, qui comincia a percepirsi un allontanamento dalle versioni francesi, soprattutto nella figura della fata che non è più solo tale, ma possiede anche dei tratti da valchiria, figura della mitologia germanica. Quello più evidente è visibile nella parte iniziale, quando la dama racconta di aver sempre vegliato sul cavaliere e di averlo protetto nel corso della sua vita, ponendosi sullo stesso piano di figure come ad esempio la bella Svava, figlia di Elymi, che protesse Helgi Hiörvardsson nel combattimento contro il gigante Hati, personaggi entrambi dell'Edda poetica.⁶⁶ Un altro tratto importante è il piede che attraversa il soffitto durante la cerimonia, che in un racconto più tardo, si trasforma in una coda di serpente, probabilmente sotto influsso della storia di Melusina. Ritorna anche un accenno alla figura delle donne-cigno, tanto che gli studiosi Karl Simrock e Jacob Grimm⁶⁷ affermano che in origine la fata mostrava una zampa di cigno. Le valchirie, secondo le descrizioni mitologiche, erano delle vere e proprie donne-cigno: questa storia quindi mostra elementi che la avvicinano alle versioni francesi, e altri che la indirizzano verso il folklore autoctono.

3.d) Friedrich von Schwaben

Con questo ultimo testo tedesco lo schema melusiniano si arricchisce in maniera davvero evidente di elementi mitologici germanici che, non solo risultano meno razionalizzati, ma, accostando la fata alla figura della valchiria, prediligono il carattere di donna-cigno piuttosto di quello di fanciulla con la coda di serpente.

⁶⁶ Queste storie sono raccontate in Heidelberg 1914, pp. 126-157.

⁶⁷ Cfr. Simrock 1874, p. 36; Grimm 1965, pp. 232 e 355 e sgg.

Quest'opera anonima del XIV secolo, narra la storia di Federico di Svevia costruita con episodi e motivi estrapolati da altri testi melusiniani facilmente riconoscibili.

Il primo è individuabile già nell'apertura del racconto, poiché Federico, inseguendo un cervo, si allontana dai compagni e si smarrisce solo nella foresta. Il motivo della caccia al cervo ancora una volta, come già visto soprattutto nei *lais ferici*, è usato per isolare l'eletto dai compagni nell'inizio del suo percorso verso l'altro mondo. Vagando tutto solo, il giovane giunge presso una casa apparentemente disabitata ma dove lo aspetta una tavola imbandita. Dopo una ricca cena si addormenta, fino al momento in cui una fanciulla, Angelburg, non giunge a coricarsi accanto a lui. Trasformata in cervo dalla matrigna e dal suo amante mago, può tornare donna soltanto durante la notte. Questa sorte, condivisa anche dalle sue due damigelle, continuerà a tormentarla fino a quando un principe, dopo averla inseguita sotto forma di cervo durante il giorno, non condividerà per un anno lo stesso letto con lei senza violare il suo onore e senza pretendere di vederla in volto. Come in *Partenopeus de Blois*, il divieto non permette all'eroe di osservare in volto l'amata prima di un determinato intervallo di tempo. Anche la trasgressione del patto continua con evidenti riferimenti a questo testo: il mago Jeropag, amante della matrigna di Angelburg, rendendosi conto che la figliastra è vicina alla liberazione, compie lo stesso gesto della madre di Partenopeus e fornisce all'eroe un acciarino per spiare la sua amata nel sonno. Nel momento in cui Federico illumina debolmente il viso della fata, ella si sveglia e lo rimprovera: il legame fra i due è infranto e la fata non può restare nel mondo degli uomini. Federico perde un occhio, mentre Angelburg e le sue damigelle si trasformano in colombe e, come predetto dalla matrigna nella sua maledizione, sono costrette a volare fino alla più chiara fontana del mondo. Le tre giovani, prima di partire, consegnano a Federico tre anelli, che gli saranno utili nel percorso di liberazione. La perdita dell'occhio ha lo stesso ruolo della bruttezza inflitta dalla fata nella vicenda di *Gauriel von Muntabel*, poiché marchia l'eroe fino a

quando, dopo una serie di prove, egli non ottiene il perdono e riacquista la sua originaria bellezza. In questo episodio, che rientra nelle prove che Federico riesce a superare grazie agli anelli magici, il cavaliere salva una fata trasformata in cerva baciando l'animale sulla bocca, portando in scena anche il motivo del *Fier Baiser* già riscontrato in *Seifrid von Ardemont*, in *Le Bel Inconnu* e nel cantare di Ponzela Gaia. In cambio Federico riacquista l'occhio, tornando ad essere completo e quindi pronto ad intraprendere la liberazione delle tre fanciulle. Durante il suo errare trova la montagna in cima alla quale c'è la fontana e, grazie ad un'erba magica donatagli da un aiutante, diventa invisibile e ruba gli abiti di piume delle tre fate mentre fanno il bagno, liberandole per sempre dalla forma animale e conquistando Angelburg. La matrigna e il suo amante vengono puniti severamente.

Tralasciando tutti i richiami letterari su cui è costruito il testo, particolare attenzione è da rivolgere al motivo delle donne-cigno, qui per la prima volta protagonista della seconda parte del racconto e non solo rilegato ad essere un debole accenno dovuto alla contaminazione di materiale folklorico. Il tema è ben strutturato: la metamorfosi in uccelli, la permanenza presso la fontana sopra ad una montagna inaccessibile, il furto dei mantelli di piume. Il fatto che siano tre fanciulle richiama la triade di valchirie presenti nella storia di *Wieland* il fabbro, racchiusa nell'*Edda poetica*.⁶⁸

È interessante notare come il racconto sia quasi perfettamente divisibile in due parti che, pur essendo collegate magistralmente dall'autore, formano due storie indipendenti: la prima parte, fino alla violazione del patto, modellata sul *Partenopeus de Blois* (e quindi di conseguenza sulla favola di Amore e Psiche); la seconda, che si evolve grazie ad una complicazione ed elaborazione del divieto, ricalcata sul motivo delle donne-cigno e sulla storia di *Wieland*.

Ho scelto di trattare anche la tradizione germanica dei racconti melusiniani perché bene si presta ad una considerazione sulla purezza e la contaminazione

⁶⁸ Si tratta sempre di leggende appartenenti alla mitologia norrena, cfr. Heidelberg 1914, pp. 112-119.

dei modelli. I testi francesi, o comunque quelli di area occidentale, sono plasmati in un contesto socio-culturale in continua espansione e particolarmente recettivo, quindi è naturale che mettano in atto processi di razionalizzazione e di cristianizzazione come quelli evidenziati finora. Lo scenario germanico, invece, nonostante si dimostri aperto a contaminazioni cortesi, è maggiormente portato a conservare i caratteri folklorici nella loro purezza. La fanciulla-cigno, che mantiene la sua connotazione animale e non è demonizzata, è l'esempio perfetto per questo tipo di discorso: la purezza del manto di cigno non assume caratteri diabolici trasformandosi in coda di serpente; l'accordo fra gli amanti rimane lontano dalla configurazione cristiana di un patto col diavolo. Anche il processo di razionalizzazione continua ad essere estraneo ai testi, poiché permane il furto delle vesti, azione violenta che invece la tradizione occidentale aveva preferito eliminare.

In questo modo procede quel percorso a ritroso che mira ad andare a portare alla luce il substrato folklorico di Melusina: la fanciulla cigno non è solo un elemento di contaminazione, ma, al contrario, la forma più pura della figura melusiniana.

Il Cavaliere del Cigno dimostra di essere un ottimo personaggio di passaggio dal serpente al cigno: da un lato, infatti, è l'alter ego maschile di Melusina; dall'altro sua madre è una di quelle donne-cigno che verranno analizzate nel prossimo capitolo.

4) MELUSINA AL MASCHILE: IL CAVALIERE DEL CIGNO

Come è già stato accennato, il Cavaliere del Cigno è considerato l'alter ego maschile di Melusina: abbandona le acque del Reno e sposa una mortale, imponendole un divieto che lei infrangerà, perdendo il suo amato per sempre.

La bambina nata da quest'unione sarà la madre di Goffredo di Buglione, secondo lo stesso meccanismo del lignaggio dei Lusignano nella leggenda di Melusina.

Esistono diverse versioni di questo racconto, fra cui alcune molto semplici in cui non è presente il modello melusiniano. In *Commentaire sur l'Apocalypse* di Goffredo d'Auxerre, *La Chanson d'Antioche*, *Chronique* di Philippe Mousket, tutti testi di fine XII-prima metà del XIII secolo, la storia si divide in tre sequenze, totalmente incentrate sul cavaliere e sulle sue avventure, nelle quali tutti gli altri personaggi non agiscono veramente ma sono inseriti come personaggi passivi con lo scopo di costruire e arricchire il racconto.

Un cavaliere sconosciuto giunge a Nimega presso la corte di Carlo Magno⁶⁹ navigando sul Reno a bordo di una navicella trainata da un cigno. Carlo Magno prende il cavaliere al suo servizio, dandogli in sposa una sua cugina, la duchessa di Buglione, e tutte le terre di quel feudo. Il giovane si rivela sin da subito fedele al re e suo ottimo vassallo. *Commentaire sur l'Apocalypse* e *La Chanson d'Antioche*, le due versioni più antiche, impostano il racconto nella sua essenzialità, mentre la *Chronique* è arricchita dall'autore con episodi drammatici, come quello che vede il protagonista liberare la duchessa da un vicino ambizioso prima di poterla sposare. Il Cavaliere del Cigno, divenuto duca di Buglione, grazie al prestigio della sua dama conquista un ruolo cortese all'interno della società feudale. Tuttavia, dopo del tempo passato al servizio del re, il cigno ritorna e il cavaliere riparte abbandonando la corte: nessun divieto gli impone di farlo, deve solo rispondere al richiamo dell'altro mondo a cui non riesce a resistere. Vista la mancanza del divieto, fondamentale invece nei testi melusiniani, probabilmente siamo di fronte alla versione originaria e primitiva del racconto, che si è sviluppata e ha continuato a restare separata dalle altre nel corso dei secoli, essendo più probabile un meccanismo di inserimento del motivo piuttosto che uno di rimozione. Altro aspetto

⁶⁹ Il luogo è identificato nelle versioni più antiche con la corte di Carlo Magno; nella versione più recente, quella di Mousket, lo sbarco avviene presso la corte della duchessa di Buglione.

importante è la metamorfosi del protagonista al momento della partenza: il testo dove questo tratto è più evidente è quello di Mousket, il quale marca su questo fatto alla luce delle versioni a lui contemporanee di questa leggenda, nel quale prologo è inserita la storia dei bambini-cigno. Infine, proprio come Melusina, il cavaliere se ne va abbandonando la sua discendenza nel mondo mortale e dando origine ad una illustre dinastia. In queste prime versioni l'unico elemento melusiniano è quello racchiuso nell'epilogo finale, che sfrutta la leggenda per conferire prestigio ad una casata; gli altri motivi chiave invece sono totalmente assenti.

Oltre a questi testi ne esistono altri che, invece, caratterizzano la vicenda con due tratti melusiniani. Il primo è inserito nel prologo, nella descrizione delle origini del protagonista, che diventa il figlio di una donna-cigno e quindi, per il destino che lo lega alla madre, i suoi amori e le sue avventure assumono il risvolto tragico del modello melusiniano; il secondo invece è l'inserimento dell'episodio chiave della storia della donna-serpente, ovvero l'imposizione di un divieto da rispettare, pena la perdita dell'amato e il suo ritorno nell'altro mondo.

4.a) I bambini-cigno

Nella vicenda inserita nel prologo, il Cavaliere del Cigno diventa uno dei sei bambini-cigno che hanno riottenuto la loro forma umana, a differenza del settimo che è costretto a rimanere un animale. Nonostante siano presenti diverse versioni scritte della storia, tutte si legano direttamente alla precedente e fanno affidamento anche a versioni orali. Ecco perché l'analisi di questi testi seguirà un andamento cronologico.

La redazione più antica del racconto è quella di Jean de Haute Seille, della fine del XII secolo, contenuta nel *Dolopathos*. Un giovane signore, durante la caccia, si isola dal gruppo per inseguire una bellissima cerva bianca e arriva ad una fonte dove una fata fa il bagno tenendo in mano una catena d'oro. La fanciulla è colta di sorpresa e l'eroe le strappa di mano il gioiello.

Quest'oggetto magico ha la stessa funzione dell'abito di piume, tutti i suoi poteri e la sua forza sono racchiusi in esso poiché la fata, indossandola, può scegliere a suo piacimento quale delle due forme assumere. Nel momento in cui l'uomo se ne impossessa, la priva della libertà. Non potendo più fuggire, la fanciulla acconsente a sposarlo e predice che dalla loro unione nasceranno, in un unico parto, sei figli e una figlia. Nonostante la madre dell'eroe si opponga all'unione, sono celebrate le nozze e nascono sette bambini, tutti con una catena d'oro al collo identica a quella della madre. La suocera malvagia, spinta dall'odio, s'impadronisce dei nipoti e li sostituisce con dei cuccioli di cane prima di presentarli al figlio, accusando la donna di bestialità: il giovane, adirato con la sua sposa, la fa interrare fino al seno nella grande sala del castello e la lascia lì per sette anni. Trascorso questo periodo la nonna viene a scoprire che, nonostante avesse ordinato al suo servitore di uccidere i nipoti, questo, mosso da pietà, li ha fatti allevare da un eremita nella foresta. Il servitore, mandato nel bosco per recuperare le catene d'oro, sorprende i fratelli presso una fonte senza la catena al collo e sotto le sembianze di cigni. L'unica rimasta in forma umana è la bambina che, seduta sulla riva con la sua catena al collo, custodisce anche quelle dei fratelli. Il servitore s'impadronisce delle sei catene dei cigni, ma non riesce a rubare anche quella della bambina. Come la donna-cigno, privata della sua veste, non può più riassumere la sua forma animale, così al contrario i bambini cigno senza le loro catene non possono tornare ad essere umani. La suocera, con l'intento di distruggere per sempre le catene, le consegna ad un orafo affinché le fonda e le trasformi in un vaso; gli sforzi dell'artigiano sono vani, riesce solamente a danneggiare una delle sei catene. La resistenza dell'oro agli strumenti umani indica che il metallo proviene dal regno delle fate. Per non deludere la sua signora, l'orafo mente e usa dell'altro oro per confezionare l'oggetto richiesto. Nel frattempo i sei fratelli, condannati alla forma animale, volano assieme alla sorella in uno stagno nei pressi del castello del padre. Sarà la ragazzina, grazie alla possibilità di riassumere la forma umana, a rivelare al padre l'inganno

architettato dalla nonna che ha strappato lei e i suoi fratelli dalla loro casa. La madre, giudicata innocente, è liberata e l'orafo riconsegna le catene ai bambini che possono finalmente abbandonare la veste animale. Solo uno, quello la cui catena è stata danneggiata, è destinato a rimanere cigno per sempre. Jean de Haute Seille a questo punto tesse un legame fra i bambini-cigno e il Cavaliere del Cigno, servendosi della figura del sesto fratello costretto a mantenere la forma animale: "Quello non poté essere trasformato, ma rimase cigno. È lui il cigno, di cui rimarrà sempre la fama, che trainò con una catena la navicella sulla quale si trovava un cavaliere in armi."⁷⁰

Il secondo testo che presenta la leggenda dei bambini-cigno è *La Naissance du Chevalier au cygne*, intitolata *Elioxe* per via del nome della fata da Gaston Paris, che mantiene lo schema narrativo già esaminato nel *Dolophatos* operando una sorta di razionalizzazione. Il re Lotario d'Ungheria un giorno si perde nella foresta inseguendo un cervo. Nonostante l'inizio sembri inserire tutta la storia in uno scenario meraviglioso, questo svanisce presto. Il re infatti, rimasto solo, si addormenta nei pressi di una fonte prostrato dal caldo. Nonostante sia presente l'elemento acquatico già riconosciuto come frontiera fra i due mondi, l'autore non lo sfrutta all'interno della narrazione, poiché fa giungere la fanciulla dalla montagna, riqualficando per la prima volta nei racconti melusiniani il luogo dell'incontro. Scorgendo il re addormentato sotto il sole, la dama lo protegge con la manica del suo vestito.⁷¹ Lotario si sveglia e resta abbagliato dalla bellezza della donna. Al pari delle fate melusiniiane, Elioxe induce l'eroe a chiederla in matrimonio, chiedendo al giovane notizie sul suo conto. Nell'incontro manca totalmente la violenza tipica della variante della donna-cigno, risultato del processo di razionalizzazione operato dall'autore, per il quale non è contemplabile un episodio di quel genere. In questo modo però il testo sembra ritornare alla base del modello, con un incontro fra i due amanti costruito sulla vicenda melusiniana stessa.

⁷⁰ La traduzione del testo latino è ricavata da Harf-Lancner 1984, p. 225.

⁷¹ Il gesto richiama quello di re Marco nella leggenda di Tristano e Isotta, che con il suo guanto ripara dal sole gli amanti addormentati nella foresta, i cui corpi sono divisi dalla spada del cavaliere.

Nonostante Elioze si allontani dalla fata del *Dolophatos*, mantiene, secondo me, il suo carattere divinatorio, per mezzo del quale predice la propria morte in seguito alla nascita di sette gemelli, una femmina e sei maschi, uno dei quali diverrà re d'oltremare. Ancora una volta la madre assume il ruolo dell'antagonista e, alla nascita dei nipoti, li consegna ad un suo servitore affinché vengano uccisi, e mente al figlio, dicendo che sono nati sette serpenti che hanno ucciso la madre e sono volati via. Se nel racconto del *Dolophatos* l'autore si è limitato ad inserire un tratto animale, qui invece c'è un'ulteriore evoluzione perché la bestialità diventa diabolica. I bambini, essendo morta la madre, ricevono la catena d'oro da un angelo che gliela mette al collo al momento della nascita. Inoltre, mentre nel *Dolophatos* la catena permette di assumere a proprio piacimento la forma umana oppure quella animale, qui la sua mancanza condanna i bambini a restare cigni. Il resto della storia prosegue esattamente come nel *Dolophatos*: la regina, dopo aver scoperto che i nipoti sono ancora vivi, manda il suo servitore ad impossessarsi delle catene. Ne ruba sei mentre i bambini stanno dormendo, ma gli sfugge quella della sorellina, che osserva tutta la scena di nascosto. Le catene d'oro perdono parte del carattere meraviglioso presente nel testo precedente dal momento che manca la scena in cui l'orafo tenta in tutti i modi di fondere i gioielli ma non ci riesce. La regina si preoccupa solo di privare i nipoti delle loro catene, non sembra essere sua intenzione distruggerle. Solo una è fusa e usata per riparare il piede di un vaso, e l'orafo riesce perfettamente nel suo intento, senza trovare le difficoltà riscontrate dall'artigiano del *Dolophatos*: dissolvendosi il carattere magico della leggenda, anche l'oro perde le sue proprietà meravigliose. La bambina, unica in grado di mostrarsi nella sua forma umana, è notata da Lotario mentre mendica a palazzo e divide il suo cibo con i cigni; dopo averla interrogata l'eroe capisce l'inganno della madre e la storia giunge al lieto fine. La nonna viene perdonata e le catene ritornano ai loro proprietari, tranne al giovane costretto a rimanere cigno, la cui catena manca perché impiegata nella riparazione del vaso. I cinque cigni, riacquistata la loro forma umana, partono

alla ricerca dell'*aventure*; colui che è costretto a mantenere l'aspetto animale sarà, secondo la predizione di Elixo, il cigno che trascinerà un cavaliere a fondare una stirpe oltremare. Nell'epilogo è inserita la sequenza che conosciamo come l'inizio della storia del Cavaliere del Cigno: uno dei fratelli arriva, accompagnato dal cigno, a Nimega il giorno di Pentecoste, alla corte del re. La presenza nell'epilogo di questo episodio non solo avvicina il racconto popolare alla tradizione letteraria della leggenda, ma giustifica anche la razionalizzazione operata all'interno del testo, in quanto la leggenda dei bambini-cigno è modellata e ricostruita per essere propedeutica alla storia del Cavaliere del Cigno.

Se in questo testo la razionalizzazione è solo abbozzata, è portata a compimento in *Le Chevalier au cygne*, intitolata da Gaston Paris *Béatrix* per distinguerla da *Elixo*, prima *chanson de geste* a riportare la vicenda del Cavaliere nella sua totalità. La scena dell'incontro fra gli amanti scompare e il protagonista, Oriens re dell'Ille-Fort, è già all'inizio del racconto sposato con Béatrix. Un giorno i due, affacciati alla finestra del palazzo, scorgono una mendicante accompagnata da due bambini gemelli. La coppia, che non ha figli, lamenta la propria sterilità e Béatrix calunnia la donna accusandola di adulterio.⁷² Per questo viene castigata con la nascita di sette gemelli.⁷³ Nonostante all'inizio del racconto la moglie non sembri possedere il carattere meraviglioso di una fata, dopo il parto rivela di essere tale. Alla nascita dei figli, sei bambini e una bambina, la donna gli lega al collo una catena d'argento. Nonostante cambi il materiale di composizione, la funzione dell'oggetto resta sempre la stessa. Anche in questo caso interviene la madre di Oriens, Matabrune, che rapisce i bambini e presenta al loro posto sette

⁷² Nell'immaginario medievale e più in generale nel folklore universale, era credenza che le nascite multiple fossero legate o all'adulterio o all'unione con un essere sovranaturale, cfr. Aarne-Thompson, *Motif Index*, B632 "Animal offspring from marriage to animal", F305 "Offspring of fairy and mortal", K2115 "Animal birth slender", T463 "Bestiality", T550 "Monstrous birth", T554 "Woman gives birth to animal", T586.3 "Multiple births as result of relation with several men", T587.1 "Birth of twins an indication of unfaithfulness in wife".

⁷³ Cfr. *Lai du Fresne* di Maria di Francia dove Fresne, colpevole della stessa maldicenza di Béatrix, viene punita con la nascita di due gemelle. Il collegamento è ricordato in Harf-Lancner 1984, p. 218.

cuccioli di cane, come nel *Dolophatos*. Béatrix viene allora sepolta fino al petto e “nutrita del cibo dei cani”, come punizione per la sua natura bestiale. I bambini, come nelle altre versioni, sono allevati nella foresta da un eremita, fino a quando un giorno la regina non scopre che sono ancora vivi e invia il suo servitore a rubare le loro catene. Giunto all’eremo trova cinque dei sei maschi e la femmina, essendo il sesto bambino nel bosco con il padre adottivo, e ruba i loro gioielli. Per la prima volta è un figlio maschio a sfuggire alla trasformazione forzata e ad avere il compito di liberare gli altri bambini. La regina consegna le cinque catene d’argento ad un orafo ordinandogli di realizzare un vaso ma, dopo averne fusa una, l’uomo vede che ha materiale a sufficienza per realizzarne due, quindi nasconde le restanti quattro catene. Dopo quindici anni Mataburne insiste perché Béatrix venga bruciata: Oriens decide di accontentare la madre, a meno che non intervenga qualcuno a difendere la fata. Un angelo appare all’eremita e gli rivela che il ragazzo da lui allevato è il figlio del re e che deve recarsi a corte per salvare la madre. La comparsa dell’angelo, figura del miracoloso cristiano estranea alle altre versioni del racconto, accentua ulteriormente il processo di razionalizzazione da cui tutta la variante è attraversata. Anche il fatto che l’adolescente, prima di salvare la madre, si faccia battezzare con il nome di Elyas, arricchisce le contaminazioni cristiane del racconto. Giunto in tempo nel luogo del giudizio, il giovane si nomina paladino della madre e, decapitando il suo avversario, la salva dal rogo. Béatrix non è l’unica ad essere salvata: dopo aver informato il padre delle parole dell’angelo, vengono fatte portare a corte le catene d’argento e i cigni possono riassumere la loro forma umana e venire battezzati. Mataburne, che è riuscita a fuggire nel suo castello, è catturata e finisce sul rogo al posto della nuora. Per la seconda volta appare un angelo, questa volta ad Elyas, che gli ordina di andare la mattina seguente sulla riva del fiume: lì lo attende suo fratello il cigno, colui che, avendo perso la sua catena è costretto alla forma animale per sempre, con una navicella su cui egli dovrà salire. Nel

momento in cui Elyas sale sul battello inizia la vicenda vera e propria del Cavaliere del Cigno.

Grazie al racconto dei bambini-cigno usato come prologo all'avventura del Cavaliere del Cigno, il lettore riesce a fare chiarezza sulle origini di questo personaggio misterioso e sulla sua insolita cavalcatura: il cavaliere è uno dei sei bambini accompagnato dal fratello rimasto intrappolato nella forma animale a causa della perdita della catena. Esattamente come faranno i Lusignano con la figura di Melusina due secoli dopo, i Buglione nel XII secolo hanno voluto attribuirsi un antenato sovranaturale che desse prestigio al loro lignaggio.

Tuttavia resta ancora un punto aperto in questo discorso. Come avevo accennato in precedenza e, soprattutto, come fa notare Alberto Varvaro⁷⁴, non ci troviamo di fronte ad una storia inventata completamente dagli autori, ma ad una materia presente nella tradizione orale, usata e ricontestualizzata in questi esempi dotti, con scopi affini a quello che hanno portato Jean d'Arras a far diventare Melusina antenata dei Lusignano, oppure con rivalutazioni di carattere religioso. Ciò che manca a quest'analisi è però un riscontro antico, più popolare, che metta in luce il racconto nella sua forma originaria. Varvaro afferma semplicemente che si tratta di un racconto molto antico, la cui origine però non può essere determinata. Io invece ritengo che esistano alcune radici che, se non si delineano come genesi vera e propria della storia, per lo meno forniscono una fonte più popolare rispetto ai testi fin qui analizzati. Nonostante il riscontro in diverse culture, è impossibile in questa sede prendere in considerazione tutte le varianti della leggenda, poiché si finirebbe col discostarsi troppo dal discorso principale. Fra tutti ho scelto *I figli di Lir*⁷⁵, a mio parere più significativo, al fine di dare credito alla mia osservazione. Lir, divinità irlandese del mare, alleva da solo i figli avuti dalla moglie Aobh, morta di parto. Decide di risposarsi, e la sua scelta cade sulla sorella della

⁷⁴ Si fa riferimento qui all'intervento sulla storia dei cigni, presente in Varvaro 2016, pp. 47-53.

⁷⁵ La versione cui faccio riferimento è quella riportata in Monaghan 2004, alla voce *Children of Lir*.

prima moglie, Aoife. L'amore di Lir per i figli, tuttavia, finisce per ingelosire la donna, che progetta, invano, di uccidere i nipoti. Non sentendosi pronta ad un gesto così estremo, li tramuta in cigni e li condanna a mantenere questa forma fino a quando un principe del Nord non prenderà in moglie una principessa del Sud. Il padre scopre subito l'incantesimo ed è travolto dal dolore, perché, nonostante punisca la moglie, non può fare nulla per i suoi bambini. Finalmente un giorno, passati molti secoli, l'incantesimo si spezza e i cigni riassumono la loro forma umana. Il tempo è trascorso, e non è possibile per loro ritornare al loro aspetto da bambini: si trasformano in vecchi, appesantiti dagli anni, e muoiono. Escludendo il finale, la storia mostra la stessa struttura narrativa già vista negli altri testi riguardanti i bambini-cigno. Ho preferito la versione irlandese, rispetto a quella di altre culture, perché va ad inserirsi non solo in un quadro popolare, ma anche in uno di stampo mitologico, dal momento che i protagonisti non sono solo semplici creature fatate, ma vere e proprie divinità. Di conseguenza, forse, si può ipotizzare di avere di fronte quel "riscontro antico" che Varvaro affermava di non riuscire ad individuare con certezza o, per lo meno, di esserci parecchio vicino.

4.b) Il divieto

Con la trattazione di questo secondo motivo melusiniano ci spostiamo all'interno della vicenda del Cavaliere del Cigno vera e propria. La presenza di un divieto infatti è assente nelle prime versioni, sostituita da un semplice richiamo dall'altro mondo che costringe il cavaliere a partire. Egli ha portato a termine la sua missione e ha dato vita ad un lignaggio prestigioso, quindi ora può ritornare nel suo mondo. Il divieto è probabilmente inserito dagli autori nelle varie versioni del racconto per giustificare la partenza, apparentemente ingiustificata, dell'eroe, che abbandona la sposa senza dare nessuna spiegazione. La scelta del divieto melusiniano come soluzione a questa mancanza è suggerita, più che dalla versione popolare del racconto, dal *lai* di

Lanval di Maria di Francia, testo che ha avuto una grande fortuna e una grande diffusione.⁷⁶

La storia, in tutte le sue versioni, racconta le diverse avventure intraprese dal giovane cavaliere ma, allo stesso modo della trattazione della vicenda di Melusina, mi limiterò ad analizzare solo la parte in cui compare materiale di matrice melusiniana.

In *Béatrix* Elyas viene condotto dal cigno fino a Nimega, alla corte dell'imperatore Ottone, al quale propone il suo aiuto per sconfiggere Ranieri, duca di Sassonia che si è impadronito delle terre della duchessa di Buglione. Dopo averlo sconfitto, il cavaliere sposa la figlia della duchessa, Béatrix, dopo averle fatto giurare di non fare domande sulle sue origini e di non chiedergli mai il suo nome; se lo farà lui sparirà per sempre. Dall'unione nasce una figlia, Ydain. Sette anni più tardi Béatrix, sotto impulso di una curiosità che l'autore attribuisce ad una tentazione demoniaca, implorando il marito, rompe il suo giuramento. Elyas non fornisce nessuna risposta e dichiara alla sposa di dover partire. Non vi è in questo punto nessuna rivelazione sulla natura del cavaliere meraviglioso, come avviene invece nei casi di fate melusiniane; semplicemente il patto è stato infranto e la partenza dell'eroe ne è la conseguenza. Nemmeno l'imperatore riesce a fermarlo: la navicella trainata dal cigno giunge sulle rive del Reno e Elyas abbandona la moglie e la figlia per ritornare nel suo regno. Ydain darà alla luce Goffredo di Buglione e la sua stirpe vanterà fra gli antenati il Cavaliere del Cigno.

Anche la tradizione germanica acquisisce questa leggenda e la fa propria, mantenendo il motivo del divieto melusiniano infranto come motivo per l'allontanamento del cavaliere dal mondo degli uomini, ma eliminando completamente il prologo con la storia dei bambini-cigno.

Il primo esempio di questa leggenda nella letteratura tedesca risale all'inizio del XIII secolo ed è il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, rifacimento del

⁷⁶ L'ipotesi secondo cui gli autori hanno bisogno di una giustificazione alla partenza del Cavaliere è avanzata da Lecouteux 1982, pp. 118 e sgg.

Conte du Graal di Chrétien de Troyes, al quale però l'autore aggiunge la storia del figlio di Parzival, Loherangrin (o Lohengrin). La principessa di Brabante, dopo aver rifiutato numerosi pretendenti, accetta come sposo il cavaliere che Dio le ha destinato, giunto su di una barca trainata da un cigno. Ancora una volta, prima delle nozze, il giovane pone il divieto alla futura sposa: sarà costretto ad andarsene se ella chiederà informazioni su di lui. Anche in questo caso, anni dopo la nascita dei figli, qui sono di un numero imprecisato, la principessa spinta dalla curiosità infrange il patto con l'amato e lo perde per sempre. È interessante soffermarci, per quanto riguarda questa versione, sul fatto che la storia di Lohengrin sia assente nel testo da cui l'autore trae ispirazione: il poeta tedesco quindi riporta una leggenda diffusa nelle sue zone al momento della composizione del testo.

L'episodio del divieto subisce una leggera variazione in un'altra versione tedesca, il *Lohengrin*, in cui l'autore s'ispira alla conclusione di *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. La storia segue la versione precedente fino alla rottura del patto, poiché la principessa di Brabante non è spinta dalla propria curiosità a chiedere informazioni al marito, ma da una donna gelosa, la duchessa di Clèves, che mette in dubbio la nobiltà del Cavaliere del Cigno, spingendo Elsa di Brabante a parlare con il suo sposo. Con l'intervento di una terza persona, l'episodio risulta ancora più affine al corrispondente melusiniano, dove un ruolo fondamentale è sempre giocato dall'antagonista. L'affinità continua anche in seguito, poiché Lohengrin risponde alla domanda della moglie, parlando di suo padre, sua madre e di suo fratello. Infine abbandona la moglie e i figli lasciando un corno, una spada e un anello in dono.

Un ultimo testo di tradizione tedesca mostra l'evoluzione della figura del Cavaliere del Cigno all'interno della letteratura di questo paese. *Lorengel*, poema posteriore al *Lohengrin*, ne segue la trama fino all'arrivo dell'eroe presso Anversa, poi differisce totalmente, finendo per eliminare il tema melusiniano in favore delle origini del padre del giovane, appunto Perceval.

Loirengel sposa la principessa di Brabante dopo aver preso le sue difese, ma non le impone nessun divieto da rispettare e soprattutto alla fine del racconto non ritorna nell'altro mondo.

È chiaro dunque come, man mano che ci si avvicina alla fine del Medioevo, il mito primitivo del Cavaliere del Cigno lasci spazio ad una figura più razionalizzata ed estranea ai caratteri meravigliosi.

La leggenda del Cavaliere del Cigno, al pari di quella di Melusina, conferma l'impossibilità di un rapporto durevole fra il mondo degli uomini e quello delle fate. Non solo: il Cavaliere del Cigno è l'antenato di un lignaggio, poiché sua figlia Ydain sarà la madre di Goffredo di Buglione. L'inserimento della discendenza meravigliosa, come era avvenuto per Melusina, è un'aggiunta attestata nel XII secolo, modellata sulla base di una semplice leggenda di stampo sovrannaturale. È a questo punto che la storia originaria subisce l'influsso dello schema melusiniano con l'inserimento sia dell'episodio del divieto, sia del racconto dei bambini-cigno. In questo modo il Cavaliere del Cigno diventa un uomo-cigno, figlio di una fata.

CAPITOLO 4

SWAN MAIDEN

Il divieto che la fata impone all'eroe gioca un ruolo fondamentale all'interno della vicenda melusiniana, in quanto elemento sul quale si basa il legame fra i due mondi. L'unione con un essere sovranaturale è sempre impostata nei racconti a favore dell'uomo, che sembra scoprire in essa la realizzazione del proprio sogno di felicità, agiatezza e potenza, così lontano dalla realtà quotidiana ricca di avversità e ingiustizie in cui è costretto a vivere. La fata abbandona la sua dimora sovranaturale per amore di un mortale e gioisce nel vederlo appagato. Sembra mettersi a completa disposizione dell'eroe mentre, come abbiamo già visto, è lei stessa a tenere in mano le redini del rapporto. Spesso il giovane giunge nella foresta guidato da una cerva o da un cinghiale fatato, oppure, quando l'incontro sembra essere più casuale, dimostra di non esserlo affatto, dal momento che la fanciulla si trova in quel preciso luogo perché sta attendendo il prescelto. Tali legami rendono possibile qualsiasi cosa agli occhi dell'uomo e, soprattutto, creano in lui l'illusione di potersi elevare al di sopra della condizione umana. Il rispetto del patto è la condizione alla quale l'uomo deve sottostare per accedere ad un mondo altro e superiore, ma, allo stesso tempo, ha il compito di rilevare invece la diversità di fondo fra i due mondi che, nonostante l'illusione umana, non viene mai meno; anzi, nel momento in cui il divieto è trasgredito il divario si accentua divenendo incolmabile⁷⁷.

⁷⁷ Questo per lo meno vale nei testi che presentano il modello melusiniano più puro, senza la contaminazione del finale di tipo morganiano con il ricongiungimento degli amanti.

La fata non è in grado di impedire la trasgressione del divieto, dalla quale dipende il suo destino nella terra degli uomini, ma fino al momento dell'unione è libera di compiere le sue scelte e di affidare quindi la sua intera esistenza nelle mani di un essere umano⁷⁸.

In alcuni testi melusiniani invece, come ad esempio la storia di Edric il selvaggio nel *De Nugis Curialium* e i *lais* di Graellent, Désiré e Guingamor, la fata viene obbligata con la forza a stringere un legame con il giovane protagonista. In realtà, come è già stato detto, la violenza commessa sulla donna è fittizia, e, fin da subito, risulta evidente il ruolo passivo svolto dall'eroe in questa sequenza della narrazione. L'amata di Edric, dopo essere stata rapita, acconsente a diventare la moglie del giovane⁷⁹; la fata di Graellent, pur subendo addirittura violenza carnale prima di arrendersi al futuro sposo, confessa di essere venuta di sua volontà alla fontana dove ha avuto luogo l'incontro e lascia intuire di essere stata lei ad aver mandato la cerva bianca, guida sovranaturale indispensabile all'eroe⁸⁰; Désiré giunge dall'amata grazie ad una messaggera inviata dalla stessa per guidarlo⁸¹; la fanciulla di Guingamor non si dimostra debole e sottomessa ma esige immediatamente la restituzione delle sue vesti⁸². È chiaro come il motivo delle donne-cigno abbia contaminato i testi medievali appena ricordati, ma l'ha fatto in un modo talmente superficiale che ha reso l'episodio privo di significato all'interno della narrazione: la fata non solo non dimostra mai la debolezza e la paura tipica delle donne-cigno, ma si pone anche nel ruolo di regista della situazione.

⁷⁸ Riguardo alla libertà della fata si veda Lecoteux 1982, pp. 165-185, in particolare p.183: "Melusina, le sue sorelle e Lohengrin sono vittime: per avere tentato di portare la felicità e la prosperità a qualche eletto, tutti sono rigettati nelle tenebre di un mondo irrigidito nell'eternità e privo di redenzione." Nonostante questo, l'affermazione secondo cui Melusina è una fata consapevole del suo destino, va vista alla luce del motivo che sarà esposto in seguito nel testo.

⁷⁹ *De Nugis Curialium*, II 12, p. 76: "hanc secum tulit e tea pro uovo tribus diebus et noctibus usus"; "passa tamen est consensu placido uenerem uoluptatis eius: uerbum a bea extorquere non potuit".

⁸⁰ *Lai de Graellent*, vv. 315-317: "Pur vus ving-jou à la fontaine,/ Pur vus souferai-jou grant paine;/ Bien savoie ceste aventure".

⁸¹ *Lai de Désiré*, vv. 150-160: "Chevalers, tulle vus de ci;/ ne serrez gairez avances/ se de mun cors me honitez./ N'i faites nule mesprisium;/ laissez m'estre pur gueredon./ Jo sui od une bele damaisele,/ el secle n'at nule si bele./ Jo la vus ferai ja veer;/ si vus estes de tel poer/ gardez qu'el ne vus eschapie/ pur nule ren k'ele vus die".

⁸² *Lai de Guingamor*, vv. 444-447: "le chevaier a apelé/ e fieramente araisoné:/ «Guingamors, laissez ma despueille»".

1) IL MOTIVO

La storia delle donne (o fanciulle) cigno, finora analizzata solamente come interpolazione nella vicenda melusiniana, presenta invece un proprio schema narrativo che mette in scena un tipo di incontro e di unione fra la dimensione umana e quella sovranaturale diversi rispetto a quelli già analizzati.

Mentre un uomo si trova solo nella foresta, s'imbatte in uno stormo di cigni che plana su un laghetto. Gli uccelli, prima di entrare in acqua, si spogliano del loro abito di piume e si trasformano in donne bellissime. Il giovane osserva incantato quelle ragazze e non può fare a meno di invaghirsi della più bella; così, senza farsi vedere, ruba la sua veste e si nasconde, continuando però ad osservare la scena. Ad un certo punto le bagnanti escono dall'acqua e si rivestono con i loro mantelli. Una di loro, tuttavia, non riesce a trovare il suo abito e di conseguenza viene abbandonata dalle altre, che la lasciano sola e disperata sulla riva del lago a piangere la sua sciagura. A quel punto il giovane esce dal suo nascondiglio, rivelando l'inganno e dichiarando il suo amore alla fanciulla. Quella, demoralizzata, supplica invano la restituzione del suo abito ed è quindi costretta a seguire il suo rapitore e a sposarlo. Il matrimonio porta alla nascita di vari figli e la donna finisce con l'accettare il suo nuovo ruolo umano. Ancora una volta l'unione fra un mortale e una fata non è destinata a permanere: rientrata in possesso del suo abito di piume e della sua forma animale, la fanciulla-cigno prende il volo e scompare. Sposata contro la sua volontà, la donna sovranaturale pensa solamente a ritornare nel suo mondo. Il giovane, non potendo vivere senza la sua amata, la insegue; solo con il superamento di una serie di prove ottiene l'accesso all'altro mondo e il ricongiungimento con la sua sposa.

Catalogato come variante del motivo numero 400, "la ricerca della sposa perduta", il motivo delle donne-cigno⁸³, sia fra i testi letterari sia nella materia

⁸³ Si trova nell'indice di Aarne-Thompson al numero 400* con il nome di "Swan Maid".

folklorica, raramente s'individua come narrazione singola: più semplicemente dà vita ad una sequenza all'interno del racconto vero e proprio, come era avvenuto per le leggende melusiniane.

L'autore vittoriano Joseph Jacobs, folclorista e critico letterario famoso per i suoi contributi alla letteratura inglese, celtica e più in generale europea, ha ricostruito, grazie ad una varietà di fonti, il racconto delle fanciulle-cigno, liberandolo dal suo ruolo accessorio e donandogli vita propria. La versione qui esposta è quella tratta da *European Folk and Fairy Tale*⁸⁴.

Nella sua versione il protagonista è un cacciatore che sta trascorrendo la notte vicino al laghetto nel bosco, acquattato dietro a dei cespugli, in attesa di catturare delle anatre. Il suo stupore è grande quando, sentendo un battito d'ali, vede uno stormo di cigni planare sul laghetto. Osservando meglio si rende conto che quelli che ha di fronte in realtà non sono cigni ma ragazze bellissime vestite solo di un mantello di piume. Le fanciulle, dopo essersi spogliate, iniziano a fare il bagno: il cacciatore le osserva incantato e la sua attenzione è attirata in modo particolare dalla più giovane del gruppo. L'uomo se ne innamora perdutamente e decide di prenderla in moglie. Così, senza farsi vedere, ruba la veste della ragazza e torna a nascondersi. All'alba, le fanciulle escono dall'acqua e, rivestendosi, si preparano a lasciare quel luogo. Solo la più piccola del gruppo non riesce a ritrovare il suo mantello ed è quindi abbandonata al suo destino. Non appena le sorelle se ne sono andate, il cacciatore esce dal suo nascondiglio e mostra l'abito rubato: i pianti e le richieste della giovane non sono sufficienti a restituirle la libertà, perché lui ha deciso di sposarla. La copre con il suo mantello e la porta a casa con sé. Con attenzione nasconde la veste piumata, per evitare di perdere la sua sposa. Trascorrono gli anni e la fanciulla si rassegna alla sua nuova condizione umana, dando anche alla luce due bambini. Sarà proprio sua figlia a restituirle la libertà, poiché un giorno la piccola, mentre gioca a nascondino, trova

⁸⁴ La maggior parte dei testi presenti nell'analisi che segue non sono mai stati tradotti in lingua italiana; perciò nelle citazioni, tranne dove specificato, si tratta sempre di una mia personale traduzione.

nascosto in un baule un bellissimo mantello di piume e lo porta alla madre. Senza un attimo di esitazione, la donna sveste i panni di moglie e torna a vestirsi di nuovo della sua vera natura animale. Prima di andarsene, tuttavia, lascia accesa una scintilla di speranza per il marito: “Di a tuo padre, se desidera vedermi ancora, che mi troverà nella terra a est del Sole e a ovest della Luna”⁸⁵. Disperato, l’uomo si mette alla ricerca della moglie perduta e vaga per il mondo chiedendo indicazioni su come arrivare nella terra dove sorge la luna e tramonta il sole. Nel suo peregrinare ottiene prima l’aiuto del Re degli Uccelli e del Re dei Pesci, e poi inganna due fratelli, rubando loro un berretto che rende invisibili e un paio di stivali che permettono di raggiungere qualsiasi posto si desideri. Così, grazie ai due oggetti, raggiunge finalmente il regno della sua amata. Qui, il padre della ragazza, mostra al cacciatore le sue sette figlie: per riavere sua moglie, dovrà riconoscerla in mezzo alle sue sorelle. L’uomo la distingue dalle altre osservandole le mani, e gli risulta facile identificarla poiché le sue sono rovinate per i lavori domestici svolti nel suo periodo di vita umana. Dopo il loro ricongiungimento, gli sposi possono finalmente vivere felici.

La versione appena citata, è, secondo il mio parere, da escludere dalla trattazione, in quanto opera letteraria ricostruita su materiale folklorico di base. Tuttavia, l’importanza di questo testo sta proprio nel fatto di configurarsi come modello, da seguire per rintracciare il motivo delle donne-cigno all’interno delle leggende e dei racconti popolari. Lo stesso Joseph Jacobs, infatti, nelle note al testo, afferma di aver cercato di inserire all’interno della sua rielaborazione gli aspetti più comuni della storia, in modo da poter offrire al lettore un quadro omogeneo capace di configurarsi come modello⁸⁶.

⁸⁵ "Tell your father, if he wishes to see me again, he must find me in the land East o' the Sun and West' o' the Moon"; cfr. Jacobs 1916, p. 100.

⁸⁶ L’appendice al racconto si trova in ivi, pp. 240-242.

2) IPOTESI DI CLASSIFICAZIONE

Il racconto delle donne-cigno mette in mostra l'unione fra un mortale e una fata basata sulla violenza. Le fanciulle si trovano nel bosco nello stesso momento del protagonista per puro caso, non c'è nulla di già prestabilito come nello schema melusiniano in cui la fata dice chiaramente di trovarsi in quel luogo in attesa del futuro sposo. La figura meravigliosa, in questo modo, perde il suo ruolo attivo e, con un vero e proprio capovolgimento, si ritrova ad essere una vittima. Melusina s'innamora e accetta di sua spontanea volontà non solo di unirsi all'eroe, ma anche di mettere da parte la sua natura mostruosa e animale per poter vivere una vita il più umana possibile accanto al marito. La fanciulla-cigno, invece, si rassegna a vivere all'interno di un ambiente che sente come una vera e propria prigionia. La veste piumata incarna la vera natura della fata e, nel momento in cui le viene rubata, lei si trova costretta ad indossare una nuova pelle, quella umana, che la priva dei suoi connotati originari. Dall'unione nascono spesso dei figli, ma questi sono l'unico dono che la fanciulla riserva al suo sposo: ella non arricchisce in nessun modo il marito alla maniera delle fate melusiniene, anzi, soffre ogni giorno per il torto subito. Non importa quanto la donna si dimostri adeguata nel ruolo di moglie, poiché si tratta pur sempre di una vera e propria imposizione nei suoi confronti. Il matrimonio non è mai descritto come un'unione felice, ma più come un legame forzato alla cui base l'uomo non è certo di trovare amore reciproco, poiché la moglie è tenuta in ostaggio per mezzo della sua pelle rubata. Egli le offre il suo mantello ma non si tratta di uno scambio equo: la veste di piume è segno della sua natura selvaggia, della libertà e dei suoi poteri; al contrario il mantello diventa uno strumento di domesticazione e di prigionia nella società umana. L'uomo, attratto dalla magia, se ne appropria in modo brutale con l'intenzione di possederla e preservarla, ma non si rende conto che proprio il suo gesto lo porterà a perderla per sempre.

Nonostante lo schema esposto nel precedente paragrafo rimanga fisso all'interno dei racconti che mostrano la storia delle fanciulle-cigno, non è molto facile mettere in piedi una trattazione totalmente esaustiva sul tema.

Si tratta di un mito diffuso a livello mondiale che, raramente, si presenta in maniera indipendente, anzi, si presta facilmente ad essere una semplice sequenza all'interno di una narrazione più ampia. La fanciulla protagonista della storia è un cigno nella maggior parte delle varianti; per questo il motivo ha assunto la denominazione di "fanciulla-cigno". Per giustificare la scelta di questo animale le parole di Sabine Baring-Gould mi sembrano particolarmente appropriate: "Le sue abitudini solitarie, la purezza delle sue ali, il suo canto meraviglioso, hanno dato al cigno selvatico un fascino che gli ha assicurato un posto nella mitologia.⁸⁷" Esso tuttavia non si presenta come figura universale: non sono rari i casi in cui ci si trova di fronte ad altri tipi di uccelli, o addirittura ad altri tipi di animali e figure fantastiche, come ad esempio foche, lupe e sirene, o semplicemente fate in possesso di un elemento magico.

A prescindere da queste variazioni, insignificanti per lo svolgimento della narrazione, la prima differenza strutturale riguarda il finale della storia. Nella maggior parte dei casi, la vicenda termina con il ricongiungimento degli amanti, come abbiamo visto nella versione ricostruita da Joseph Jacobs; esistono però anche racconti in cui il lieto fine viene eliminato e la storia termina con la fuga della donna. Questo secondo esempio raramente presenta una veste fatta di piume, preferendo pelli di altri animali.

Esistono poi alcune versioni in cui, nonostante il giovane protagonista all'inizio privi la fanciulla dell'oggetto magico, di fronte alle sue suppliche, si dimostra subito pronto a restituirglielo e si propone anche di aiutarla a liberarsi dall'incantesimo che la costringe in un corpo animale. Alla luce di queste osservazioni generali saranno presi in esame alcuni miti e leggende raccolti da diverse parti del mondo, in modo da avere un quadro abbastanza completo

⁸⁷ "Its solitary habits, the purity of its feathers, its wondrous song, have given to the wild swan a charm which has ensured its introduction into mythology." Cfr. Baring-Gould 1877, p. 562.

della ricezione del motivo all'interno delle diverse culture e popolazioni. Data la vastità del materiale, ritengo opportuno limitare l'indagine, almeno per questo capitolo, alle varianti in cui compare una fanciulla vestita di piume di cigno oppure di altri uccelli.

2.a) L'uomo alla ricerca della moglie perduta

Nonostante il tipo folklorico sia considerato, come già ricordato in precedenza, una variante del numero 400 dell'indice di Aarne-Thompson, solo alcune versioni rispettano appieno la denominazione attribuitagli dallo studioso, mostrando una parte di racconto in cui il protagonista intraprende un viaggio alla ricerca della moglie perduta. Qui la storia ruota attorno all'unione fra un mortale e una fata, inserita all'interno di una struttura nella quale è possibile evidenziare non solo la sequenza delle donne-cigno, ma anche altri elementi che, fondendosi l'uno con l'altro, arricchiscono la storia e rendendo l'insieme parecchio complesso e ricco. L'aspetto interessante è che questi motivi tendono a ripetersi, fornendo a loro volta materiale per un'ulteriore classificazione. Fra le storie analizzate⁸⁸, ne sono state prese a campione otto, utili a mettere in luce i legami creatisi non solo grazie al furto degli abiti e alla ricerca della moglie perduta, ma anche ad altri episodi che assumono quasi un carattere tipico all'interno delle narrazioni.

La prima è raccolta ne *Le Mille e una Notte*⁸⁹, e narra l'avventura di Hasan di Bassorah. Hasan, un ragazzo privo di valori, cade sotto l'influenza di un mago, che si professa oltretutto alchimista, fino a quando quest'ultimo non riesce a rapirlo. Lo impiega così alle sue dipendenze e inizia a sfruttarlo nei lavori più pesanti. Un giorno lo porta nel deserto, ai piedi di un'alta montagna e lo cuce dentro ad una pelle conciata lasciandogli solo un piccolo coltello: con questo stratagemma il mago intende attirare gli avvoltoi che vivono sulla montagna e ingannarli facendogli credere che Hasan sia una preda; in realtà ciò che vuole

⁸⁸ Un ottimo elenco che raccoglie un gran numero di varianti del motivo è consultabile al sito www.surlalunefairytales.com/swanmaiden.

⁸⁹ La versione del testo qui adoperata si trova in Khawam 1997.

è che il giovane arrivi in cima per svolgere un lavoro al suo posto. L'idea funziona: una volta arrivato Hasan si libera della pelle grazie al coltello e si prepara a gettare giù dei pezzi di legno necessari a pratiche di alchimia, come gli aveva ordinato il suo padrone. Il ragazzo, abbandonato sulla montagna, trova un bellissimo palazzo abitato da sette principesse, che non appena lo vedono, lo ricoprono di ricchezze e si mettono al suo completo servizio. Questo prosegue fino a quando le fanciulle, su ordine del padre, sono costrette ad abbandonare la loro dimora per quaranta giorni. Lasciano in custodia il palazzo ad Hasan e gli consegnano un mazzo di chiavi che lui può usare per aprire tutte le porte, tranne quella d'oro. Rimasto solo, il giovane trasgredisce il patto e, aldilà della porta, trova un bacino colmo d'acqua in cui vengono a fare il bagno e a giocare dieci uccelli. Mentre li osserva Hasan scopre che in realtà quelle, una volta tolta la loro veste piumata, sono delle splendide fanciulle⁹⁰. Si innamora a prima vista della più bella e desidera prenderla in moglie, ma non sa come fare. Al ritorno delle sette principesse, chiede loro aiuto: una gli consiglia di rubare l'abito dell'amata, in modo tale da far sì che non possa andarsene insieme alle sorelle. Hasan riesce nel suo intento e costringe la fanciulla a diventare sua moglie, trascinandola via per i capelli. Parte con lei e si trasferisce a Bagdad; dalla loro unione nascono due figli. Un giorno, durante l'assenza del marito, la giovane convince la suocera, che vive con loro, a mostrarle la veste piumata nascosta dal marito. Riottenuto il suo abito la fanciulla vola via, portando con sé i suoi due figli, e lasciando detto al marito di andare a cercarli presso le sette remote isole di Wak. Nonostante le storie spaventose riguardo quel luogo, Hasan decide di ritrovare la moglie. Con i consigli di aiutanti sovranaturali, l'uomo entra nell'aldilà e, dopo aver rubato un'asta magica e un cappello che rende invisibili, grazie a questi oggetti, riesce a sconfiggere l'esercito della cognata e a riconquistare la moglie

⁹⁰ Esiste anche una versione dello stesso mito, tradotta da un manoscritto siriano da Jonathan Scott, in cui le fanciulle non indossano un mantello piumato ma una veste verde, colore legato indissolubilmente alle apparizioni sovranaturali, cfr. Hartland 1891, p. 267.

e i figli. Dopo aver perdonato la sorella, la fanciulla si riappacifica con lo sposo.

All'interno della vicenda di Hasan, il motivo delle donne-cigno ha lo scopo di rompere l'equilibrio imposto dal protagonista e di dare via alla sequenza chiave del racconto, senza la quale non si potrebbe ritornare alla stabilità che l'uomo si è costruito. Alcuni studiosi sostengono addirittura che il motivo ha semplicemente la funzione di prologo per quello che sarà poi il fulcro della storia⁹¹. Il marito risulta castigato dalla perdita della moglie e si rende conto che, con la violenza, è impossibile mantenere stabile un'unione di tipo meraviglioso. Il protagonista, con il suo comportamento egoista e disonesto, è messo in cattiva luce agli occhi del lettore; tuttavia, proprio in funzione del ruolo da lui rivestito, è chiaro che si tratta solamente di una condizione passeggera, necessaria per mettere in atto un processo di maturazione del personaggio. Per ricongiungersi alla moglie deve affrontare un percorso dai caratteri chiaramente iniziatici, in modo da liberarsi degli aspetti negativi e rendersi degno dell'unione con la fata. Risulta però insolito che un rituale di passaggio di questo tipo sia intrapreso da una persona matura e già sposata, il cui comportamento è dettato dall'egoismo e dal desiderio di possesso, poiché di solito sono una prerogativa di giovani inesperti e alla ricerca della propria personalità. Se questo indica che l'unione con una creatura fERICA è possibile solo al compimento della maturità, allora l'episodio delle donne-cigno va inserito nella narrazione per porre l'accento sull'immaturità del protagonista e per aiutarlo ad intraprendere il rito di passaggio dall'età infantile a quella adulta. L'eroe, rubando la veste della fanciulla, s'impadronisce di un premio che può mantenere solo con l'inganno e costruisce una relazione che in quel momento non è in grado di sostenere. Il successo finale dell'unione matrimoniale è possibile solamente tramite la trasformazione del giovane, che segna la sua maturazione come adulto.

⁹¹ Più volte in Thompson 1946, l'autore, mentre sta parlando del motivo, dice: "Questo può servire ad introdurre..." /This may serve as introduction to..."; in particolare p. 88.

Anche la fanciulla, tuttavia, nel momento in cui viene privata della sua natura e dei suoi connotati magici, entra inevitabilmente nella logica umana e, anche in una creatura perfetta come lei, traspaiono delle mancanze e delle insicurezze che le impediscono di riappropriarsi delle sue prerogative in totale autonomia. La scoperta del nascondiglio, infatti, avviene sempre grazie all'aiuto di una terza persona. Nella storia di Hasan questo ruolo è ricoperto dalla suocera; in una leggenda delle Filippine⁹², si tratta di una zia; infine in *La ragazza colomba*, variante italiana del motivo collezionata da Calvino⁹³, è la madre del ragazzo. È irrilevante il legame di parentela proposto, dal momento che la variante è la stessa: questa donna è l'unica a sapere dove il giovane abbia nascosto la veste e, un giorno, stremata dalle lamentele della fanciulla, mentre il protagonista non è in casa, acconsente a mostrarle il nascondiglio, convinta di avere di fronte a sé una moglie innamorata e di potersi quindi fidare.

In alcune versioni la fata riveste un ruolo molto importante all'interno del percorso iniziatico del marito, perché non si limita semplicemente a scappare, ma si configura come la prima di una serie di aiutanti che il protagonista incontrerà nel suo cammino. Nella storia di Hasan dice di cercarla presso le remote sette isole di Wak; nella leggenda filippina le isole si trasformano nella terra a est del Sole e a ovest della Luna, che è la stessa indicazione usata da Joseph Jacobs nel suo racconto. Una variante più elaborata di questo elemento è visibile in un mito cinese in cui la protagonista si trasforma in un pavone⁹⁴, poiché la sposa, prima di andarsene, lascia un bracciale al marito, attraverso il quale poi si attuerà la scena del riconoscimento. Infatti, giunto a palazzo, il protagonista getta il bracciale in un secchio d'acqua destinato alla camera della principessa; appena lei lo vede capisce che il suo sposo è riuscito a raggiungerla.

⁹² La storia, raccolta con il titolo *Sette giovani donne dal cielo*, si trova in Dorson 1978, pp. 259-266.

⁹³ La fiaba è raccolta in Calvino 1996, vol. II, pp. 681-684.

⁹⁴ Il racconto si trova in Folk Tales from China 1958, pp. 16-46.

Com'è stato appena accennato, il giovane nel corso del suo cammino, fa una serie di incontri che lo aiutano a trovare la strada per il regno della sua sposa. Hasan è aiutato prima dal Re dei Pesci e poi dal Re degli Uccelli; il protagonista della leggenda cinese, Chaushutun, è condotto al palazzo di Namarona, la sua sposa, da una scimmia donatagli dall'eremita Palasi; nella leggenda tedesca *I tre cigni*⁹⁵ l'eroe riceve consigli da un vecchio uomo e aiuto più concreto da un mugnaio; il vecchio uomo ritorna anche nel mito delle Filippine, anche se leggermente variato, poiché chiede aiuto a tutte le specie dei pesci e degli uccelli, riassumendo in sé le figure del Re dei Pesci e del Re degli Uccelli incontrati da Hasan. Trattandosi di un percorso iniziatico, ovviamente, l'aiuto viene concesso con qualche compromesso oppure dopo il superamento di alcune prove. Sempre nella variante dalle Filippine, il giovane deve percorrere tutto il tragitto fino al palazzo rinchiuso in un sacco di farina trasportato da un asino; ne *I tre cigni* invece la prova si dimostra molto più rischiosa poiché il giovane deve fronteggiare per più giorni tre draghi, che alla fine si trasformano nelle tre fanciulle-cigno, liberate finalmente dall'incantesimo. Questa versione, insieme ad una saga della Pomerania⁹⁶, secondo la mia opinione, mette in relazione il tipo delle fanciulle-cigno con il motivo della fanciulla incantata⁹⁷, poiché la forma animale non rappresenta la vera natura della donna, ma è la conseguenza di un maleficio.

La prova da superare non sempre è una sola come nei due casi appena citati: spesso infatti l'eroe è sottoposto ad un altro ostacolo che ritarda il ricongiungimento degli amanti. Nella storia di Hasan e in quella della ragazza colomba il giovane, grazie all'astuzia, riesce ad impossessarsi di alcuni oggetti magici, necessari a raggiungere la sua sposa. Hasan ad esempio inganna due briganti che stanno litigando per un'asta magica e un cappello che rende invisibili e sfrutta i loro poteri per raggiungere la principessa. Stessa cosa accade nella leggenda italiana, dove il marito incontra una coppia di fratelli

⁹⁵ Meier 1852, pp. 39-42.

⁹⁶ Parla di questo racconto Hartland 1891, p. 262.

⁹⁷ Il motivo fa parte del numero 401, *The princess transformed into deer*.

che discutono sulla loro eredità: un cappello dell'invisibilità e un paio di stivali in grado di trasportare chiunque li indossi ovunque desidera. Invece nella leggenda filippina e in quella della fanciulla-pavone il protagonista è costretto a riconoscere la propria sposa in mezzo alle sue sorelle; anche in questo caso lui si serve dell'astuzia individuando sulle mani della moglie i segni dell'ago per cucire, indice evidente del periodo di vita umana.

Ovviamente queste non sono le uniche varianti che arricchiscono il racconto tipico delle donne-cigno. Con meno frequenza troviamo anche l'elemento della montagna di vetro o di cristallo, ad esempio nella storia di Hasan e in quella della ragazza colomba, luogo in cui il protagonista viene mandato a lavorare dal suo padrone e nel quale egli per la prima volta entra in contatto con la futura sposa; oppure il motivo della porta proibita, attraverso la cui trasgressione l'eroe può proseguire l'avventura.

Solitamente il giovane entra in contatto in modo casuale con il gruppo di sorelle zoomorfe, ma in alcune leggende è spinto a farlo: da una zia, nella leggenda filippina, oppure da un vecchio eremita nel caso della storia dei tre cigni. La presenza di un individuo il cui compito è dare indicazioni all'eroe sull'*aventure* che andrà ad affrontare è un elemento presente nei romanzi antico francesi d'iniziazione. Basti pensare al nano che fa salire Lancillotto nel *Chevalier de la Charrette*; oppure al "signore degli animali" dall'aspetto animalesco nel *Chevalier au lion*. Proprio questo secondo esempio risulta interessante e, secondo la mia opinione, collegato alla figura della storia dei tre cigni. Il "signore degli animali", con l'avvento del Cristianesimo, ha subito delle metamorfosi e ha sicuramente influenzato, nell'agiografia altomedievale, la figura dell'eremita che si trova circondato da fiere e animali che lo proteggono: Sant'Antonio e san Biagio ne sono due esempi. Il vecchio della storia dei tre cigni, anche se non è chiamato esplicitamente eremita, viene in ogni caso qualificato come tale dal momento che si trova tutto solo nella foresta in una capanna di paglia e con al collo un crocifisso. Inoltre, subito dopo aver spiegato all'eroe come rapire la fanciulla, mentre ancora sta

parlando, il gruppo di cigni compare nel cielo e plana in un laghetto lì vicino, quasi come se le sue parole fossero servite da richiamo agli animali⁹⁸. Tutti questi elementi fanno pensare che il “signore degli animali” e il vecchio con il crocifisso abbiano per lo meno un’origine comune, evolutasi poi in modi diversi⁹⁹. Un altro tratto singolare nella leggenda tedesca è la configurazione iniziale dell’episodio, che richiama da vicino la vicenda di Elinas e Presine nel romanzo di Jean d’Arras: come il padre di Melusina, infatti, quest’uomo ha perso la prima moglie e la storia ha inizio un giorno mentre è solo a cacciare nella foresta. Il legame va a convalidare nuovamente l’ipotesi che l’episodio precedente all’incontro ferico abbia, in tutti questi racconti, una configurazione iniziatica.

Un’ultima variante è riconoscibile nelle storie delle donne-cigno, anche se si configura in modo diverso rispetto ai casi precedenti. In due miti, uno proveniente dalla Romania e uno dall’Ungheria¹⁰⁰, il giovane giunge al laghetto e ruba le vesti della fanciulla più bella e giovane che sono contenute in una borsa e non più abbandonate sulla riva del lago. A questo punto non avviene un vero e proprio incontro: il giovane si dirige verso casa portando con sé la borsa e, durante tutto il tragitto, non deve voltarsi indietro, anche se tentato da voci femminili che lo invitano a fermarsi e ad unirsi a loro. Una volta arrivato può finalmente sbirciare all’interno della sacca, dentro la quale trova la donna-cigno, che acconsente a sposarlo. Al pari di Euridice, la fata è

⁹⁸ “At last he came to a straw hut. Stepping inside, he found there an old man with a crucifix lying before him. He greeted the man, who received him in a friendly manner and asked him what had led him to this forest hut. [...] The old man said to him, «There is help. Three swans will come here soon. Look at them carefully! After they have flown to the pond, you must secretly go there without letting them see you. Take one of their dresses and immediately return here with it. » As soon as the old man had spoken, three snow-white swans flew toward the hut. After the hunter saw them, they flew further to a nearby pond.”/ “Alla fine giunse ad una capanna di paglia. Entrando, vi trovò un vecchio con un crocifisso in mano che giaceva davanti a lui. Salutò l’uomo, che lo accolse in modo amichevole e gli chiese che cosa lo avesse portato in quella foresta. [...] Il vecchio gli disse: «C’è una soluzione. Tre cigni verranno qui a breve. Guardate con attenzione! Dopo aver volato allo stagno, devi seguirli senza farti vedere. Prendi uno dei loro abiti e torna subito qui.» Non appena il vecchio ebbe parlato, tre cigni candidi volarono verso la capanna. Dopo che il cacciatore li ebbe visti, volarono in uno stagno lì vicino.” Cfr. Meier 1852, p. 39.

⁹⁹ Sulla figura del “signore degli animali”, cfr. Gambino 2013, in particolare per la metamorfosi nell’agiografia altomedievale e le figure dei santi pp. 597-599.

¹⁰⁰ I due racconti sono citati in Hartland 1891, p. 260.

strappata dalla dimensione sovranaturale che, se interpretata in questo modo, assume i connotati del regno dei morti e rende positivo il gesto egoista e violento del protagonista.

Un ultimo tratto degno di nota è l'associazione cigno-strega, presente nella leggenda cinese della fanciulla-pavone. In questa versione della storia la donna, una volta rientrata in possesso delle sue piume, non abbandona il palazzo e la sua vita umana perché ansiosa di riacquisire la propria natura, ma perché è in pericolo e tutti la accusano di essere una strega. Nel Medioevo, inizialmente, il nesso era con l'oca, ritenuta all'epoca la cavalcatura delle streghe; nel tempo e nelle varie culture il modello è stato contaminato e si è arrivati dunque a considerare in modo negativo anche il cigno. In realtà una prima associazione fra il cigno e il demoniaco risale alla mitologia greca, più precisamente alla figura delle tre Graie, le sorelle maggiori di Gorgone. Esse sono giovani come le fanciulle-cigno, ma, poiché sono nate vecchie, hanno già i capelli bianchi, evidente richiamo al piumaggio del volatile¹⁰¹.

2.b) La restituzione delle piume

Non tutte le versioni della storia sono caratterizzate da un atteggiamento violento dell'uomo nei confronti della donna, al punto che, come accennato prima, l'eroe dopo il furto riconsegna immediatamente il mantello alla fanciulla e, invece di obbligarla alla vita umana, si offre per aiutarla a liberarsi di un incantesimo. Questa sezione di storie risulta poco interessante, dato che il racconto della donna-cigno, qui ancor di più che in precedenza, viene ridotto ad un semplice supporto narrativo per introdurre le figure della fanciulla stregata e dell'eroe che la dovrà salvare.

La prima versione¹⁰², quella più semplice e basilare che riporta solo il racconto della donna-cigno, è una versione giapponese, in cui un pescatore, dopo aver

¹⁰¹ Un'ottima analisi sulla figura del cigno nel corso dei secoli è condotta in questo sito www.sacredthreads.net/www.sacredthreads.net/queen_of_fortune.html.

¹⁰² La versione del racconto è presente in Brauns 1885, pp. 349-350.

rubato la veste alla fanciulla, gliela riconsegna solo in cambio di una danza celeste eseguita dalla dea.

Le altre tre restanti versioni che prevedono la restituzione della veste, nonostante la forma zoomorfa della donna non sia necessaria allo svolgimento della storia, presentano narrazioni abbastanza legate fra loro, che invece fanno pensare a come probabilmente certi elementi siano strettamente legati.

La fiaba *Il tamburino*, raccolta dai fratelli Grimm¹⁰³, si apre con la sequenza della fanciulla-cigno, che occupa davvero solo il momento iniziale della vicenda e sembra più un espediente per permettere al protagonista e alla sua futura sposa di incontrarsi. Il tamburino, passeggiando una sera per il bosco, trova tre bellissimi e candidi pezzetti di lino e decide di portarsene a casa uno. Durante la notte bussa alla sua porta una fanciulla che chiede disperatamente la restituzione della camicina, spiegando che ne ha bisogno per volar via con le sue sorelle, poiché tutte e tre sono vittime di un incantesimo e confinate sulla montagna di vetro. Il giovane non esita a restituire l'indumento e si offre di liberarla. Prima delle tre prove definitive da affrontare, troviamo l'inserimento di una sequenza già incontrata nei racconti precedenti, quella dei due fratelli intenti a litigare per una sella magica. Con l'astuzia riesce a sottrargliela e ad arrivare in cima alla montagna di vetro. A questo punto il protagonista si trova di fronte ad un personaggio che gli impone tre prove impossibili e che lui riesce a superare solo con l'aiuto della principessa. Ne *Il tamburino* questo personaggio è la strega che ha fatto l'incantesimo alla fanciulla, mentre in una storia analogo russa, quella dello Zar del mare e di Vasilisa la Saggia¹⁰⁴, si tratta del padre della ragazza, che vuole mettere alla prova l'eroe per capire se è degno di sposare sua figlia. Entrambi i racconti, da questo punto in poi, seguono lo stesso schema: i due giovani abbandonano la dimensione sovranaturale ma, una volta giunti in quella umana, il ragazzo chiede alla fanciulla di aspettarla fuori dalla città in modo da poter preparare i

¹⁰³ La fiaba è raccolta in Grimm 1951, pp. 601- 607.

¹⁰⁴ Per il testo della fiaba si veda Afanas'ev 2015, pp. 83-89.

suoi genitori alla notizia delle nozze. La principessa non molto convinta, avverte l'amato dicendo che se si farà baciare dai genitori finirà per dimenticarla. La previsione della ragazza si realizza e lei è costretta a trascorrere mesi lavorando come sguattera fino a quando, tramite degli uccelli addestrati, fa tornare la memoria al fidanzato. Questo motivo, classificato anche nell'indice di Aarne-Thompson al numero 313C, *The forgotten Fiancée*, si classifica come un tabù, che l'eroe trasgredisce perdendo l'amata. A differenza però dei divieti melusiniani, qui è la fanciulla che prende in mano la situazione e cerca di ricongiungersi all'amato, e non l'eroe ad inseguire nell'altro mondo la sua sposa. Questo è dovuto al fatto che la principessa in questione non appartiene all'altro mondo, come invece avveniva con le fate melusiniane: la razionalizzazione delle leggende ha privato la figura femminile dei suoi connotati magici; di conseguenza risulta inutile il discorso dell'amore possibile solo nella dimensione sovranaturale, poiché la fanciulla è un'umana al pari del suo sposo. Non c'è nemmeno nulla da nascondere, eppure il protagonista stesso posticipa il lieto fine. La presenza del divieto in entrambi i casi potrebbe essere semplicemente una coincidenza ottenuta dall'inserimento del motivo nelle due tipologie di racconto, ma allo stesso tempo è plausibile che ci sia un collegamento e che le due fiabe siano il risultato di un dissolvimento dell'elemento ferico, che ha lasciato all'interno della storia l'imposizione del tabù e la sua trasgressione ma, non potendo più caratterizzarli come in precedenza, li ha ridotti ad un semplice rinvio del ricongiungimento.

Chiude questo gruppo di racconti quello del Principe Bairan, di origine pakistana¹⁰⁵, che si presenta come un *unicum* e, in realtà, si pone a metà strada nella divisione affrontata. La storia si apre con una sequenza davvero originale, nella quale un gigante, invaghito di un principe, lo rapisce e lo tiene prigioniero nel suo castello ricoprendolo di ricchezze. L'arrivo a palazzo di quattro colombe mette in atto lo schema tipico delle fanciulle-cigno.

¹⁰⁵ Cfr. Swynnerton 1892, pp. 342-347.

Interessante notare come in questo caso il principe non restituisca subito la veste di piume, anzi, copre la sposa prescelta con il proprio mantello, riprendendo il motivo del possesso e della domesticazione forzata. Tuttavia non si tratta di un'imposizione di lunga durata, poiché nel momento in cui la giovane esprime il desiderio di riavere la sua pelle per tornare dai suoi genitori lui gliela rende volentieri. Il resto del racconto prosegue su una continua oscillazione che vede gli amanti prima uniti e poi divisi, con il protagonista che alterna momenti insieme alla fata e altri insieme alla moglie mortale, per terminare con la separazione definitiva fra due mondi considerati incompatibili.

2.c) La scomparsa del rapimento della veste

I miti e le leggende in cui compare come protagonista la fanciulla-cigno presentano solitamente il motivo del furto delle vesti, ma esistono casi dove questo non avviene. Un esempio importante è la leggenda nordica di Wieland il fabbro, raccolta nell'*Edda poetica*, della quale si è già accennato in precedenza parlando delle leggende germaniche di stampo melusiniano. Presa come riferimento per il racconto di *Friedrich von Schwaben*, la leggenda si configura come una variante interessante del modello classico delle donne-cigno.

Ancora una volta domina il cigno come figura zoomorfa. Essendo un animale dei paesi nordici, è normale che sia strettamente collegato alla mitologia norrena. Più precisamente si tratta di Valchirie, incarnazioni della battaglia, il cui compito è vegliare sugli eroi e condurli nel Valhalla. Nei racconti indossano talvolta l'armatura, simbolo della potenza guerriera, talvolta il mantello con le piume da cigno, che richiama la purezza e le configura anche come messaggere degli dei. Nel poema *Völundarkviða* del *Codex Regius* dell'*Edda Poetica*¹⁰⁶, redatta intorno al 1270, è presente l'episodio della donna-cigno, quando tre fratelli si uniscono alle tre valchirie e

¹⁰⁶ Per un'edizione italiana del testo norreno, cfr. Mastrelli 1951.

trascorrono con loro sette anni, prima di lasciarle andare alla ricerca di nuove avventure¹⁰⁷. Lo schema è quello già visto più volte, fino però al momento dell'incontro: i tre fratelli sorprendono, presso un laghetto, tre fanciulle che, dopo essersi spogliate del mantello di piume, fanno il bagno. Non hanno bisogno di usare violenza o di rubare le loro vesti per convincerle a seguirli poiché le giovani accettano di loro spontanea volontà il matrimonio, come si vede da questi versi: “Prese fra le sue braccia Egill,| una di quelle fanciulle, dalla rara bellezza;| un'altra era Svanhvít, dalle piume di cigno, |e la loro terza sorella cinse il bianco collo di Vǫlundr.¹⁰⁸” Nessun furto delle vesti e nessuna violenza costringe la donna ad un'umanizzazione forzata, ma le tre sorelle sembrano lasciarsi ammaliare dai tre giovani e li seguono di loro spontanea volontà, come avveniva nei racconti melusiniani in cui la fata arrivava addirittura ad innamorarsi dell'eroe. Con la stessa semplicità con cui li hanno seguiti, le tre valchirie abbandonano i loro compagni: “Rimasero insieme sette inverni| ma all'ottavo avevano nostalgia| ed al nono partirono per bisogno;| le ragazze dovevano tornare aldilà del bosco scuro,| la giovane Alvittr, dal destino guerrafondaio.¹⁰⁹” Solo due dei fratelli, a questo punto, si mettono sulle tracce delle loro mogli, mentre Vǫlundr decide di aspettarla e di impiegare il suo tempo forgiando anelli identici a quello datole in dono dall'amata. L'episodio delle donne-cigno anche in questo caso serve semplicemente da introduzione, dato che tutto il resto del poema racconta la storia e le imprese del fabbro. Mette in campo però un tipo di variante del tutto originale, sviluppata su di un preciso personaggio della mitologia germanica e non più sulla figura generica di un uccello, che modifica totalmente l'impostazione della sequenza narrativa razionalizzandola. Il testo in nostro possesso di sicuro è il risultato di un processo di elaborazione dotta di stampo medievale, già visto nei testi

¹⁰⁷ Nonostante si concentri principalmente sulla figura del fabbro dell'*Edda poetica*, è interessante per la figura della donna-cigno anche Cipolla 2005.

¹⁰⁸ “Ein nam þeira Egil at verja,| fǫgr mæri fira, faðmi ljósum; | ǫnnur var Svanhvít, svanfjaðrar dró, | en in þriðja þeira systir | varði hvítan háls Vǫlundar.” La traduzione di questo passo e del successivo è di Daniele Pisano, ed è raccolta in Pisano 2013, p. 145.

¹⁰⁹ “Sátu síðan sjö vetr at þat| en inn átta allan þráðu| en inn níunda nauðr um skilði;| meyjar fýstuská myrkvan við,| Alvittr unga, ørlög drýgja.” Supra.

melusiniani, secondo il quale la violenza operata sulla donna era considerata un tratto negativo da eliminare. Probabile dunque che il mito da cui trae origine questa storia rientrasse perfettamente nello schema tipico della fanciulla-cigno e che, solo in seguito, il furto delle vesti, l'addomesticazione forzata, il ritrovamento del mantello piumato e la conseguente fuga siano stati eliminate dalla totalità del racconto per offrire un'impostazione più adeguata alle corti medievali.

2.d) La divisione degli amanti e il ritorno nell'altro mondo

Chiude questa parte di analisi una leggenda proveniente dalla Svezia, che narra la storia delle donne-cigno privata della sequenza finale di ricongiungimento¹¹⁰. Più volte è stato ripetuto che l'amore fra un mortale e una fata non ha un futuro, e ancor più se non c'è un sentimento reciproco alla base del rapporto.

A livello strutturale non si riscontra nessuna novità: un giovane cacciatore un giorno vede un gruppo di cigni planare in un laghetto e trasformarsi in bellissime fanciulle dopo essersi tolte un mantello di piume. Ne rimane affascinato e chiede aiuto alla madre, che gli consiglia di rubare una di quelle vesti, in modo da impedire alla sfortunata giovane di volare via. Così avviene: le suppliche della fanciulla non riescono ad impietosire il cacciatore che, dopo averla coperta con il suo mantello, porta la donna a casa sua. È celebrato il matrimonio e la coppia vive insieme per sette anni, fino a quando, credendo ormai di aver conquistato l'amore della moglie, l'uomo le mostra la veste rubata. La fanciulla invece, che non ha dimenticato la sua vera natura, si trasforma in cigno e vola via, abbandonando definitivamente il marito che si lascia morire.

Com'è evidente, l'unica differenza consiste nella morte finale del marito, che si abbandona alla disperazione per aver perso la moglie e non s'impegna invece per ritrovarla. Questo finale tragico ricorda la vicenda di Melusina

¹¹⁰ La fiaba è raccolta in Hofberg 1893, pp. 35-38.

narrata da Jean d'Arras e altri racconti melusiniani che non hanno subito l'influsso di un finale positivo di tipo morganiano. Nella donna, benché oppressa dalla domesticazione forzata, continua a vivere la natura selvaggia e non sono sufficienti sette anni di vita assieme al marito a farle cambiare idea, poiché lei è stata tenuta in ostaggio per tutto quel tempo. La fanciulla è avvolta con il mantello del marito, chiaro segno di possesso, e accetta di rimanere con lui perché sa che quello è l'unico modo che ha per rimanere accanto alla sua pelle, e quindi per sognare di poter riottenere la libertà.

Un racconto di questo genere è, a mio parere, meno contaminato da interpolazioni sia popolari che dotte, e mostra la vera essenza altrà degli esseri fatati, destinata a non scomparire sotto il peso di imposizioni e regole umane. Esistono molti altri racconti che eliminano il ricongiungimento degli amanti, privilegiando un finale che evidenzia l'incompatibilità fra i due universi. Leggende di questo tipo saranno analizzate nel prossimo capitolo.

CAPITOLO 5

SELKIE BRIDE

Come visto nella storia dei tre cigni, la struttura del racconto non presenta sempre un lieto fine, e l'uomo si rassegna a lasciare libera la moglie e a restituirla alla sua dimensione. Al pari di Melusina e Raimondino, questi amanti sono destinati a vivere divisi, ognuno nella propria dimensione. Se nella vicenda melusiniana, per la fata, l'abbandono della dimora umana è doloroso poiché ha accettato, e addirittura cercato, una vita di tal genere, non si può dire lo stesso per la fanciulla della leggenda germanica, rinchiusa in una realtà che non le appartiene e privata della sua libertà.

Con la mancanza della sequenza di ricongiungimento degli sposi, non cambia solo il finale della struttura narrativa, ma anche la forma zoomorfa assunta dalla fata. Nonostante la forma di un uccello, e in particolare quella di un cigno, sia la più diffusa in questo tipo di leggende, non è di certo l'unica. Il mito è diffuso a livello mondiale e ogni popolazione predilige animali diversi in base alla propria cultura e alle proprie tradizioni.

Ad esempio, un racconto tradizionale croato¹¹¹ ha per protagonista un soldato che vede entrare in un mulino abbandonato una lupa la quale, dopo essersi tolta la pelle, si trasforma in fanciulla. Costretta, dopo il furto, a diventare la moglie di colui che l'ha imprigionata, ritrova finalmente la libertà quando il figlio le mostra la pelle di lupo rubata dal padre. Oppure in Africa si trovano le fanciulle-bufalo; nel folklore celtico invece le foche.

In particolare quest'ultimo animale è molto importante, poiché la maggior parte di miti e leggende raccolti in cui non avviene il ricongiungimento, ha per

¹¹¹ La fiaba è narrata in Hartland 1891, p. 279.

protagonista una donna-foca. Il legame fra i due animali è stato sottolineato più volte dagli studiosi¹¹²; addirittura, il professor D. L. Ashliman, in *A Guide to Folktale in the English Language*¹¹³, ha compilato un elenco di fiabe collegandone una per ogni motivo presente nell'indice di Aarne-Thompson e, al numero D361.1.1 *Swan Maiden finds her hidden wings and resumes her form*, lui inquadra le storie delle fanciulle-foca.

1) LA FANCIULLA MUTAFORMA NELLA TRADIZIONE CELTICA

Le terre celtiche, in particolare Scozia e Irlanda, ma anche i territori scandinavi e islandesi, conservano ancora moltissimi canti e storie sulle creature del mare, legate in particolare ai territori delle isole¹¹⁴. Le foche, chiamate *selkies*¹¹⁵, protagoniste di queste leggende, possono assumere forma umana spogliandosi della propria pelle e, quando lo fanno, spesso è per festeggiare con canti e danze eseguite in gruppo sulla spiaggia. Raramente sono presentate in modo negativo, e nella maggior parte dei casi sono loro stesse ad essere vittime di violenze da parte degli uomini. Come per le fanciulle-cigno, anche nella pelle delle *selkies* risiedono tutti i loro poteri e la capacità di assumere la forma animale; nel momento in cui sono private del

¹¹² Fra gli autori che hanno dedicato pagine sull'argomento, è opportuno citare nuovamente Hartland 1891; poi Hull 1928 e Black 1903 che, riunendo nella sua opera una serie di interventi di altri autori, fornisce un quadro generale fisico e comportamentale sulla figura delle fanciulle-foca, che ho utilizzato per ricavare i dati più tecnici delle informazioni presenti nel capitolo.

¹¹³ Cfr. Ashliman 1987, fondamentale come strumento guida per la selezione dei testi analizzati.

¹¹⁴ Quest'affermazione è basata su un lavoro di ricerca preliminare, nel quale sono andata alla ricerca di fonti su cui strutturare questo capitolo. Oltre ai testi citati all'interno della tesi, sono stati fondamentali Agrati-Magini 1994, Carrara 1993, Westwood-Kingshill 2009 per il folklore di Scozia e Irlanda. Poi Campbell 1860, Douglas 1890, Herd 1869, Scott 1802 per le fiabe e le ballate scozzesi. Ancora Campbell 1900, Stewart 1823 per le superstizioni e le credenze popolari nelle Highlands e nelle isole. Infine Leyden 1903, Brand 1883 per i diari di viaggio e le considerazioni sul territorio scozzese nell'Ottocento.

¹¹⁵ Selkies, la forma per "foche" nel dialetto delle Orcadi, è quella più utilizzata; varianti sono *silkie* oppure *selchies*, più diffusa in Irlanda. La parola deriva da *selich*, vocabolo arcaico scozzese per indicare la foca grigia.

loro manto, perdono la capacità di riassumere la forma zoomorfa e di tornare nel loro regno.

Oltre alla forma femminile di questo mutaforma, esiste anche quella maschile. Entrambi sono creature bellissime che suscitano infatuazione negli uomini ma, se le donne provocano questo inconsapevolmente, gli uomini al contrario hanno un comportamento più affine a quello delle leggende melusiniane, e abbandonano il loro mondo per cercare una moglie mortale con cui condividere la vita.

L'origine mitologica di queste creature non è molto chiara, ma gli studiosi, basandosi su indicazioni popolari, sono arrivati a formulare tre ipotesi molto differenti fra loro¹¹⁶. La prima, elaborata probabilmente dopo un tentativo di cristianizzazione, afferma che si tratta di angeli caduti dal cielo in acqua e trasformati di conseguenza in *selkies*, a differenza di quelli caduti sulla terra che hanno dato origine alle fate. La seconda dice che le persone che si sono macchiate di crimini gravi durante la vita sono costrette ad assumere, dopo la morte, la forma di questo animale per scontare i propri peccati. L'ultima infine ipotizza che siano le anime dei morti prematuri o degli annegati in mare, destinati a reincarnarsi in foche fino a quando non avranno esaurito la loro energia vitale.

Ci sono diversi tipi di leggende legate alle figure delle *selkies*, anche se la maggior parte tratta l'impossibilità dell'amore fra una creatura fatata e un mortale. Fra quelle che esulano da questo argomento, vi è la storia di Herman Perk¹¹⁷, cacciatore di foche delle Shetland, che, a mio avviso, richiama molto il mito delle ragazze-cigno in cui l'eroe riconsegna la pelle alla fanciulla e la aiuta. Durante la caccia, Herman si perde fra gli scogli ma viene salvato da un *selkie* maschio che, in cambio, gli chiede di restituire la pelle di foca rubata alla moglie, affinché lei possa riprendere la sua natura e ritornare a casa. Il cacciatore acconsente, riconsegnando alla fanciulla del mare ciò di cui l'aveva.

¹¹⁶ Il primo a mettere in campo queste ipotesi è Dennison 1918, pp. 171-177.

¹¹⁷ Il racconto si trova in Nicolson 1920, pp. 62-63.

2) IPOTESI DI CLASSIFICAZIONE

Sulle origini di questi mutaforma si sono create due scuole di pensiero opposte, ma in entrambi i casi, le *selkies* vengono accomunate ad un'altra creatura marina tipica delle isole dell'area nordica, i *finfolk*, stregoni oscuri e signori delle tempeste, con il potere di assumere anche una forma animale e spesso identificati con le sirene. Alla base delle diverse teorie ci sono due elementi importanti: il primo è l'area geografica di origine di queste creature, il secondo è la contaminazione o meno degli studiosi che per primi, nell'Ottocento, hanno raccolto e catalogato il materiale folklorico di queste zone.

Un primo gruppo di studiosi ritiene che le *selkies* siano originarie dell'area celtica e affermano che fra loro e i *finfolk* sia stata creata confusione e contaminazione proprio dagli studiosi stessi che, non avendo una cultura e una conoscenza linguistica adeguata all'argomento che si trovavano ad affrontare, finivano per catalogare e riunire sotto la stessa definizione due creature completamente diverse agli occhi di un autoctono. La tesi è portata avanti da studiosi provvisti di un bagaglio sia linguistico sia culturale adatto a fornire chiarezza in merito, ma, allo stesso tempo, promotori di quegli ideali nazionalistici e patriottici tanto diffusi nell'Ottocento, che fanno apparire poco soggettivo tutto il discorso, come se il loro unico scopo fosse dare a tutti i costi i natali ad una delle creature acquatiche più affascinanti del folklore mondiale¹¹⁸.

Un secondo gruppo invece è d'accordo sul fatto che i primi studiosi abbiano creato solo confusione fra le due creature e ritengono, al contrario, che *selkies* e *fin folk* non abbiano solo un'origine in comune ma siano addirittura la stessa

¹¹⁸ Uno dei promotori di questa opinione è Dennison 1918, p. 172, dove, per avvalorare la sua tesi, si sofferma sul fatto che molti studiosi non hanno alle loro spalle un'infanzia trascorsa in quei luoghi, e non li ritiene idonei ad un lavoro del genere poiché non hanno "vissuto sulla propria pelle" i territori e le leggende che vanno ad analizzare. Traduco: "Gli scrittori a riguardo, confidando in versioni non corrette di vecchie storie, hanno spesso confuso sirene e foche, e le hanno trattate come se fossero identiche".

cosa, attribuendo la distinzione all'eccessiva meticolosità dei folkloristi, ossessionati dalla volontà di catalogazione. Infatti, se ci si ferma ad osservare il folklore delle isole Orcadi, la distinzione risulta netta, mentre andando più a nord, ad esempio nelle isole Shetland, questo non avviene e le *selkies* sono considerate semplicemente dei *finfolk* in grado di mutare forma¹¹⁹. Seguendo quest'ottica, anche la localizzazione geografica cambia, e ci si sposta in Norvegia, nella penisola scandinava, in una zona dove è più facile trovare popolazioni nomadi. Con le loro religioni di stampo sciamanico, hanno sicuramente contribuito alla creazione di un folklore ricco di individui in grado di assumere sembianze e attributi animali e, grazie ai loro spostamenti, l'hanno diffuso nelle zone limitrofe dell' Europa settentrionale. Inoltre, gruppi etnici come questo, erano soliti spostarsi a bordo di canoe rivestite di pelli di foca, che, al termine di un viaggio, avevano bisogno di essere messe ad asciugare sulle rocce. Si trattava di imbarcazioni molto piccole e leggere, in grado di trasportare una sola persona alla volta. Le caratteristiche di questo mezzo di trasporto possono aver contribuito alla formazione dei mutaforma: uscito dall'acqua, l'individuo abbandonava la propria barca ricoperta di pelle di foca, creando l'illusione di un essere umano che si priva della sua pelle animale; allo stesso modo i kayak adagiati sulle rocce non sono riconosciuti come tali ma identificati solo con il materiale che li ricopre. Infine, un uomo non può tornare in mare senza la sua imbarcazione, e un *selkie* non può fare lo stesso se non indossa la sua pelle.

È difficile dire come sia avvenuta la distinzione fra *selkies* e *finfolk*; è certo però che si conserva ancora oggi. Dal mio punto di vista, le due creature presentano un'origine comune e si sono sviluppate in territorio scandinavo, per poi giungere, grazie agli spostamenti nomadi, in Scozia e in Irlanda. Ed è proprio qui che ha origine la distinzione, non percepita invece nel nord dell'Europa, dovuta probabilmente all'influenza di qualche elemento celtico che ha portato alla creazione di uno spirito del mare benevolo, ben distinto

¹¹⁹ Questa teoria è largamente descritta in Hibbert 1822.

invece dalle sirene malvagie e incantatrici che popolano la mitologia fin dall'antichità. Sulla base di quest'idea acquista un senso anche il discorso etimologico: il termine *selkie*, forma gaelica proveniente dalle Orcadi, è normale che abbia avuto origine in questo luogo, proprio perché qui, per la prima volta, si è sentito il bisogno di identificare le fanciulle-foca, distinguendole dalle più classiche sirene.

Facendo leva sull'origine comune fra *selkies* e *finfolk*, le leggende prese qui in considerazione, hanno per protagoniste sia fanciulle-foche che sirene, a testimonianza del fatto che, in territorio britannico, la distinzione ha creato solo molteplici casi di confusione e contaminazione.

I racconti con le fanciulle-foca come protagoniste si presentano a livello strutturale in modo diverso rispetto a quelli delle fanciulle-cigno, poiché non sono inseriti in uno schema formato dalla somma di più nuclei narrativi, uniti per caratterizzare e arricchire la storia. Dunque, nonostante il concetto di base sia lo stesso, in questo caso sarà più raro parlare di contaminazioni esterne, come invece era normale per le donne-cigno, dal momento che il motivo in sé è esposto qui nella sua forma più pura. L'analisi prenderà in esame nove leggende, provenienti principalmente dall'arcipelago britannico, e tenterà di rilevare, partendo dalle riflessioni qui esposte e ampliandole, le minime ma importanti differenze riscontrate all'interno di questo ultimo schema folklorico.

2.a) Il modello puro

Il primo esempio, una leggenda islandese¹²⁰, si apre con un uomo che, passeggiando una mattina sulla spiaggia, trova all'entrata di una grotta un mucchio di pelli di foca abbandonate e decide di portarne una a casa con sé. Quando durante il giorno si reca di nuovo sulla costa, vi trova una bellissima fanciulla completamente nuda e disperata per aver perso la sua pelle e quindi la possibilità di tornare a casa con il suo popolo. Dopo averla confortata, il

¹²⁰ La storia è registrata nella raccolta *Isländische Märchen und Volkssagen* 1919, pp. 258-259.

giovane la copre con il suo mantello e la sposa. Questi due particolari, il matrimonio e il dono di abiti umani, sono un chiaro segno di quella domesticazione forzata e privazione della libertà già messa in risalto parlando delle donne-cigno. L'uomo nasconde la pelle in un baule chiuso a chiave, in modo che la moglie non possa scoprire il suo segreto. Trascorrono molti anni, e la donna dà alla luce sette figli, creando una vera e propria famiglia con il suo rapitore. Un giorno, andando a pesca, l'uomo dimentica la chiave sotto il cuscino e la fanciulla, intenta a sistemare la casa, la trova e sbircia così il contenuto del baule. Non appena prende in mano la pelle di foca, viene irrimediabilmente attratta dal mare. Dopo aver salutato i figli, si getta fra le onde. Al suo ritorno, il pescatore, si accorge della sparizione della moglie e, correndo sulla spiaggia, riesce ad intravederla mentre scompare. Salutando il marito, la donna non dimostra rancore nei suoi confronti, ma gli spiega che non può opporsi alla sua natura. Infatti, nel corso degli anni, nonostante mantenga la sua forma animale, ritorna a salutare i figli e aiuta il marito con la pesca, in cambio dell'affetto che lui le ha donato nella loro vita insieme.

Se in alcuni casi la fuga delle donne-cigno era semplicemente un espediente per introdurre la *quête* dell'eroe, la separazione finale, in questi racconti, è invece definitiva e segna il taglio netto della fanciulla-foca con quella parentesi umana che è stata costretta subire. Il fatto che in chiusura si dimostri riconoscente nei confronti del suo carnefice, non sminuisce il torto che le è stato fatto e non muta la sua decisione di abbandonarlo per sempre.

A questo modello meno contaminato appartengono anche due racconti raccolti nelle isole scozzesi. Il primo, proveniente dalle isole Orcadi¹²¹, richiama per la sua semplicità quello islandese e la struttura narrativa non presenta grandi differenze. Un uomo sorprende due fanciulle-foche sulla spiaggia e, dopo averle osservate mentre si spogliano della loro pelle, decide di rubarne una. Sorpreso durante il furto, mette in fuga una delle due ragazze ma l'altra, privata del suo mantello, non può tornarsene in mare con la sorella. Il giovane

¹²¹ Cfr. Kennedy 1866, pp. 122-124.

non si fa impietosire dalle suppliche della fanciulla perché si è già innamorato di lei, così la porta a casa con sé e la sposa. La loro unione, che genera dei figli, non è destinata a durare in eterno: una notte, il primo marito della donna, viene a reclamarla e la riporta nel loro regno. È evidente come la figura dell'altro marito sia la perfetta incarnazione della natura della fanciulla e della sua dimensione originaria, alla quale lei stessa è destinata. Il marito terrestre, invece, diventa il simbolo dell'al di qua terreno nel quale il sovrannaturale è destinato a transitare ma non a stabilirsi per sempre.

Il secondo racconto, originario invece delle isole Ebridi, è uno dei più conosciuti e diffusi in tutto il territorio scozzese, anche ai giorni nostri¹²². Il racconto si presenta molto più ricco dei precedenti, perché cerca di fare anche luce sull'origine del popolo marino. Le *selkies* non sono altro che sirene, trasformate in foche dalla loro matrigna invidiosa della loro bellezza e condannate ad assumere una volta l'anno la forma umana, privandosi della pelle di foca. Nonostante questa introduzione sembra qualificare le *selkies* come fanciulle incantate, poiché vittime di un incantesimo, non è davvero così, poiché nella loro forma originaria loro sono sirene e fanno quindi già parte della dimensione sovrannaturale. Il resto della storia è identico a quella islandese, con l'unica differenza che non è la donna a trovare la sua pelle ma questo compito viene affidato ai figli, aiutanti all'interno della vicenda, che permettono alla madre di rientrare in possesso della sua natura rubata.

2.b) Le *selkies* e le sirene

La contaminazione in questi racconti è davvero poco rilevante rispetto a quella evidenziata nei racconti delle fanciulle-cigno, ma le differenze all'interno dello schema narrativo sono comunque molto significative alla luce dell'ipotesi di classificazione affermata.

¹²² Conosciuta come la leggenda di Roderic MacCodrum delle foche, si trova in Curtin 1895, pp. 150-151. Una versione italiana della storia è presente in Carrara 1993, pp. 98-105.

Dalle isole Shetland¹²³ giunge la vicenda di un uomo che vede danzare sulla spiaggia un gruppo di sirene, maschi e femmine, e, sulla riva, trova delle pelli di foca. Già da questa prima sequenza introduttiva è chiaro come l'autore non abbia ben chiara la differenza fra le due creature, dal momento che le chiama "sirene" e poi parla delle loro pelli di foca. Questo è sicuramente dovuto al fatto che, trovandosi le isole Shetland a metà strada fra la penisola scandinava e l'arcipelago britannico, hanno mantenuto una purezza di contenuti lontana dell'elemento celtico che ha dato vita alla divisione in Scozia e in Irlanda. Il racconto in questo caso prosegue poi nella sua forma più classica, con il furto della pelle, le suppliche della fanciulla per riaverla indietro, la domesticazione forzata, l'intervento dei figli nella sua liberazione e il suo ritorno definitivo fra le acque del mare.

Molto più interessante è invece la leggenda irlandese di Tom Moore¹²⁴. Tom durante una passeggiata in riva al mare sorprende addormentata su uno scoglio una bellissima fanciulla e la sveglia, impaurito dall'incombente alta marea. Quella, dopo avergli sorriso, si tuffa in mare, rivelando di essere una sirena. In primis è fondamentale notare come, per la prima volta, la donna sia sola e non in compagnia delle sue sorelle o del suo popolo: nessuna *selkie* e nessuna fanciulla-cigno sono state mai sorprese in solitudine. La sirena celtica, nel suo isolamento, sembra richiamare a mio avviso la fata melusiniana. Il paragone diventa più debole con il proseguire della storia, poiché, il giorno successivo, Tom non lascia fuggire quella creatura sovranaturale ma le ruba il berretto rosso, oggetto simbolo in cui sono racchiusi tutti i suoi poteri, che ha qui la stessa funzione della pelle di foca e di quella di cigno. Ha inizio, di conseguenza, la domesticazione forzata, con il matrimonio e la nascita di cinque figli. Il legame con Melusina però ritorna nel momento in cui l'autore ci offre una descrizione dei figli avuti dalla coppia: "Tutti i cinque figli abbandonati avevano la membrana interdigitale fra le dita delle mani e dei

¹²³ Variante registrata nella raccolta *Folk-Lore and Legends: Scotland* 1889, pp. 86-88.

¹²⁴ La leggenda è riportata ancora una volta da Curtin 1895, pp. 150-154.

pedi”¹²⁵. Al pari di Melusina questa sirena trasmette ai figli un tratto mostruoso che li identifica come generati da una creatura sovranaturale. In un racconto delle isole Orcadi¹²⁶, Ursilla, una giovane rimasta incinta di un *selkie*, dà alla luce dei bambini con i piedi e le mani palmati e, per evitare le discriminazioni della famiglia, taglia via queste membrane ogni giorno invano, poiché ricrescono di continuo. Col passare del tempo si creano degli inspessimenti e delle cicatrici, che i discendenti di Ursilla continuano ad ereditare di generazione in generazione, a ricordo delle loro origini sovranaturali. La volontà di occultamento del tratto mostruoso—richiama, secondo me, il tabù melusiniano attraverso il quale la fata cerca di tenere segreta la sua vera natura. Tornando alla storia di Tom Moore, anche in questo caso la struttura narrativa prosegue in modo analogo fino alla fine, se non per l’inserimento di un episodio curioso prima della riconquista della libertà. Un giorno dei pescatori tornano dopo la caccia, portando con sé tre foche come bottino. Non appena la fanciulla le vede, inizia a piangere disperata e ad accusare i cacciatori di aver ucciso i suoi fratelli. Per tutto il racconto, quindi, lo scrittore ha descritto la giovane come una sirena, ma, con questa precisazione, apre la strada ad una promiscuità che risulta insolita in territorio irlandese ma che, allo stesso tempo, è indice della debolezza dell’elemento celtico corruttore anche in alcune zone dell’area britannica.

2.c) Sirene e *moruadh*

Le membrane fra le dita riscontrate nei figli della sirena sono un tratto caratteristico della *moruadh*¹²⁷, sirena irlandese che oltre alla coda di pesce presenta appunto queste membrane negli arti superiori ed inferiori. La loro caratteristica fondamentale è tuttavia un berretto rosso, per mezzo del quale

¹²⁵ “All the five children that she left had webs between their fingers and toes, halfway to the tips.”
Supra.

¹²⁶ Questo racconto non viene riportato direttamente, ma è inserito dall’autore in una riflessione più ampia sui figli nati da una relazione sovranaturale. Cfr. Dennison 1918, pp. 177-178.

¹²⁷ Conosciute anche come *merrow*, che altro non è che la traslitterazione in irlandese moderno del termine.

riescono ad attraversare l'acqua; se gli viene rubato non può più tornare in mare.

La leggenda della Signora di Gollerus, di origine irlandese¹²⁸, ha per protagonista una di queste creature. Dick Fitzgerald, una mattina d'estate, scorge seduta su uno scoglio una bellissima sirena intenta a pettinarsi i capelli. Dopo aver chiacchierato a lungo con lei, senza farsi vedere, le ruba il berretto rosso, in modo da impedirle di rituffarsi fra le onde. La sirena si dispera ma, non trovando il cappello, è costretta a seguire Dick, che le rivela il suo amore e decide di sposarla. Gli anni passano e sulla menzogna i due costruiscono un rapporto, che porta anche alla nascita di alcuni bambini. Poi un giorno, mentre l'uomo è a caccia, la sirena trova il cappello: il richiamo del mare è forte ma allo stesso tempo non se la sente di abbandonare i figli e il marito; decide quindi di fare visita ai suoi genitori e poi di tornare. Tuttavia, nel momento in cui indossa il berretto, ogni traccia della sua vita umana viene cancellata e lei abbandona per sempre la sua famiglia. In questo racconto, e ancor più in quello che seguirà, il pettine, oggetto che compare per la prima volta, assume un valore importante.

In un racconto delle isole Orcadi¹²⁹, infatti, il berretto rosso scompare come elemento magico e il suo posto è preso proprio dal pettine. Se prima si trattava solo di un puro oggetto estetico, inserito dall'autore per configurare il personaggio, nella leggenda delle isole Orcadi invece va a prendere simboleggiare la natura altra della creatura. La sirena in questione si trova sulla riva del mare e si sta pettinando, quando un giovane si avvicina furtivamente e tenta di baciarla. Lei, impaurita, si tuffa in mare per scappare ma, dalla fretta, dimentica il pettine. L'uomo allora ne approfitta per rubarglielo e renderla sua moglie. Le sirene solitamente si circondano di oggetti di qualsiasi tipo ma, il pettine, non è un elemento puramente estetico e ha la stessa funzione delle pelli di foca e di cigno. È strettamente legato alla

¹²⁸ Cfr. Croker 1828, pp. 3-13.

¹²⁹ In *The Lore of Scotland* 2009, p. 414 viene riconosciuta la trascrizione di questa storia ai coniugi William e Norah Montgomerie.

bellezza e alla loro carica erotico-sensuale, principalmente racchiusa nei capelli, tale da incantare e far innamorare gli uomini¹³⁰. Rubandole il pettine, quindi, l'uomo la condanna a vivere sulla terra lontana dal proprio mondo. A questo punto però, il racconto, si discosta dal topos narrativo e si avvicina, secondo me, ai racconti melusiniani che prevedono un lieto fine: la sirena acconsente a restare accanto all'uomo per sette anni, a patto che, allo scadere del termine prefissato, lui la segua, insieme ai figli, nel suo mondo. Lui ovviamente accetta. Quello che si configura come un patto necessario a rendere meno tragico il finale, mostra chiare assonanze con la vicenda melusiniana e con l'imposizione del divieto da parte della fata. Proseguendo. Si riscontra la comparsa in scena della suocera, gelosa e scettica nei confronti della moglie del figlio. Qui le assonanze con lo schema melusiniano si fanno ancora più evidenti: la madre del ragazzo incarna il ruolo dell'antagonista, necessario a rompere l'equilibrio della vicenda. Scaduti i sette anni, la coppia si prepara insieme ai figli al trasferimento nel regno sottomarino ma, la nonna gelosa, marchia con una croce il nipote più piccolo, rendendo impossibile il suo accesso all'altro mondo. C'è da parte sua la volontà di preservare la parte umana e razionalizzata, strappandola a quella che ai suoi occhi risulta essere l'incarnazione del demonio. La sirena e il suo sposo, quindi, sono costretti ad abbandonare uno dei loro figli ma, a differenza dei protagonisti degli altri racconti, la loro unione, come quella dei *lai* ferici, è destinata a durare per l'eternità nell'aldilà.

Fra tutti i racconti analizzati, quello che mi crea più perplessità è proprio l'ultimo, poiché non solo presenta numerose affinità con elementi più propriamente cortesi, come l'unione degli amanti protratta nell'altro mondo, ma anche con elementi palesemente razionalizzati e cristianizzati, come il segno della croce fatto al bambino dalla nonna per impedirgli di seguire la

¹³⁰ Lo si ritrova spesso sia in testi popolari sia dotti (basti pensare alle opere di Chretien de Troyes, dove il pettine ritorna come uno degli elementi chiave della damigella ferica), e risale alla mitologia greca, e alle figure da una parte di Lámia, creatura malvagia con poteri da mutaforma, che non si separava mai dal suo pettine d'oro; dall'altra delle Gorgoni, che con le loro chiome mostruose sono l'esatto antipodo della chioma fluente e simile alle onde del mare della *moruadh*.

madre, essere malvagio. Se questo racconto si presentasse nella sua versione più popolare e autentica, di sicuro non ci sarebbero dei pregiudizi nei confronti della sirena e soprattutto non sarebbe definita creatura del male, dal momento che, come spiegato in precedenza, la demonizzazione della fata è un fenomeno che ha inizio solo con la diffusione del Cristianesimo.

3. THE GREAT SELKIE OF SULE SKERRY

Al pari di Melusina, anche le *selkies* hanno un loro alter ego maschile.

Gli uomini-foca, nella maggior parte delle leggende di cui sono protagonisti, al pari del loro corrispettivo femminile, suscitano grande attrazione nel genere umano poiché possiedono le sembianze di bellissimi uomini. L'incontro non è provvisto di quel fattore di casualità riscontrato invece nelle fanciulle-foca, poiché una donna che vuole attirare a sé un uomo-foca deve versare in mare sette lacrime. Lei non è costretta a rubare la pelle del marito, poiché lui è lì di sua spontanea volontà e acconsente, per un periodo, di restare sulla terra. Il *selkie* accetta tutto questo perché il suo scopo è trovare una moglie in grado di garantirgli una discendenza. Infatti, a differenza dei figli incontrati finora nelle leggende, i quali condividono per sempre la natura di entrambi i genitori, questi possiedono quella della madre fino al compimento del settimo anno d'età, momento in cui il padre torna a prenderli e li conduce per sempre nell'altro mondo.

La leggenda più famosa riguardante un uomo-foca è quella riportata da Francis James Child nella sua più grande opera, *The English and Scottish Popular Ballads*, risalente all'ultimo ventennio dell'Ottocento. Suddivisa in cinque volumi, la raccolta di ballate anglo-scozzesi è considerata a livello mondiale uno dei più grandi lavori in ambito folklorico, non solo per la quantità di materiale raccolto e catalogato, ma anche per la ricchezza di analisi e ricerca che accompagna ciascun testo.

*The Great Selkie of Sule-Skerry*¹³¹, registrata come la ballad numero 113, non presenta varianti¹³² ed è conosciuta come la più famosa ballata delle isole Orcadi.

*An earthly nourris sits and sings
And as she sings, Ba lilly wean
Little ken I, my bairns father
Far less the land that he steps in.*

*Then in steps he to her bed fit
And a gromly guest I'm sure was he
Sang: "Here am I, thy bairns father
Although I be not comely*

*I am a man upon the land
And I am a silkie in the sea
And when I'm far and far from land
My home it is in Sule Skerry"*

*"Ah, tis not well", the maiden cried
"Ah, tis not well", alas cried she,
"That the Great Silkie from Sule Skerry
Should have come and brought a bairn to me."*

*Then he has taken a purse of gold
And he has laid it on her knee
Saying, git to me, my little young son
And take me up thy nouriss-fee.*

*It shall come to pass on a summer's day
When the sun shines hot on every stone
That I shall take my little young son
And teach him for to swim the foam*

*And thou shalt marry a proud gunner
And a proud gunner I'm sure he'll be
And the very first shot that ever he'll shoot
he'll kill both my young son and me.*

*Alas, Alas, the maiden cried
This weary fate's been laid for me*

¹³¹ La ballata si trova in Child 1886, vol. II, p. 494.

¹³² Francis James Child, ritenuto la fonte più autorevole per questo testo, lo riporta in una sola versione ma, altri studiosi hanno raccolto testi leggermente diversi solo per quanto riguarda la forma, dato che il contenuto rimane sempre inalterato.

*And then she said and then she said
I'll bury me in Sule Skerry.¹³³*

[Una donna mortale si siede e canta/ E sì, lei canta, vicino al fanciullo./ Poco conosco del padre del mio bambino,/ Ancor meno della terra in cui dorme. Poi una figura emerse dai piedi del letto/ Un orrido ospite era, ne son sicuro/ Dicendo: “Sono qui, il padre del bambino,/ Anche se non sono bello. Io sono un uomo sulla terra/ E sono un selkie nel mare,/ E quando sono lontano dalla terra/ La mia casa è negli scogli di Sule.”
“Oh, non va bene”, gridò la donna/ “Non va bene affatto”, disse ancora,/ “Che il grande selkie degli scogli di Sule/ Sia venuto per avere mio figlio. Prese un borsello pieno d’oro/ E glielo mise sulle ginocchia/ Dicendo: “Dallo a me, il mio giovane figlio/ E prendi questi in cambio per averlo accudito. Arriverà un giorno d’estate,/ Quando il sole scalderà ogni pietra,/ In cui mi prenderò il mio piccolo giovane figlio,/ E gli insegnerò a nuotare nella schiuma del mare. E tu avrai già sposato un cacciatore,/ Un bravo cacciatore so che sarà,/ Il primo colpo che sparerà,/ Ucciderà me e mio figlio.
“Ahimè, ahimè”, la donna gridò/ “Questo triste destino mi è stato assegnato.”/ E poi disse, e ripeté ancora,/ “Mi farò seppellire sugli scogli di Sule.”]

La storia racconta di una giovane fanciulla che ha un figlio con un uomo sconosciuto, che rivela di essere un *selkie*, la cui dimora sono gli scogli di Sule, sulle isole Orcadi. Dopo sette anni la creatura torna sulla terra a reclamare il figlio: dona alla donna una borsa piena d’oro per sdebitarsi e porta con sé il bambino. Prima di andarsene annuncia all’amante che lei si sposerà con un cacciatore, e che sarà proprio suo marito, un giorno, ad uccidere il *selkie* e suo figlio. Quando la profezia si avvera e il marito torna a casa con le pelli di due foche come trofei, la donna, sopraffatta dal dolore, si lascia morire dalla disperazione.

Con la versione di Francis James Child ci si trova tuttavia di fronte ad un testo popolare rimaneggiato, seppur in maniera non così incisiva, da un autore colto. La fonte di Child pare essere la versione raccolta dal Capitano F.W.L Thomas, che “dichiara di averla trascritta dal racconto di una vecchia signora di Snarra Voe, nelle isole Shetland”, e inviata alla rivista *Proceedings of the Society of*

¹³³ Riccardo Venturi, nel suo lavoro di analisi e traduzione delle *Child Ballads*, ha tradotto in parte questa ballata. In virtù della non completezza della sua traduzione, ho ritenuto opportuno proporle una mia personale.

Antiquaries of Scotland nel 1852¹³⁴. Alla luce di queste informazioni, anche se il testo di Child presenta un linguaggio più vicino al gaelico scozzese, la versione che segue è probabilmente la variante meno rielaborata di questa storia a livello contenutistico.

*In Norway lands there lived a maid
Balloo my babe – this maid began
I know not where your father is
Or if land or sea he travels in*

*It happened on a certain day
When this fair lady fell fast asleep
That in came a good grey silkie
And set him down at her bed feet*

*Saying – Awake, awake my pretty fair maid
For oh! how sound as thou dost sleep!
And I'll tell thee where thy baby's father is
He's sitting close at thy bed feet*

*I pray, come tell to me thy name
Oh! tell me where does thy dwelling be? –
My name it is good Hein Miller
And I earn my living out of the sea*

*I am a man upon the land
I am a silkie in the sea
And when I'm far from every strand
My dwelling is in Shule Skerry*

*Alas! alas! this woeful fate!
This weary fate that's been laid for me!
That a man should come from the West of Hoy
To the Norway lands to have a bairn with me*

*My dear, I'll wed thee with a ring
With a ring, my dear, I'll wed with thee –
Thou may wed thee weddens with whom thou wilt
For I'm sure thou'll never wed none with me*

*Thou will nurse my little wee son
For seven long years upon thy knee
And at the end of seven long years
I'll come back and pay the norish fee*

¹³⁴ La notizia e il testo sono vengono riportati in Black 1903, pp. 182-184, che a sua volta li recupera dal testo originale pubblicato dal Capitano F.W.L Thomas in *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 1851, vol. I, pp. 86-89.

*She has nursed her little wee son
For seven long years upon her knee
And at the end of seven long years
He came back with gold and white money*

*She says – My dear, I’ll wed thee with a ring
With a ring, my dear, I’ll wed with thee –
Thou may wed thee weddens with whom thou wilt
For I’m sure thou’ll never wed none with me*

*But I’ll put a gold chain around his neck
And a gey good gold chain it’ll be
That if ever he comes to the Norway lands
Thou may have a gey good guess on him*

*And thou will get a gunner good
And a gey good gunner it will be
And he’ll go out on a May morning
And shoot the son and the grey silkie*

*Oh! she has got a gunner good
And a gey good gunner it was he
And he went out on a May morning
And he shot the son and the grey silkie*

*Alas! Alas! this woeful fate!
This weary fate that’s been laid for me!
And once or twice she sobbed and sighed
And her tender heart did break in three.¹³⁵*

[In Norvegia viveva una fanciulla,/ “Ninna nanna mio tesoro”, iniziò a cantare;/
“Non so nulla delle origini di tuo padre,/ nemmeno della terra o del mare da cui
proviene.”

Accadde un giorno/ Mentre questa bella fanciulla stava dormendo,/ che venne un
selkie grigio/ e si mise a sedere ai piedi del suo letto.

E disse “Svegliati,/ svegliati mia bella fanciulla/ Non mi puoi sentire se continui a
dormire!/ E io ti dirò chi è il padre del bambino./ È seduto ai piedi del letto.

“Ti prego, rivelami il tuo nome/ E dimmi, dov’è la tua dimora?”/ “Il mio nome è Hill
Marliner/ E mi guadagno da vivere in mare.

Sono un uomo sulla terraferma/ E sono un selkie nel mare/ E quando sono lontano
dalla terra/ La mia dimora è negli scogli di Sule.”

“Ahimè, ahimè, che destino doloroso!/ Che triste destino mi attende!/ Che un uomo
sia venuto da Ovest di Hoy/ Dalle terre norvegesi/ Per avere un figlio da me!

Mio adorato, ti sposerò con un anello,/ con un anello, mio caro, ti vorrei sposare.”/
“Ti auguro di sposarti con chi desideri,/ perché sono certo che non ti sposerai mai
con me.”

¹³⁵ Anche in questo caso la traduzione è personale, dal momento che non esistono versioni in italiano di questo testo.

Lei allevò il piccino/ Per sette lunghi anni tenendolo sulle ginocchia/ E, alla fine di questi sette lunghi anni,/ Egli tornò con oro e monete lucenti.

Lei disse: “Mio adorato, ti sposerò con un anello,/ con un anello, mio caro, ti vorrei sposare.”/ “Ti auguro di sposarti con chi desideri,/ Perché sono certo che non ti sposerai mai con me.”

Ho messo una catena d’oro attorno al suo collo (del bambino)/ Una catena d’oro così bella che/ Se tu mai verrai nelle terre della Norvegia/ Avrai la possibilità di riconoscerlo.

E tu sposerai un buon cacciatore,/ So che sarà un bravo cacciatore/ E uscirà una mattina di maggio/ E ucciderà tuo figlio e suo padre, il selkie grigio.”

“Ahimè, ahimè, che destino doloroso,/ che triste fato mi attende!”/ Si lamentò una o due volte, e pianse/ E il suo tenero cuore si spezzò.]

La storia, a primo impatto, sembra per certi versi tessere dei legami fra l’uomo-foca e il Cavaliere del Cigno. Tralasciando il finale tragico della ballata, entrambi i protagonisti giungono sulla terra per assicurarsi una discendenza e scelgono fra i mortali la propria sposa; il figlio del mare indossa una catena d’oro, oggetto magico già presente nel racconto dei bambini-cigno; l’unione amorosa non è destinata a durare, e il *selkie* ritorna nella sua dimora, attratto dal richiamo della propria natura, allo stesso modo del Cavaliere del Cigno.

In tutta la ballata il *selkie* si presenta dapprima come un padre amorevole, ansioso di crescere il figlio e di mostrargli la sua vera natura; poi come una fata madrina, che preannuncia il destino del suo protetto; e alla fine come una vittima, dal momento che dichiara di condividere la morte con il suo bambino. La catena d’oro, presente solo nella versione delle isole Shetland e già citata come uno degli elementi comuni alla storia dei bambini-cigno, perde qui la sua funzione magica ed è ridotta a semplice segno di riconoscimento.

Tuttavia, prendendo in esame la ballata nella sua unicità, a me sembra che essa celi piuttosto delle affinità con i motivi delle donne-cigno e delle fanciulle-foca.

Come nella maggior parte delle storie che narrano legami sentimentali fra creature dell’altro mondo, fin dall’inizio sorgono dei problemi nella relazione fra i due. Quello che viene omissso nella ballata è l’episodio dell’incontro, di

cui il lettore viene a conoscenza solo quando unisce due elementi della storia: il fatto che la madre non sappia nulla del padre di suo figlio, e il fatto che invece il *selkie* si presenti dichiarandosi il padre del bambino. Alla luce di queste informazioni, è evidente ipotizzare un episodio brutale nei confronti della donna, analogo a quello delle fanciulle foche e delle donne-cigno, anche se, per la prima volta, è come se i ruoli si fossero invertiti: è la creatura fatata di sesso maschile ad usare violenza nei confronti della donna umana. Risulta difficile, quindi, nominare l'uomo-foca alter ego della *selkie* femmina, ricalcando la riflessione ideata per Melusina e il Cavaliere del Cigno. Nelle leggende melusiniane il legame è basato sull'unione fra una creatura mortale e una sovrannaturale e sul fatto che, alla fine, il legame viene spezzato per dare la possibilità ad entrambi di vivere nel proprio mondo. Nella storia del *selkie* degli scogli di Sule tutto questo avviene ma la violenza sulla donna mortale ad opera dell'abitante del mare spezza la corrispondenza fra lui e il Cavaliere, mostrando che qualunque sia la natura dell'uomo, sarà sempre lui ad usare violenza nei confronti della donna. Purtroppo la ballata e le leggende molto spesso non si discostano dalla realtà, che si tratti di quella medievale oppure di quella contemporanea: la figura femminile, sia essa un essere fatato o meno, riveste il ruolo di vittima.

Questa ovviamente è solo una delle ipotesi possibili. L'incontro di cui non sappiamo nulla, invece, potrebbe essere strutturato anche secondo lo schema melusiniano. Un giorno la fanciulla è attirata sugli scogli di Sule da questo giovane ferico, il quale l'aveva già scelta come sua sposa. Il *selkie* concede il suo amore e, dall'unione fra i due, ha origine un bambino. Allo stesso modo del Cavaliere del Cigno, un giorno il giovane decide di partire, lasciandosi trasportare dal richiamo della sua natura altra, e abbandona l'amata con il figlio. Le parole iniziali della donna, con le quali dichiara di non sapere nulla del padre del suo piccolo, rilevano la presenza di un tabù, per mezzo del quale l'uomo cela la sua vera natura all'amata, come avevano fatto a loro volta Melusina e il Cavaliere del Cigno. Importante per questa tesi la strofa, omessa

da Francis James Child, in cui la fanciulla chiede all'uomo di sposarla, indice che è sua intenzione ufficializzare il loro rapporto e trascorrere la vita insieme. Un tempo lo stupro nella maggior parte dei casi non era condannato e non è insolito registrare forme di violenza sia all'interno di racconti popolari che in versioni dotte degli stessi. Essendo stata collegata la mancanza di brutalità nel rapporto amoroso a testi in cui è avvenuta una razionalizzazione della storia e un addolcimento per il pubblico cortese, sembrerebbe più attendibile prefigurare un incontro del tipo descritto nella mia prima ipotesi, dal momento che ci troviamo di fronte a due testi nei quali non è stata operata una rielaborazione invadente del contenuto. Tuttavia, in questo caso, mi sembra più ragionevole scartare una simile teoria e dare credito alla seconda tesi, vedendo la storia d'amore ostacolata da un tabù come elemento originario della ballata. Tralasciando la richiesta di matrimonio della giovane, che potrebbe essere fatta semplicemente per non dover affrontare il disonore di crescere un figlio da sola al di fuori di un matrimonio, lo stesso Francis James Child, nell'introduzione alla ballata, offre una chiave di interpretazione che orienta il lettore verso il modello classico delle donne-cigno, citandolo come analogo alle leggende dei *selkies*. Se si fosse trattato di un rovesciamento nel quale il mutaforma si comporta come un umano, lo studioso probabilmente l'avrebbe fatto presente; in questo modo invece dimostra semplicemente di notare un legame fra le caratteristiche dell'unione amorosa nei due motivi, a prescindere dal sesso della creatura feroce. Infine, ritornando al discorso delle origini di questi individui, è da ricordare come in area celtica i *selkies* abbiano subito una rivalutazione che li ha resi esseri benevoli e vittime all'interno della narrazione. L'amore per il figlio, la ricompensa alla madre e il destino tragico che lo attende non possono far altro che mettere in mostra, ancora una volta, il carattere amorevole e docile di questi figli del mare.

CONCLUSIONI

La figura della donna all'interno dello scenario medievale subisce una trasformazione che ben testimonia la presenza di una cultura popolare e folklorica alla base di quella cortese, ma allo stesso tempo anche di quella clericale. Sono proprio i testi dotti a dare dimostrazione del substrato che li ha arricchiti e, in alcuni casi, addirittura fatti nascere.

Lo scenario dell'Occidente medievale, con i suoi cambiamenti culturali radicali, dà prova di essere il luogo adeguato all'interazione fra queste realtà. In primis si registra la nascita della letteratura cortese in cui si rispecchia l'immagine che il ceto cavalleresco vuole dare di sé stesso; poi la cultura dotta s'impone sul folklore ma, facendo questo, non crea una divisione netta con essa e si lascia pienamente influenzare; infine la chiesa, nella sua evoluzione, continua ad attingere dalla materia popolare e dalle credenze pagane, rielaborandole a suo piacimento. In questo ambiente compaiono il meraviglioso e il sovrannaturale, fulcro dell'immaginazione collettiva, e finiscono non solo per dominare in maniera onnipresente la scena ma anche per fungere da collante fra il mondo cortese e il folklore. La figura della fata, in particolare, si fa portavoce di questo incontro, mutando i suoi tratti popolari in funzione dell'ambiente cortese nel quale si ritrova protagonista. Grazie a lei la cultura folklorica medievale, orale per definizione, sopravvive in parte all'interno dei testi composti da chierici e autori che, nutriti di sapere dotto e simbolo di una cornice letteraria ben precisa, l'hanno trasformata e adattata alle esigenze del loro pubblico. Dall'altro lato, però, viene a mancare il suo tratto più puro e popolare, inadeguato alla società cortese, e quindi spesso eliminato. Su queste basi si introduce il lavoro di recupero folklorico

Ottocentesco, mirato a spogliare la figura della fata dalle vesti cavalleresche imposte dal Medioevo. La raccolta di questo materiale di substrato che, per la prima volta, è scoperto nella sua individualità, è fondamentale per far emergere il volto popolare del meraviglioso, a lungo soffocato da interventi di razionalizzazione e cristianizzazione.

Ho ritenuto Melusina, considerata nel panorama medievale principalmente per la sua funzione genealogica, il personaggio più adeguato per la mia analisi. Nel suo caso, attraverso un percorso che sembra andare a ritroso partendo da un mondo erudito e raffinato fino ad arrivare alle credenze più popolari e pittoresche del genere umano, il carattere altro si riqualifica nella sua individualità, e non più come semplice elemento di pregio nella discendenza dei Lusignano. In questo modo si riscopre addirittura che la fata è stata ampiamente utilizzata all'interno di fonti dotte a lei precedenti.

È proprio grazie ai racconti antecedenti al romanzo di Jean d'Arras, che abbiamo definito melusiniani, che emergono i rapporti fra Melusina e un motivo della tradizione popolare, ovvero quello delle donne-cigno. La violenza gratuita nei confronti della creatura sovrannaturale è il fulcro del legame, e soprattutto è l'esempio adatto per ricostruire i meccanismi di quei processi di razionalizzazione tanto impiegati nella letteratura cavalleresca. Nelle corti la fata subisce una massiccia contaminazione che porta alla nascita di due creature ben distinte: la damigella ferica, benevola e positiva, emblema di quel meraviglioso tanto amato dal ceto nobiliare, che si pone all'interno dell'avventura come premio o aiutante dell'eroe; oppure il demone, maligno e in grado di assumere connotati animaleschi o diabolici, simbolo del male da cui ogni buon cristiano deve stare lontano, che arricchisce i racconti interpretando il ruolo di antagonista o di tentazione che l'eroe deve sconfiggere. La prima opzione ovviamente è quella che domina la letteratura cavalleresca, mentre la seconda è rintracciabile prevalentemente nei testi dei chierici; in entrambi i casi, tuttavia, la violenza verso l'essere femminile tende a scomparire, lasciando solo qualche debole e insignificante traccia del

substrato in cui il motivo delle donne-cigno era ben presente. Il centro della narrazione è l'eroe, e tutto ruota attorno alle sue avventure, spesso intese come un percorso iniziatico. La violenza finisce per scomparire totalmente, al fine di non danneggiare la figura positiva del cavaliere; oppure, se ve ne rimane traccia ed è riconoscibile, è solo un riflesso dell'im maturità del giovane, non ancora pronto ad affrontare la vita che lo attende con gli atteggiamenti di un adulto. La fanciulla dunque è usata in funzione del cammino di crescita del protagonista; non a caso, spesso, alla fine del racconto, il giovane arriva alla maturità e riconquista la sua sposa, evidenziando come le due entità siano assolutamente imprescindibili l'una dall'altra.

Il tratto mostruoso melusiniano, sia esso coda di serpente, di drago o qualsiasi carattere infernale, non è invece altro che il frutto della cristianizzazione del manto della fanciulla-cigno. La purezza delle piume, che nei racconti popolari eleva la creatura al livello di una dea (basti pensare alle Valchirie), nello scenario medievale assume connotati diabolici e anticristiani. Lo stesso trattamento è riservato al tabù, che diventa un vero e proprio patto con il diavolo, imposto da un'anima dannata il cui unico scopo è trascinare con sé l'uomo, che si riduce ad essere povera vittima, come nei casi di Gerberto d'Aurillac e Henno dai grandi denti.

Melusina, donna dalla natura animale, alla luce di queste riflessioni, non sembrerebbe altro che la razionalizzazione della fanciulla-cigno: la violenza riservata a quest'ultima da parte dell'uomo e il furto della veste, cambiando contesto, sarebbero addolciti e si trasformerebbero nell'imposizione del tabù.

A mio avviso quest'analisi non è totalmente esatta. È impossibile, infatti, non notare come la storia delle fanciulle-cigno e quella di Melusina abbiano un finale solitamente diverso. Nei racconti melusiniani, tralasciando ovviamente quelli corrotti dalla sequenza morganiana che abbiamo appurato essere una contaminazione non propria del modello, una volta infranto il tabù la fata scompare per sempre, abbandonando il marito e i figli e sottolineando l'impossibilità di un'unione eterna fra i due mondi. Nei racconti delle donne-

cigno, invece, non appena la donna ritrova la sua veste e lascia il mondo degli uomini, l'eroe non si rassegna e inizia a cercarla, intenzionato a ricongiungersi con la propria sposa. Non a caso l'indice di Aarne-Thompson classifica il motivo come sottocategoria di *L'uomo alla ricerca della moglie perduta*.

Il vuoto lasciato dalla differenza fra un racconto tragico e uno a lieto fine è a mio avviso colmato dalla storia della *selkie* che, nell'ottica di quanto detto, si libera di una classificazione poco precisa e limitante, che lo vede solo come variante del motivo delle donne-cigno. Se la fanciulla-cigno e Melusina condividono la natura animale e il furto delle vesti trasformato in tabù, Melusina e la *selkie*, oltre a questi due caratteri, hanno in comune anche il finale infelice. La fanciulla-cigno, inoltre, non dimostra mai un vero e proprio attaccamento al marito e ai figli e, anche quando lascia un indizio per farsi trovare, esso sembra più un aiuto necessario all'eroe per portare a termine la *quête* che una volontà da parte della donna di non spezzare il legame. Invece le fate melusiniane s'innamorano del cavaliere, e sono sempre infelici nel momento in cui è rotto il tabù e sono costrette ad abbandonare il mondo degli uomini; analogamente, le *selkies*, sono riconoscenti e non provano mai rancore verso l'uomo con cui hanno condiviso la prigionia, tanto che spesso tornano a trovare i figli e rendono propizia la pesca del marito umano. Infine un ultimo legame è dato dal discorso dei figli: nelle storie della fanciulla-cigno essi sono totalmente insignificanti all'interno della struttura narrativa, dal momento che non rivestono nessun ruolo e sono trattati solo come una conseguenza diretta del vincolo fra il mortale e la fata. I bambini di Melusina e quelli dei *selkies*, invece, assumono i tratti animali o mostruosi del genitore, diventando prova visibile dell'unione ferica ormai infranta.

Il motivo della fanciulla-foca, circoscritto ad un'area geografica limitata, è da considerare, a mio parere, più arcaico e allo stesso tempo meno plasmato e arricchito di elementi indigeni delle diverse culture. Quello della donna-cigno invece, con un finale dall'esito positivo e uno svolgimento incentrato sulla figura dell'eroe, si delinea unicamente come una variante contaminata rispetto

a quello della *selkie* e trova riscontro solo nei racconti melusiniani influenzati da caratteri morganiani.

In conclusione, il tipo della donna-cigno, ipotizzato come substrato folklorico della fata melusiniana, risulta sterile all'interno del percorso affrontato. La figura di Melusina è più affine a quella di una *selkie* demonizzata e razionalizzata: non è il manto di piume a trasformarsi in coda di serpente ma la pelle di foca.

BIBLIOGRAFIA

Enciclopedie e dizionari

BRIGGS 1976

Katharine Briggs, *A Dictionary of Fairies*, New York, Vikings, 1976 (trad. it. Cecilia Casorati e Giovanni Iovane, *Dizionario di fate, gnomi, folletti e altri esseri fatati*, Roma, Avagliano Editore, 2009).

MACKILLOP 1998

James MacKillop, *A Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

MONAGHAN 2004

Patricia Monaghan, voce *Children of Lir*, in *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York, Facts on File, 2004, pp. 87-88.

Edizioni e critica

AARNE-THOMPSON 1973

Antti Aarne e Stith Thompson, *The types of the folk tale: a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1973.

AFANAS'EV 2015

Masha e l'Orso e altre fiabe popolari russe, raccolte da Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev, a cura di Luisa De Nardis, Roma, Newton Compton editori, 2015.

AGRATI-MAGINI 1994

Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, *Fiabe e leggende scozzesi*, Milano, Mondadori, 1994.

AVENSTRUP- TREITEL 1919

Age Avenstrup e Elisabeth Treitel, *Isländische Märchen und Volkssagen*, Berlino, Axel Juncker Verlag, 1919.

ASHLIMAN 1987

D.L. Ashliman, *A Guide to Folktale in the English Language*, Westport, Connecticut, Greenwood, 1987.

BARBIELLINI AMIDEI 2000

Beatrice Barbiellini Amidei, *Ponzela Gaia*, Milano, Trento, Luni Editrice, 2000.

BARBIERI 2009

Alvaro Barbieri, *Volti della femminilità orrificica: la donna-serpente e il motivo del Fiero Bacio*, in *Melusine*, Atti del Convegno internazionale, (Verona 10-11 novembre 2006), a cura di Anna Maria Babbi, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 75-105.

BARING-GOULD 1877

Sabine Baring-Gould, *Curious Myths of Middle Ages*, Waterloo Palace, Londra, Oxford e Cambridge, 1877.

BENDINELLI PREDELLI 1985

Maria Bendinelli Predelli, *Storia delle storie di Lanval*, "Quaderni d'Italianistica", VI, 1, 1985, pp. 1-30.

BENOZZO 1997

Francesco Benozzo, *Guglielmo IX e le fate: il "vers de dreit nien" e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori*, "Medioevo Romanzo", XXI, 1997, pp. 69-87.

BLACK 1903

G.F. Black, *County Folk-Lore 3, Orkney and Shetland*, Londra, Ed. Northcote W. Thomas, 1903.

BOSQUET 1845

Amélie Bosquet, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, Parigi, J. Techener Éditeur, 1845.

BOUTÉMY 1945

Gualtiero Map, *De Nugis Curialium*, passi tradotti in francese a cura di André Boutémy, Bruxelles, Office de Publicité, 1945.

BRAND 1883

Rev. John Brand, *A brief description of Orknet, Zetland, Pightland-Firth and Caithness*, Edimburgo, William Brown, 1883.

BRAUNS 1885

David Brauns, *Japanische Märchen und Sagen*, Leipzig, Verlag Von Wilhelm Friedrich, 1885.

BRIGGS 1976

Katharine Briggs, *The fairies in Tradition and Literature*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1976;

CALVINO 1956

Italo Calvino, *Fiabe italiane* (raccolte e trascritte da), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956.

CAMPBELL 1860

John Francis Campbell, *Popular Tales of the West Highlands*, Edimburgo, Edmonston and Douglas, 1860.

CAMPBELL 1900

John Gregorson Campbell, *Superstitions of the Highlands and Islands of Scotland*, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1900.

CARRARA 1989

Elfi e streghe di Scozia, a cura di Lorenzo Carrara, Milano, Arcana Editrice, 1989.

CARRARA 1993

Favole celtiche, a cura di Lorenzo Carrara, Milano, Arcana Editrice, 1993.

CHILD 1886

Francis James Child, *English and Scottish Popular Ballads*, 5 vol., New York, 1886.

CIPOLLA 2005

Adele Cipolla, *Il “fabbro volante” e la “fanciulla cigno” nelle letterature e nell’iconografia medievale*, in *Le voci del Medioevo. Testi, immagini e tradizioni*, a cura di Sonia Maura Barillari, Nicolò Pasero, vol. I, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005.

CLIER-COLOMBANI 1991

Françoise Clier-Colombani, *La Fée Mélusine au Moyen Age*, Parigi, Le Lèopard d’Or, 1991.

COOMARASWAMY 1945

Ananda Kentish Coomaraswamy, *On the Loalhy Bride*, "Speculum", 20, 1945, pp. 391-404 (trad. it. *La sposa laida*, in *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, a cura di Roberto Donadoni, Milano, Adelphi, 1987, pp. 297-315).

CROKER 1828

Thomas Crofton Croker, *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, vol. II, Londra, John Murray, 1828.

CROSS 1915

Tom Peete Cross, *Celtic elements in Lanval and Graelent*, in "Modern Philology", 12, 1915, pp. 1-60.

CURTIN 1895

Jeremiah Curtin, *Tales of Fairies and the Ghost World Collected from oral Tradition in South-West Munster*, Boston, Little Brown and Company, 1895.

DENNISON 1918

Walter Traill Dennison, *Orkney*, in *Scottish Antiquary*, vol.VII, 1918, pp. 171-177.

DONÀ 2003

Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2003.

DONÀ 2006

Carlo Donà, *La "Ponzela Gaia" e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Atti del Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare (Padova 1-2 aprile 2004), a cura di Luciano Morbiato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 1-21.

DORSON 1978

Richard Mersen Dorson, *Folktales told around the world*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

DOUGLAS 1890

Scottish Fairy and Folk Tales, selected and edited by Sir George Douglas, New York, A.L. Burt Company, 1890.

DUMÉZIL 1929

Georges Dumézil, *Le Problème des Centaures*, in *Annales du Musée Guimet*, vol. 33, Parigi, 1929, pp. 167-169.

DUMÉZIL 1968

Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Parigi, 1929 (trad. it. Paolo Fabbri, *Mito e epopee*, Torino, Einaudi Editore, 1982).

FASSÒ 2005

Andrea Fassò, *Gioie cavalleresche*, Roma, Carocci Editore (“Biblioteca Medievale”, 19).

Folk-Lore 1889

Folk-Lore and Legends: Scotland, Londra, W.W. Gibbings, 1889 [L'autore si firma con le sole iniziali e non è stato possibile risalire alla sua identità].

Folk Tales 1958

Folk Tales from China, Third Series, Peking, Foreign Languages Press, 1958.

FOULET 1905

Lucien Foulet, *Marie de France et les Lais anonimes*, “Zeitschrift Für romanische Philologie”, vol. 29, 1905, pp. 19-56.

FOURRIER 1960

Anthime Fourrier, *Le Courant réaliste dans le Roman courtois en France au Moyen Age*, t. I: *Le XII siècle*, Parigi, A.G. Niziet, 1960.

GAMBINO 2013

Francesca Gambino, *Signore degli animali o guardiano di tori? Il “vilain” del “Chevalier au lion” di Chrétien de Troyes*, “Zeithschrift Für Romanische Philologie”, vol. 129, 2013, pp. 589-607.

GASTALDELLI 1970

Ferruccio Gastaldelli, *Ricerche su Goffredo d'Auxerre*, Roma- Città del Vaticano, 1970.

GRICOURT 1954

Jean Gricourt, *Epona-Rhiannon-Macha*, “Ogam”, VI, 1954.

GRIMM 1851

Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe del Focolare*, a cura di Clara Bovero, Milano, Giulio Einaudi Editore, 1951.

GRIMM 1965

Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, 3 voll., Darmstadt, Göttingen, 1965.

HARF-LANCNER 1984

Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age*, Slatkine, Genève, 1984 (trad. it. Silvia Vacca, *Morgana e Melusina*, Torino, Einaudi, 1989).

HARTLAND 1891

Edwin Sidney Hartland, *The Science of Fairy Tales*, Londra, Walter Scott, 1891.

HERD 1869

Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads, etc., collected by David Herd, Glasgow, Kerr and Richardson, 1869.

HIBBERT 1822

Samuel Hibbert, *A Description of the Shetland Islands*, Edimburgo, Archibald Constable and co., 1822.

HOEPFFNER 1931

Ernest Hoepffner, *Marie de France et les Lais anonyms*, "Studi Medievali", n.s., IV, 1931, pp. 1-31.

HOFBERG 1893

Herman Hofberg, *Swedish Fairy Tales*, Chicago, W.B. Conkey Company, 1893.

HULL 1928

Eleanor Hull, *Folklore of the British Isles*, Londra, Methuen & co., 1928.

JACOBS 1916

Joseph Jacobs, *European Folk and Fairy Tales*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1916.

KENNEDY 1866

Legendary Fictions of the Irish Celts, collected and narrated by Patrick Kennedy, Londra, Macmillan and Company, 1866.

KHAWAM 1997

René Khawam, *Les Aventures de Sindabad le marin*, Parigi, Phebus libretto, 1997 (trad. it. Basilio Luoni, *Le avventure di Sindbad, Aladino, Hasan di Basra*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 1997).

KOHLER 1895

Josef Kohler, *Der Ursprung der Melusinensage, Eine ethnologische Untersuchung*, Leipzig, Kessinger Legacy Reprints, 1895.

LECOTEUX 1982

Claude Lecoteux, *Mélusine et le Chevalier au Cigne*, Parigi, Edizioni Payot, 1982 (trad. it. Rosa Painsi, *Lohengrin e Melusina*, Milano, Xenia Edizioni, 1989).

LE GOFF 1971

Jacques Le Goff, *Mélusine mater nelle et défricheuse*, “Annales ESC”, XXVI, 1971, pp. 587-622 (trad. it. *Melusina materna e dissodatrice*, in Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi Editore, 2000).

LEYDEN 1903

John Leiden, *Journal of a tour in the Highlands and Western Islands of Scotland in 1800*, Edimburgo e Londra, William Blackwood and Sons, 1903.

LIEBRECHT 1856

Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia*, a cura di F. Liebrecht, Hannover, 1856.

MASTRELLI 1951

Carlo Alberto Mastrelli, *L'Edda. Carmi norreni*, Firenze, Sansoni, 1951.

MEIER 1852

Ernst Meier, *Deutsche Wolksmärchen und Sagen*, Stuttgart: C. P. Scheitlin's Verlagshandlung, 1852.

MÉNARD 1979

Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, Parigi, Puf, 1979.

MORET 1933

André Moret, *L'Originalité de Conrad de Wurzburg dans son Poème “Partonopier et Meliur”*, Lilla, Genève, 1933.

MORRIS 2009

Couldrette, *Mélusine: Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan*, edition, traduction et notes par Matthew W. Morris et Jean-Jacques Vincensini, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2009.

NICOLSON 1920

John Nicolson, *Some Folk-Tales and Legends of Shetland*, Edimburgo, Thomas Allan and Sons, 1920.

PAGANI 1984

Lais anonimi bretoni dei secoli XII e XIII, a cura di Walter Pagani, Pisa, Servizio editoriale universitario, 1984.

PISANO 2013

Daniele Pisano, *Edda Antica*, Björn Vargsson, 2013.

REIFFENBERG 1838

Philippe Mouskes, *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, a cura del Barone de Reiffenberg, Bruxelles, Hayez, 1838.

RYCHNER 1971

Maria di Francia, *Les Lais*, a cura di Jean Rychner, Parigi, 1971 (trad. it. *I Lai di Maria di Francia*, a cura di Ferdinando Neri, Torino, Chiantore, 1946).

SCIFFO 2008

Andrea Sciffo, *L'anno del cervo*, "Il Covile", ABC 15, 2008, pp. 1-6.

SCOTT 1802

Minstrelsy of the Scottish Border, raccolte da Walter Scott, Edimburgo, A. Constable, 1802.

SEGRE 1959

Cesare Segre, *Lanval, Graelent, Guingamor*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, pp.756-760.

SIKES 1880

Wirt Sikes, *Welsh Folk-Lore, Fairy Mithology, Legends and Traditions*, Londra, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1880.

SIMROCK 1874

Karl Simrock, *Germanische Mythologie*, Bonn, 1874.

STEWART 1823

William Grant Stewart, *The popular superstitions and festive amusements of the Highlanders of Scotland*, Edimburgo, Archibald Constable and Company, 1823.

STOUFF 1932

Jean d'Arras, *Mélusine*, a cura di Louis Stouff, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932 (ried. Genève, 1974).

SWYNNERTON 1892

Charles Swynnerton, *Indian Nights' Entertainment; or, Folk-Tales from the Upper Indus*, Londra, Elliot Stock, 1892.

THOMAS 1851

Captain F.W.L. Thomas, *The Great Selkie of Sule Skerry*, "Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland", vol. I, 1851, pp. 86-89.

THOMPSON 1946

Stith Thompson, *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1946 (trad. it. Quirino Maffi, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1994).

VARVARO 2016

Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 2016.

WESTWOOD- KINGSHILL 2009

Jennifer Westwood e Sophia Kingshill, *The Lore of Scotland*, Londra, Random House Books, 2009.

WILLIAMS AB ITHEL 1861

The Physicians of Myddvai (Meddygon Myddfai), a cura di John Williams ab Ithel, Londra, Litherary Licensing, 1861, pp. XXI-XXX: *The legend of Llyn y Van Vach, or the origin of the Meddygon Myddfai collected from various sources in 1841.*

Sitografia data dell'ultima consultazione 28 ottobre 2016

ARLIMA

Archives de littérature of Moyen Age, consultabile in rete all'indirizzo www.arlima.net

BALLATE POPOLARI

Ballate popolari anglo scozzesi ("Child Ballads") e francesi, a cura di Riccardo Venturi, consultabile in rete all'indirizzo <http://web.archive.org/web/20021020044758/http://utenti.lycos.it/Balladven/index.html>

GALLICA

Bibliothèque nationale de France, consultabile in rete all'indirizzo www.gallica.bnf.fr

INTERNET ARCHIVE

Digital Library of free books, consultabile in rete all'indirizzo www.archive.org

IN THE LABYRINTH: MIDORI SNYDER

Essays: The Swan Maiden's Feathered Robe, a cura di Midori Snyder, consultabile in rete all'indirizzo

<http://www.midorisnyder.com/essays/the-swan-maidens-feathered-robe.html>

L'ONTANO

Tradizioni e Medioevo: l'Ontano, a cura di Cattia Salto, consultabile in rete all'indirizzo

<http://ontanomagico.altervista.org/>

ORKNEYJAR

The Selkie-folk, a cura di Sigurd Towrie, consultabile in rete all'indirizzo

<http://www.orkneyjar.com/folklore/selkiefolk/index.html>

PROFESSOR D. L. ASHLIMAN

Swan Maiden, a cura di D. L. Ashliman, consultabile in rete all'indirizzo

<http://www.pitt.edu/~dash/swan.html>

Mermaid Wife, a cura di D. L. Ashliman, consultabile in rete all'indirizzo

<http://www.pitt.edu/~dash/type4080.html>

TERRE CELTICHE

Terre Celtiche, blog italiano di cultura e tradizioni delle terre celtiche, a cura di Cattia Salto, consultabile in rete all'indirizzo

<http://terreceltiche.altervista.org/>

SACRED THREADS

The Queen of Fortune, a cura di Tracy Boyd, consultabile in rete all'indirizzo

http://www.sacredthreads.net/www.sacredthreads.net/queen_of_fortune.html

SUR LA LUNE FAIRY TALES

Tales similar to Swan Maiden, a cura di Heidi Anne Heiner, consultabile in rete all'indirizzo

<http://www.surlalunefairytales.com/swanmaiden/other.html>