

**Temi epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini (XII-XV sec.)**

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
ROBERTA CAPELLI, Università degli Studi di Trento
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Sapienza Università di Roma
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 9788886326032

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

Temî epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini
(XII-XV secolo)

Atti delle giornate di studi del 29-30 novembre 2018,
Università di Losanna

A cura di Ilaria Molteni e Irene Quadri

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2021

DOI: 10.25430/2724-0975/3

INDICE

Introduzione	5
Roberto Tagliani Metamorfosi di un bacio. Episodi della circolazione del tema del <i>fier baiser</i> tra Francia, Germania e Italia (e oltre)	17
Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni Dal manoscritto all'affresco: la <i>Compilation arthurienne</i> di Rustichello da Pisa e il ciclo di Saint-Floret	59
Nicola Morato Sull'integrabilità di racconto e figura nella storia della tradizione. Le copie italiane illustrate dei romanzi arturiani in prosa (secc. XIII-XIV)	113
Simonetta Castronovo Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti	139
Viviana Maria Vallet Temi epici e cavallereschi in Valle d'Aosta nei secoli XIII e XIV: nuovi indizi e percorsi inediti	185
Irene Quadri Paladini cittadini. I rilievi cavallereschi della facciata di San Zeno a Verona e la costruzione dell'identità civica	233
Manuel Castiñeiras Otranto, Brindisi e Solsona (1163-1180): Alessandro, Artù e Rolando tra paesaggi leggendari, immaginario cavalleresco e identità collettiva	263

METAMORFOSI DI UN BACIO. EPISODI DELLA CIRCOLAZIONE DEL TEMA DEL *FIER BAISER* TRA FRANCIA, GERMANIA E ITALIA (E OLTRE)

Roberto Tagliani

roberto.tagliani@unimi.it

(Università degli Studi di Milano)

ABSTRACT

Il saggio è dedicato alla multiforme tradizione testuale dell'episodio del *fier baiser*. Attraverso l'analisi delle attestazioni celtiche, romanze e germaniche medievali, riflette sulla persistenza e sulla continua riscrittura di questo motivo letterario che, nonostante la sua potenzialità iconica, non ha dato vita a una tradizione illustrativa di accompagnamento.

The essay concerns the multiform textual tradition of the *fier baiser* episode. By analysing the medieval Celtic, Romance and Germanic attestations, it reflects on continuation and rewriting of this literary motif, which has not developed any back-up illustrative tradition, in spite of its iconic potential.

KEYWORDS

fier baiser – motivo letterario – immagine testuale – riscrittura – letteratura medievale europea

fier baiser – literary motif – textual image – rewriting – European medieval literature

Quello del *fier baiser* è uno dei motivi più affascinanti della storia della letteratura. Chiama in causa un'affascinante liminarietà tra il meraviglioso, acronico e fiabesco mondo delle fate e quello – altrettanto letterario, ma declinato nella prospettiva del realismo – della narrazione romanzesca.

L'incontro tra l'uomo e il serpente che nasconde, dietro mentite spoglie o a causa di un incantamento, forma umana, disvelata da un bacio *terribile* (che diviene perciò bacio *rivelatore*), per concedere il quale è necessario che l'eroe vada oltre le apparenze tremende del visibile, rappresenta un universale di grande fortuna, non solo occidentale, registrato e descritto da tutti i principali repertori di motivi folklorici¹.

Nella sua *Storia del bacio*, il linguista danese Kristoffer Nyrop colloca il *fier baiser* tra i *baci d'affetto* che, in quanto privi d'implicazione erotica, sono di norma concessi anche a chi suscita timore, «abominio e ripugnanza»². Il *fier baiser* assume, in questa prospettiva, il carattere di prova di coraggio, per la quale il protagonista deve dimostrare di saper vincere il disgusto ed esibire la saldezza dei propri intenti. Il superamento della prova ha, peraltro, un ulteriore

¹ Registrato da Thompson 1955-58 sotto il tipo D735 (disincantamento mediante il bacio), è fittamente presente in Guerreau-Jalabert 1992, secondo la quale pertiene ai tipi B11.1.3.01 (principessa trasformata in drago); B11.6.13 (B) (il drago bacia la regina/il cavaliere); D 565.5 (trasformazione mediante il bacio); D1794 (esiti magici del bacio); Q 112.05.1(B) (donna e territorio come ricompensa). Come vedremo *infra*, molti dei testi qui raccolti presentano interessanti coincidenze con il tipo 401 del *Motif-Index* di Aarne e Thompson (AT).

² Nyrop 1995, p. 57.

effetto (assai utile alla costruzione dell'intreccio narrativo), che è quello di liberare da un incantesimo il personaggio celato sotto le spoglie del mostro, di norma una bellissima fanciulla o una fata³. Poiché il disincantamento è possibile solo per il tramite di un bacio (o di un analogo atto amoroso)⁴, si dovrà concludere che il *fier baiser* mantenga una qualche connotazione erotica: connotazione che, quando non palesemente descritta, è allusa o suggerita dall'ambientazione, dalla situazione o dalle forme dell'allocuzione e della narrazione che, come vedremo, volta a volta accompagnano il dipanarsi della narrazione.

La forma mostruosa assunta dal soggetto incantato è normalmente riconducibile alla natura ofidica (di solito si tratta di un serpente, di un drago o di un mostro serpentiforme). Com'è noto, fin dalla cultura biblica il serpente è di norma associato all'immagine del maligno; ma nelle culture mediterranee del mondo antico esso incarna il paradigma dell'animale metamorfico (connesso alla sua facoltà di mutare la pelle) e conserva una stretta connessione con l'immagine della fecondità e della perenne rigenerazione del mondo mortale. Nella relazione con l'umano, il serpente assume significati simbolici polimorfi, che si ricollegano atavicamente al mondo sotterraneo, alla terra – che il soggetto mostruoso conosce intimamente, dato che l'osserva da un punto di vista privilegiato – e all'acqua – con la quale lo stesso assume, per la peculiarità del suo moto strisciante, un metaforico *idem sentire* prossemico. Non intendiamo dilungarci su questioni di così vasto respiro⁵: in questo saggio ci limiteremo a osservare la diffusione del motivo letterario del *fier baiser*, descrivendone le diverse forme di testualizzazione con particolare attenzione all'area romanza medievale (e qualche escursione in quella germanica).

Preliminarmente, tuttavia, ci sia concessa una piccola premessa che non ci pare del tutto peregrina. Nell'arte medievale, l'iconografia dell'incontro tra l'essere umano e il serpente, raccontato nel *Genesi* biblico, è precocemente – e insistentemente – associata a un'appartenenza al genere femminile della figura ofidica; dietro quest'identificazione si possono scorgere complesse motivazioni di ordine filosofico e teologico, che rinviano alla cultura misogina medievale⁶: è tuttavia significativo che, tra XII e XV secolo, la scena "topica" della tentazione di Eva nell'Eden (*Gn* 3, 1-7) sia raffigurata ricorrentemente con la presenza di un serpente

³ Cfr. Donà 2003, p. 476 ss.

⁴ Sempre Donà (*ibid.*) segnala tre diversi tipi di atto amoroso che realizza il disincantamento: la condivisione del letto (quando il personaggio incantato è costretto all'invisibilità), il bacio (nel caso di figure ofidiche o mostruose), il rapporto sessuale (nel caso dell'anziana laida).

⁵ Com'è facile intuire, la bibliografia sull'argomento è vastissima; per brevità rinvio, per le questioni generali qui accennate, al classico Howey 1926 e alle pagine dedicate al serpente in Durand 1972 e in Guéron 1975; utilissimi anche i passaggi dedicati all'argomento in lavori di respiro più generale, quali ad es. Harf-Lancner 1985, Flores 1996, Berlioz – Polo de Beaulieu 1999, Wheatcroft 1999, *Il mondo animale* 2000, Donà 2003, Faraci 2003, Ciccarese 2002-2007, Donà 2009 e Zambon 2018. Sulle strette affinità tra la figura ofidica e il motivo della sposa disgustosa nella cultura orientale, cfr. Coomaraswamy 1945. A tali lavori si rinvia anche per l'opportuna bibliografia di approfondimento.

⁶ Anche in questo caso mi permetto un rapido rinvio ai lavori più significativi sull'argomento: si vedano almeno Wulff 1914, Bloch 1987 e 1991, Duby 1988, Duby (*et aliae*) 1990, Bosch Fiol – Ferrer Pérez – Gili Planas – Anderson 1999, Lee 2004, DeConick 2011, Elliott 2012 e la bibliografia ivi citata.

connotato dal bimorfismo umano-ofidico, nel quale la parte umana (il volto, e talvolta il petto) è costituita da tratti eminentemente femminili. È così, ad esempio, nel bassorilievo del basamento della statua della Vergine collocata al centro del “Portale della Vergine” di Notre Dame de Paris, datato al 1210-1220 (fig. 1), ma lo è anche in numerose miniature medievali, che tra XIII e XIV iniziano a raffigurare la scena del peccato originale con un serpente dalle fattezze progressivamente più dettagliate in senso femminile e seducente.

Troviamo così, solo per fare qualche esempio, il dettaglio “alla moda” dell’acconciatura con il *touret* della donna-serpente nella miniatura che accompagna le prime carte del ms. London BL Royal 15 D II (fig. 2), testimone della celebre compilazione teologico-enciclopedica del chierico anglonormanno Pierre de Peckham (o Fetcham), *La lumiere as lais* (1267); un’immagine molto simile si conserva in un libro d’ore secondo l’uso di Maastricht (e oggi conservato a Londra), il ms. London BL Stowe 17 (fig. 3), copiato a Liegi agli inizi del XIV secolo. Ma anche uno dei codici più celebri della tradizione del *Tristan en prose*, il ms. Paris BNF fr. 336 (fig. 4), parigino della fine del Trecento, in un’illustrazione che accompagna la sezione graaliana del testo mostra una miniatura con Adamo, Eva e un serpente con il viso di donna nascosto tra le fronde dell’albero.

In manoscritti più tardi (quattro-cinquecenteschi) o di fattura più elegante, i miniatori indulgono in dettagli persino più arditi: si osservino, ad esempio, i lunghi capelli biondi e le labbra vermiglie del serpente coronato che dialoga con una procace Eva tra gli alberi dell’Eden (fig. 5) nella cosiddetta *Bibbia Furtmeyr* del 1465 (München BSB Cgm 8010a) o alla raffinata acconciatura e ai seni procaci del serpente draghiforme raffigurato nel libro d’ore tardo quattrocentesco, proveniente da Ghent o da Bruges, oggi a New Haven, Yale, BL 287 (fig. 6), fino all’apoteosi artistica del soggetto, raffigurato nella volta michelangiolesca della Cappella Sistina (1510 ca., fig. 7)⁷. Ma gli esempi potrebbero essere diversi, e assai più numerosi.

Del resto, le figure di donna-serpente (o di donna-dragone, o di sirena, o di donna che parla o lotta con i serpenti) abbondano nei capilettera, nelle *drôleries* e nelle decorazioni della tradizione illustrativa di molte scuole nazionali di miniatura (in particolare francese e fiamminga: ne vediamo alcuni esempi alle figg. 8-11). Sono indizi di una familiarità con un tratto illustrativo che interpreta l’immaginario figurativo del Medioevo e della prima Età Moderna con lunga continuità e profonda varietà: tratto che non ci pare inutile accostare all’immaginario figurale evocato dai testi che stiamo per analizzare, sebbene nessuna delle immagini analizzate rappresenti un *fier baiser*, che risulta essere un’immagine tanto letterariamente persistente (come vedremo), quanto artisticamente negletta.

Prima di dar conto della straordinaria e ricchissima costellazione testuale connessa al motivo del *fier baiser*, si tenga presente un’opportuna – e mai sufficientemente ribadita – ammonizione di Carlo Donà a proposito di indagini simili a quella che proponiamo, quando rinviiino a una

⁷ Mi fa osservare Maria Luisa Meneghetti che la figura femminile del serpente è bicaudata, almeno nella parte alta, dove ciascun arto inferiore si allunga e s’intreccia attorno all’albero in una doppia spira, assumendo così un aspetto sireniforme; è noto che l’iconografia medievale del soggetto marino si presenta in numerosissimi esempi (scultorei e pittorici) proprio con la coda bipartita.

generica commistione di materiali diversi, senza tentare di dar conto di relazioni e filiazioni dimostrabili:

L'analogia [...] è un fatto. Ma è un fatto che va spiegato, e non implica di per sé, la necessità di rapporti diretti: il *post hoc ergo propter hoc* è un paralogismo dal quale i filologi dovrebbero guardarsi con particolare attenzione, e l'ipotesi di una filiazione [...] è, appunto, solo un'ipotesi [...] che aspetta [...] di essere dimostrata, e che non diventa più vera solo per il fatto che [...] la si ripete⁸.

Cercheremo di evitare questo rischio, provando ad accostare – con gradi variabili di approssimazione – testi di diversa provenienza e datazione del Medioevo occidentale europeo (celtico, romanzo e germanico) che conservino, rielaborino o alludano al motivo del bacio terribile all'interno di narrazioni più ampie, provando a tracciare plausibili linee di relazione poggiandoci in primo luogo sui lavori di chi ci ha preceduto, cercando di capire quando sia possibile parlare di rapporto diretto e quando, invece, di forme più blande e incerte di condivisione di un tema poligeneticamente circolante⁹. Scopo primario del nostro percorso non sarà, dunque, indagare veri o presunti rapporti tra testo e fonte, quanto piuttosto di osservare la rappresentazione dell'*immagine testuale* del motivo.

Il testo più antico nel quale sia presente il motivo del *fier baiser* è l'*Echtra mac Echach Muigmedóin* (racconto delle avventure dei figli del re Eochaid Mugmedón), saga in *middle Irish* di un ignoto poeta irlandese del XII secolo, già morto nel 1204 e probabilmente composto nel terzo quarto del XII secolo, nel quale un'orribile strega chiede un bacio a ciascuno dei cinque figli del re: solo il più giovane, Niáll, accetterà il cimento, concedendo alla strega di mutarsi in una splendida fanciulla¹⁰.

Gran parte della critica più autorevole¹¹ ha teorizzato che il motivo, muovendosi dall'Irlanda attraverso l'Inghilterra anglonormanna, sia giunto in Francia verso la fine del XII secolo, dove probabilmente ha dato vita a un testo francese (oggi perduto), che può agevolmente aver rappresentato un modello testuale per una vasta diffusione, pressoché coeva, del motivo in varie opere.

La più nota e celebre di esse è il romanzo *Li biaux Desconeüs*, più noto col titolo vulgato di *Bel inconnu*, opera del troviero Renaut de Beaujeu¹²: datato tra il 1190 e il 1200, appartiene

⁸ Donà 2007, p. 158.

⁹ Una ricostruzione di questo complesso percorso si legge in Barbiellini Amidei 1995, pp. 27-31, da integrare con le precisazioni di Donà 2003, pp. 474-477.

¹⁰ L'edizione, accompagnata dalla traduzione inglese, si legge in *Sons of Eochaid Muigmedón*, pp. 190-203 (l'episodio del *fier baiser* è ai §§ 14-17, pp. 198-201). Il bacio terribile donato a una strega o a un'anziana laida è una variante del motivo; ne troviamo traccia in Chaucer, *Tale of Wyf of Bathe* e, più articolatamente, nell'anonimo *Weddinge of Sir Gawen and Dame Ragnell*, che riprendono il soggetto proprio dall'*echtra* celtico (cfr. Loomis 1951, pp. 108, Donà 2003, pp. 465-467).

¹¹ A partire da Paris 1886, Mennung 1890 e Schofield 1895; cfr. anche Guerrau 1982 e Ferlampin-Acher 1996.

¹² L'ed. di riferimento è quella procurata da Gwladys Perrie Williams, cfr. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams), alla base anche della trad. it. edita in Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Pioletti); cfr. anche Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill).

alla seconda generazione dei romanzi arturiani anticofrancesi in versi; ampiamente debitore alla lezione di Chrétien de Troyes, conta circa 6.200 vv. e colloca l'episodio del *fier baiser*, sul quale torneremo, al vertice delle avventure del protagonista.

Il motivo è alluso anche nella prima parte di *Wigalois*, romanzo altotedesco di circa 12.000 vv., datato tra il 1210 e il 1220, opera del bavarese Wirnt von Gravenberg¹³. Nel romanzo il protagonista, figlio di Galvano come il protagonista del *Bel Inconnu*, incontra una bestia meravigliosa che, per incanto, riprende forma umana, gli rivela il nome del padre e profetizza attorno ad alcune importanti imprese cavalleresche che dovrà superare; grazie a queste imprese, Wigalois libererà una principessa, che poi sposerà.

Oltre un secolo dopo, attorno al 1350, ritroviamo il tema in un breve *lay* medioinglese in versi, *Libeaus Desconus*, di circa 2.200 vv., anonimo (ma da alcuni studiosi attribuito, dubbiosamente, a Thomas Chestre), che riprende con ampie scorciature alcuni episodi della biografia cavalleresca del *Bel Inconnu*, tra i quali l'episodio del *fier baiser*, qui raccontato in forme semplificate e succinte¹⁴.

Il motivo è ripreso, in forme ancora differenti, nel secondo *Cantare di Carduino*, anonimo (ma, un tempo, erroneamente attribuito ad Antonio Pucci), della metà – o, più probabilmente, del terzo quarto – del Trecento, conservato in un codice che reca la data del 1432¹⁵.

Il *fier baiser* costituisce anche una delle ultime avventure del *Lanzelet*, versione altotedesca in 9.444 versi della *matière* del *Lancelot* dello svizzero Ulrich von Zatzikhoven¹⁶. Il racconto di Ulrich dipende, probabilmente, dall'*Urtext* francese perduto¹⁷: ma non può escludersi un'influenza diretta del *Bel Inconnu*, di poco precedente alla traduzione di Ulrich, che si data tra il 1195 e il 1210¹⁸.

La critica ha molto discusso sulle forme della relazione tra il racconto celtico e la variegata serie testuale finora ricordata (insieme ad altro materiale narrativo proveniente dalla stessa area culturale), nonché sui rapporti tra i singoli testi¹⁹: vi è chi, per esempio, ha ricondotto al *Bel*

¹³ L'ed. di riferimento, procurata da Johannes M. N. Kapteyn, è alla base delle due più recenti edizioni con traduzione (rispettivamente francese e tedesca) a fronte: cfr. Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Kapteyn – Seelbach – Seelbach) e Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy).

¹⁴ L'ed. di riferimento è quella curata da Eve Salisbury e James Weldon, cfr. *Lybeaus Desconus*.

¹⁵ L'ed. storica, curata da Pio Rajna (*Cantari di Carduino* [ed. Rajna]), si legge oggi in una versione corretta in più punti da Daniela Delcorno Branca, cfr. *Cantari di Carduino* (ed. Delcorno Branca).

¹⁶ Ulrich dice di aver tratto la materia del suo romanzo da un testo bretone (*welsches buoch*) fattogli conoscere da Hugues de Morville, uno degli assassini di Thomas Becket, quando questi era ostaggio dell'imperatore Enrico VI di Svevia a Trifels, nella Franconia renana, in luogo del suo re, Riccardo Cuor di Leone, e dunque, dal 1194, *terminus post quem* per il romanzo tedesco, cfr. Loomis 1951 e Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger), pp. 10-12. Lo stesso Loomis, *ibid.*, ipotizza che l'episodio rieborato nel romanzo derivi, come il *Bel Inconnu*, dal modello anglonormanno; ma non è da escludere che esso sia da riconnettere direttamente al romanzo francese di Renaut de Beaujeu, di poco precedente.

¹⁷ L'ipotesi è sostenuta negli studi citati *supra*, n. 10.

¹⁸ Cfr. Pastré 1984; non convince l'ipotesi di un rapporto diretto del *Lanzelet* con l'*echtra* celtico avanzata da Bregoli-Russo 1981.

¹⁹ Cfr. Paris 1886 riteneva il motivo di genesi orientale o bizantina (anche in relazione alla sua presenza in Jean de Mandeville); come ricordato, insieme a Mennung 1890, Paris sosteneva che il *Bel Inconnu* avesse un antecedente francese perduto, fonte comune al romanzo di Renaut de Beaujeu e a *Lybeaus Desconus*; Schofield

Inconnu – il testo che conserva la versione più ampia e dettagliata dell'episodio – il ruolo di modello per le riscritture del *Wigalois*, di *Libeaus Desconus* e del *Carduino*²⁰. Quale che sia la trafila di trasmissione, tutti questi testi mostrano dettagli ed elementi della trama compatibili con una circolazione testuale – plurale ma difficilmente poligenetica – del motivo.

Una relazione certa con il romanzo di Renaut, testimoniata da concrete riprese testuali, mostrano sia il *Roman de Belris*²¹, testo francoitaliano redatto a Venezia (o tra Veneto e Friuli) tra 1350 e 1380, sia la prosificazione mediofrancese del romanzo stesso, *L'hystorie de Giglan, filz de messire Gauvain, qui fut roy de Galles, et de Geoffroy de Maience son compaignon, tous deux chevaliers de la Table ronde*, databile tra il 1512 e il 1530, opera di Claude Platin, che ebbe diverse edizioni nel Cinquecento²².

All'influsso dell'*echtra* celtico – ma più facilmente a una sua lontana reminiscenza, mediata dalla tradizione francese²³ – è stata ascritta anche la leggenda della figlia di Ippocrate a Cos, tratta dai *Voyages* di Jean de Mandeville (1357), che a loro volta possono aver ispirato sia l'episodio di Febosilla del canto XXVII del II libro dell'*Inamoramento de Orlando* del Boiardo (1487)²⁴, sia l'episodio delle mirabolanti avventure del cavaliere Espèrcius dopo il naufragio sulle spiagge di Lango, raccontate ai capp. 410-413 del *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell (1490)²⁵.

In area italiana, infine, il *fier baiser* è alluso anche nel *Cantare della Ponzela Gaia*, la cui ascrivibilità al *dossier* di testi di cui ci stiamo occupando non ha mancato di sollevare qualche obiezione, come vedremo.

Se proviamo a rappresentare in uno schema tutti i possibili intrecci fin qui illustrati (fig. 12), notiamo l'emergere di una tale complessità (pur con gradi differenti di certezza e di rispondenza al criterio della "dimostrabilità" enunciato da Donà, dal quale siamo partiti) che, da un lato, rende impossibile una *reductio ad unum* dei rapporti tra i diversi testi, ma dall'altro – ed è quanto qui ci interessa sottolineare – fa sì che il motivo si ripresenti ricorsivamente, lungo quattro secoli, con le solide caratteristiche di un'*immagine testuale*, non supportata da raffigurazioni iconografiche ma che si consolida progressivamente, dotandosi di tratti ricorrenti ben più dettagliati di quelli che, di norma, descrivono o connotano un motivo folklorico.

Osserviamo, dunque, come la rappresentazione di quest'immagine si modifichi nei testi francesi, tedeschi e italiani dal XIII al XV secolo, per i quali possiamo riconoscere – o almeno postulare – le più sicure relazioni e interdipendenze.

1895 fu il primo a considerare la diffusione del motivo folklorico per sostenere e a propugnare l'esistenza di un modello comune (francese) per *Libeaus Desconus*, *Carduino* e *Wigalois*.

²⁰ Cfr. Tyssens 1970 e, soprattutto, Frappier 1970-1971 (cfr., nella rist. del 1977, pp. 395 e ss.).

²¹ Il testo si legge nell'ed. procurata da Jacques Monfrin (cfr. *Roman de Belris*); sul testo si vedano anche Monfrin 1953 e Monfrin 1989.

²² Cfr. Adams – Thorpe 1975.

²³ Cfr. Loomis 1951.

²⁴ Cfr. Rossebastiano Bart 1982; sulla base di prove del tutto indiziarie, Bregoli-Russo 1981 aveva postulato la presenza di un'eco diretta del *Lanzelet* nel capolavoro boiardesco: ipotesi difficilmente sostenibile e non dimostrata, e per questo respinta già da Rossebastiano Bart 1982.

²⁵ Cfr. Quarti 2015.

Iniziamo dal testo-cardine del *dossier*: il *Bel Inconnu* di Renaut de Beajeu. In questo testo, l'episodio del *Fier baiser* occupa una posizione centrale e ne costituisce, per così dire, il vertice strutturale, che divide simmetricamente e specularmente la narrazione in due sezioni. Sul finire degli anni Settanta, in piena temperie strutturalista, Jeanne Lods²⁶ ha convincentemente sottolineato la funzione di “chiave di volta” dell'episodio del *fier baiser* nel percorso delle *aventures* cavalleresche e amoroze del protagonista del romanzo, che ancora ignora il suo nome. L'episodio giunge dopo dodici combattimenti, precedendone altrettanti, e si estende per circa 900 versi (vv. 2773-3660). Il cavaliere, partito dalla corte di Artù per liberare una fanciulla, dopo innumerevoli avventure che ne sanciscono l'eroismo cavalleresco e dopo aver incontrato la *Pucele as Blanches Mains* – una fata della quale si è innamorato e dalla quale, dopo aver accettato di sposarla, si è allontanato alla chetichella per portare a termine la sua missione –, giunge alla *Gaste Cité*. Qui il protagonista affronta e sconfigge due possenti cavalieri, dotati di caratteristiche sovrumane e magico-demoniache. L'ambiente in cui si svolge l'*aventure* – il castello della *Gaste Cité* – è, in realtà, un luogo che trasuda incantesimi e malefici: una *climax* ascendente di *pathos* e tensione che prepara all'evento culminante dell'incontro con il serpente, narrato a partire dal v. 3127:

A tant vit une aumaire ouvrir Et une wivre fors issir, Qui jetoit une tel clarté Con un cierge bien enbrasé;	3130
Tot le palais enluminoit. Une si grant clarté jetoit, Hom ne vit onques sa pabelle, Que la bouce ot tote vermelle.	
Par mi jetoit le feu ardant,	3135
Molt par estoit hidosse et grant. Par mi le pis plus grosse estoit Que un vaissaus d'un mui ne soit. Les iols avoit gros et luissans Come deus esclarbocles grans.	3140
[...] Quatre toisses de lonc durait; De la keue trois neus avoit, C'onques nus hom ne vit grinnor.	3145
Ains Dius ne fist cele color Qu'en li ne soit entremellee; Desous sanbloit estre doree. Vers le chevalier s'en venoit; Cil se saine quant il le voit ²⁷ .	3150

²⁶ Cfr. Lods 1979.

²⁷ «Vide allora un armadio aprirsi e sbucarne fuori un serpente, che emanava una luce [forte] quale quella di un cero ben acceso; illuminò tutto il palazzo. Diffondeva una luce tale che nessuno aveva mai visto eguale, e la sua bocca era d'un rosso infuocato. Da essa gettava fuoco ardente, ed era orribile ed enorme. All'altezza del petto, il serpente era più grosso d'un recipiente di un moggio. Gli occhi erano grandi e luccicanti come due grossi rubini. [...] Era lungo quattro tese; la coda si avvolgeva in tre spire, e non se n'era mai vista una di più grande. Dio non aveva creato colore che in lui non si mescolasse; il ventre sembrava essere dorato. Avanzava verso il cavaliere e questi si segnò quando lo vide.»

Il mostruoso serpente, lungo più di otto metri e largo quanto un recipiente di un moggio (misura di capacità che oscilla tra i 250 e i 900 litri) è subito identificato da un sostantivo femminile, *guivre/wivre* (< VIPERA): il fulcro del suo aspetto mostruoso e misterico è la grande bocca vermiglia, che ha effetti quasi ipnotici sul cavaliere (il dettaglio pare alludere al piano erotico sotteso all'incontro, e anticipa ciò che si manifesterà dopo la prova del *fier baiser*).

Il serpente esce da un armadio: un luogo-oggetto simbolico, deputato alla conservazione del sapere, del sacro e del mistero, ma anche di ciò che rappresenta il potere; nell'armadio, di norma, erano conservati gli oggetti sacri, i preziosi e soprattutto i libri – e non sarà un caso che l'incantesimo che ha trasformato in serpente la fanciulla sia avvenuto attraverso un libro:

L'armoire et ses différents avatars représentent, dans le texte romanesque au moins, le lieu où s'accomplit l'étrange métamorphose de la "parole parlée" à la "parole écrite", inscrite aux pages du livre, dont le mystère et les modalités hantent, me semble-t-il, le discours réflexif sur le roman médiéval, des récits tirés de l'Antiquité aux proses du Graal²⁸.

Alla vista della scena, che Renaut ci racconta con un rallentamento quasi cinematografico, la reazione del cavaliere è altrettanto rallentata e quasi passiva: si segna per lo spavento, ma rimane impietrito. Solo all'avvicinarsi del mostro dall'aspetto demoniaco (*dyable*, v. 3152) porta la mano alla spada, per difendersi. Ma prima che possa brandirla:

[...] la grans wivre li encline
 Del cief dusques a la poitrine;
 Sanblant d'umelité li fait.
 Et cil s'espee plus ne trait: 3160
 «Jo ne le doi, fait il, tocier.
 Puis que le voi humelîer»²⁹.

Il gesto dell'inchino, che allude all'atto di omaggio cortese e di sottomissione feudale, fa desistere il cavaliere dalla battaglia. La scena si ripete altre due volte: anche quando il serpente si solleva fino all'altezza del petto e il cavaliere sguaina, finalmente, la spada, l'animale ripete l'inchino e il cavaliere si trattiene dal colpirlo. È irretito, quasi ipnotizzato, dalla luminosità e dal colore acceso delle labbra della bestia, tanto che non riesce a guardare nient'altro. Poi, all'improvviso:

La guivre vers lui se lança 3185
 Et en la bouce le baissa.
 Quant l'ot baissié, si se retourne.
 Et li Descouneüs s'atorne,
 Por li ferir a trait l'espee;
 Et la guivre s'est arestee, 3190
 Sanblant d'umelité li fait,
 Encliné l'a, puis si s'en vait.

²⁸ Baumgartner 1994, p. 144; cfr. anche Guerreau 1982, p. 61.

²⁹ «Ecco che l'enorme serpente s'inchinò piegando la testa fino al petto, facendogli atto di sottomissione. E quegli non trasse più la spada: "Non devo toccarlo", disse, "poiché l'ho visto fare atto d'umiltà"».

Et cil a soi son cop retient.
 De molt grant francisse li vient
 Que il ferir ne le valt mie 3195
 Por ce que vers lui s'umelie.
 Ensi s'en est la guivre alee,
 En l'armaire s'en est rentree,
 Et l'aumaires après reclot³⁰.

Il gesto repentino appare quasi un'infrazione al comportamento cortese fin qui tenuto dal serpente; il *couplet* centrale di questo passaggio (vv. 3185-3186) mostra non solo un'inconsueta prassi di realizzazione della prova di coraggio (ché il cavaliere sopporta il *fer baiser*, lo subisce e non lo dona *sua sponte*), ma diventa una caratteristica dirimente dell'intero *dossier* di testi; come vedremo, in alcune formulazioni l'iniziativa continuerà ad appartenere al serpente, mentre in versioni più tarde diventerà appannaggio del cavaliere, che dovrà così dimostrare il proprio valore con un atto volontario di coraggio.

La dimensione misterica dell'evento continua: mentre il cavaliere brandisce l'arma per colpire il serpente e punirlo dell'atto scellerato, questi torna ad inchinarsi in segno di omaggio e, lentamente, torna nell'armadio dal quale era uscito. A quel punto, nella sala cessa ogni rumore (un frastuono di sottofondo, infatti, aveva caratterizzato sin qui la narrazione); sul castello scende un buio pesto, e non accade null'altro. Nessun miracolo, nessun disincantamento, nessuna metamorfosi: chi s'attendeva un *coup de théâtre*, rimane deluso. Anche il cavaliere resta attonito e sospeso: sempre più confuso, riflette su quanto gli è capitato:

«Dius, Sire, fait il, que ferai 3205
 Del Fier Baissier que fait i ai?
 Molt dolerous baisier ai fait;
 Or sui je trais entresait.
 Li diables m'a encanté,
 Que j'ai baissié otre mon gré. 3210
 Or pris je molt petit ma vie». ³¹

Il timore che il bacio del serpente sia presagio di morte – secondo la convinzione teologica medievale per la quale baciare un pagano o una figura demoniaca significava infrangere un tabù ancestrale rischiando la dannazione eterna³² – lascia, invece, lo spazio a un disvelamento mistico e oltremondano: una voce misteriosa gli rivela la sua vera identità: egli è figlio di Galvano e della fata Blancemal, e il suo nome è Guinglain, cavaliere destinato a grandi imprese.

³⁰ «Il serpente si lanciò verso di lui e lo baciò sulla bocca. Quando l'ebbe baciato, allora si fece indietro. Lo Sconosciuto si prepara, per colpirlo ha sguainato la spada; ma il serpente si è fermato; gli rivolge l'atto d'umiltà, s'inchina, e quindi si allontanò. E quegli trattenne il colpo, dalla sua nobiltà (d'animo) gli venne (suggerito) che non sarebbe stato giusto colpirlo, visto che gli rivolgeva atto d'umiltà. Così il serpente se n'è andato, è rientrato nell'armadio e subito dopo l'armadio si richiuse».

³¹ ««Signore Iddio, disse, che sarà di me, dato che ho ricevuto il bacio terribile? Ho avuto un bacio funesto; sono stato tradito, irrimediabilmente. Il diavolo mi ha stregato, (diavolo) che ho baciato mio malgrado. La mia vita ormai vale molto poco»».

³² Cfr. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill), p. 191, n. 1.

dipendente dal romanzo francese, che tuttavia semplifica nettamente i dettagli e rende tutto più lineare e sbrigativo, facendo dell'episodio del *fier baiser* una delle tante *aventures* di Giglan:

Ainsi qu'il se douloit il veit ouvrir une chambre, de laquelle il veit saillir ung serpent qui bien avoit troys toises de long et estoit gros comme ung tonneau. Et gettoit si grand clarté que toute la salle en estoit clere, elle gettoit feu par la gueulle, la peau estoit de plusieurs couleurs, et sembloit qu'elle eust le ventre doré.

Quant le Descongneu veit le serpent, il se recommanda a nostre Seigneur et mist la main a son espee pour la ferir, mais le serpent se humilia devant lui, parquoy il ne la ferit pas. Encores le serpent s'approche de luy et il la veult ferir, mais le serpent lui monstre signe d'humilité, parquoy il retire son coup.

Et le serpent s'approche plus fort de luy que devant et lieve la teste et le baisa en la bouche, puis s'en torne le serpent en la chambre dont il estoit sailly. Le Descongneu cuyde aller après, mais l'huys fut clos.

Il avoit a merveilles grant regret de ce que le serpent l'avoit baisé, il se torche la bouche plusieurs foys, il dit qu'il a esté enchanté de l'avoit baisé outre son gré.³⁶

Si notino, accanto alle riprese puntuali dal testo di Renaut, molte delle quali sono espresse con sintagmi direttamente riconducibili al modello in versi – la *grand clarté* che il serpente emana; il fuoco che esce *par la gueulle*; la livrea versicolore e il ventre dorato del serpente; la reazione spaventata del cavaliere, che si segna; l'inchino del serpente (qui ripetuto soltanto due volte); il bacio scaturito da un gesto repentino dell'animale; il rammarico del cavaliere per quanto avvenuto *oultre son gré* –, alcune innovazioni: il serpente non è più una *guivre*, ma un generico *serpent*, privo, in apparenza, di una precisa connotazione di genere³⁷; l'animale non esce da un armadio, ma da una camera, riallocando l'evento in un'ambientazione generica; la narrazione procede con toni rapidi e giustappositivi, quasi asettici, facendo dell'evento un episodio come tanti, raccontato in forma piana e dimessa, laddove nel romanzo in versi era caricato di sovrasensi misterici e simbolici³⁸.

³⁶ «E mentre si doleva, vide aprirsi una camera, dalla quale vede uscire un serpente, lungo circa tre tese e grosso quanto una botte. Ed emanava una luce così grande che tutta la sala ne era illuminata, e lanciava fiamme dalla gola. La pelle era multicolore, e sembrava che avesse il ventre dorato. Quando lo Sconosciuto vide il serpente, si raccomandò a nostro Signore e mise mano alla spada per colpirla, ma il serpente fa atto di sottomissione inchinandosi davanti a lui, per cui non la ferisce. Il serpente nuovamente s'avvicina a lui, ed egli la vuol colpire, ma il serpente ripete il gesto di sottomissione, e quindi egli ritira il colpo. Allora il serpente s'avvicina a lui più rapidamente di prima, solleva la testa e lo bacia sulla bocca; poi il serpente si volta e ritorna nella camera dalla quale era uscito. Lo Sconosciuto cerca di inseguirlo, ma l'uscio fu chiuso. Provò allora un fortissimo dispiacere per il fatto che il serpente l'avesse baciato: si strofina la bocca più volte e dice che è stato maledetto per averlo baciato contro la sua volontà» (trascr. nostra, dalla cinquecentesca stampata da Claude Nourry a Lionne tra il 1512 e il 1530, f. o.iir, cfr. Platin, *L'hystoire de Giglan*).

³⁷ In a.fr./m.fr. *serpens* < SERPENS è ambigenere (cfr. FEW, 13, 522a), come del resto in latino e in a.it. (cfr. TLIO, s.vv. *serpe* e *serpente*); nella prosificazione il sostantivo è sempre accompagnato dall'art. det. maschile *le*, ma la pronominalizzazione con cui l'autore lo sostituisce è sempre al femminile (probabile retaggio della fonte): cfr. i sintagmi *elle gettoit feu*, *elle eust le ventre*, *pour la ferir*, *il ne la ferit pas*, *il la veult ferir*, ma *s'en torne le serpent en la chambre dont il estoit sailly*.

³⁸ Meno significativa appare la diversa lunghezza del serpente (qui di tre tese, anziché quattro, come nel romanzo): una differenza che può facilmente essersi determinata mediante la caduta di un'unità grafica del numerale romano nel modello sotto gli occhi del prosificatore.

Più sfumata l'adesione al motivo da parte dei due romanzi medio-alto tedeschi che recano traccia dell'episodio. Nel *Lanzelet* di Ulrich von Zathzikhoven l'episodio rappresenta una delle ultime avventure del cavaliere (vv. 7817-8040).

Il racconto si apre con una narrazione di secondo grado: la moglie di Lanzelet, Iblis, durante un riposo amoroso narra all'eroe il fatto più prodigioso di cui sia mai venuta a conoscenza: nella foresta vive un enorme drago che implora ogni cavaliere che incontra di baciarlo, strepitando e ruggendo come una donna selvatica. Dopo essersi fatta promettere da Lanzelet di star lontano da quel drago e da quella foresta, Iblis racconta nel dettaglio la vicenda. Non appena Lanzelet ha sentito il racconto della moglie, parte accompagnato da nove compagni alla volta della foresta e del drago, desideroso di cimentarsi nella prova. Il drago accoglie con grande gioia l'eroe; il fatto che si esprima con voce umana stupisce grandemente Lanzelet, che ritiene di dover abbandonare l'impresa. Ma il serpente lo implora di non allontanarsi, e con una commovente orazione, religiosamente ispirata, chiede all'eroe di cimentarsi nella prova:

«wan lebet nu ritter dehein, der mich kuste an mînen munt! sô wurde ich schoene und sâ gesunt. ich enmohts ab nieman nie erbiten, si envlûhen gar mit unsiten, alle die mich ie gesâhen.	7910 7915
doch möhter gerne gâhen, ein ritter, daz er kuste mich: dâ mite bezzert er sich: wan swem daz erteilet ist, der ist âne kargen list	 7920
der beste ritter, der nu lebet. swie harte ir nu hin dan strebet, mir vertribet etswer mîn sêr. dâ von bit ich dich, degen hêr, tuo ez durch den rîchen got,	 7925
loese mich. ezn ist niht mîn spot, wan ich wil dich manen mêre durch aller vrowen êre, bit niht unde küsse mich». dô sprach Lanzelet «daz tuon ich, swaz imer drûz werde».	 7930
er erbeizte ûf die erde und kuste den wîrst getânen munt, der im vordes ie wart kunt. zehant vlôch der wurm hin dan, dâ ein schoene wazzer ran, und badet sînen rûhen lîp.	 7935
er wart daz schoeneste wîp, die ieman ie dâ vor gesach. dô diz wunder geschach und ez die niune gesâhen, dô begundens gâhen zuo dem kûenen Lanzelete, der sô frûmeclîchen tete,	 7940

daz er getorste bestân 7945
 daz dinc daz nie mê wart getân³⁹.

Il contesto è quindi coerente con la funzione di disincantamento propria del motivo letterario, ma l'evento non è certamente strategico nella narrazione del romanzo: Lanzelet ha già dimostrato di essere un cavaliere eroico e coraggioso, e questa prova – che egli supera con sprezzo del pericolo, baciando *sua sponte* il dragone, e non subendo il bacio terribile come Guinglain – non fa che ribadire, una volta di più, la sua supremazia sul consesso cavalleresco circostante.

Meno significativa dal punto di vista dell'aderenza al motivo folklorico, ma mossa da un *idem sentire* della funzione narrativa di svelamento del lignaggio e delle condizioni sociali del protagonista è l'allusione al motivo nel *Wigalois* di Wirnt von Gravenberg⁴⁰. Giunto circa ad un terzo della narrazione delle *aventures* del figlio di Galvano, Wigalois, il romanzo introduce l'incontro tra il protagonista e una bestia dallo strano aspetto, e dall'ancor più curioso comportamento:

nu kom ein bot, der tet im kunt,	4480
als erz ouch ê hêt vernomen,	
daz tier wær vür die burc komen	
und gienge gegen dem walde.	
danne kêrte er balde	
mit jâmer vür daz bürgetor;	4485
dâ sach er daz tier vor	
gegen dem walde kêren;	
sîne reise begunde er mêren	
wand im was zuo dem tiere gâch.	
daz gesinde segent im nâch	4490
und antwurt in in gotes pflêge.	

³⁹ Non esistono traduzioni italiane del *Lanzelet*; per facilitare la comprensione del testo, proponiamo qui la traduzione francese tratta da Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger): «Pourquoi n'y a-t-il pas un chevalier qui puisse me donner un baiser sur la bouche? Alors je deviendrais belle et retrouverais aussitôt mon apparence normale. Mais je n'ai pu le demander à personne sans que tous ceux qui m'aient vu n'aient pris la fuite de bien inélégante façon. Pourtant un chevalier devrait se hâter de me donner un baiser: il gagnerait en valeur, car celui à qui cette mission échoit est assurément le meilleur chevalier vivant. Même si vous avez hâte de quitter ce lieu, quelqu'un me débarrassera de mon tourment. C'est pourquoi je te demande, brave de grande noblesse, fais-le au nom de Dieu Tout-Puissant: délivre-moi. Ce n'est pas une plaisanterie, au contraire je t'y exhorte au nom de la réputation de toutes les dames, ne diffère pas plus longtemps: embrasse-moi!" "Je le ferai", répondit Lanzelet, "quoi qu'il advienne." Il descendit de cheval et baisa la bouche la plus laide qu'il eût jamais connue jusqu'à ce jour. Aussitôt le dragon courut jusqu'à un joli ruisseau et y baigna son corps rugueux. Il se transforma en la plus belle femme qu'on eût jamais vue jusque là. Quand ce prodige se fut accompli et que les neuf autres hommes l'eurent vu, ils accoururent vers le hardi Lanzelet qui avait eu la vaillance et l'audace d'accomplir un exploit appelé à demeurer sans égal».

⁴⁰ Proprio l'assenza del bacio propriamente detto ha recentemente rimesso in discussione l'inserzione di questo testo nel *dossier* del motivo: cfr. Thomas 2005, pp. 11-43; ma si ricordi che il romanzo medio-alto tedesco ha forti legami anche con il *Conte du Papegau*, di cui recupera un ampio episodio; cfr. Goodison 2018, pp. 209-211 e la bibliografia citata.

her Gwîgâlois kêrt von dem wege
 ein engez pfat, daz was niht breit,
 unz er daz schoene tier erreit.
 als er im sô nâhen kam 4495
 daz ez sîn rehte war genam,
 dô spiltez gegen im als ein hunt;
 mit sînem spil tet ez im kunt
 daz er im willekomen was;
 ez legt sich vür in ûf daz gras 4500
 und gnâte im sîner künfte dar.
 des wart er an im wol gewar,
 wand ez vil gütliche tet⁴¹.

Wigalois prende a seguire questo strano animale, fino a che giunge ad una pianura che ha l'aspetto di un paradiso terrestre. Qui accade un prodigio inaspettato:

ûf den anger spranc ez sâ; 4625
 daz tier wart verwandelt dâ
 zehant von sîner wilde
 in eines mannes bilde;
 der hêt zöpfe alsam ein wîp;
 beldiu sîn wât und sîn lîp 4630
 diu wâren lieht sunnen var,
 lüter und so rehte klâr
 daz ez im in diu ougen schein
 als ein lieht karfunkelstein;
 sîn houbet daz was schône 4635
 gezieret mit der kröne
 die daz tier hêt dar getragen,
 her Gwîgâlois bi sînen tagen
 so vremdes nie niht gesach.
 des erkom er sère unde sprach 4640
 'herre got, waz sol daz sîn?'⁴²

⁴¹ Anche per *Wigalois* non esiste una traduzione italiana; ci serviamo di quella francese edita in *Wirnt von Grafenberg, Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy): «Alors surgit un page qui lui fit savoir, comme on le lui avait déjà expliqué auparavant, que la bête était passée devant la forteresse et prenait la direction de la forêt. Tourmenté, Wigalois fut bientôt rendu à la porte du château; là, il vit devant lui la bête qui gagnait la forêt; alors il se mit à accélérer car il lui tardait de rejoindre l'animal. La cour le poursuivit de ses bénédictions et le confia à la bienveillance de Dieu. Messire Wigalois quitta la route pour emprunter un sentier resserré qui n'était pas large, qu'il suivit jusqu'à ce qu'il rattrape le splendide animal. Quand il fut assez proche de lui pour qu'il le distingue nettement, l'animal se mit à venir vers lui en jouant comme un chien; son manège servait à lui signifier qu'il lui souhaitait la bienvenue; il se coucha devant lui sur l'herbe pour le remercier de sa venue, ce qu'il comprit facilement, car il agissait avec douceur».

⁴² «Alors il se mit à courir dans la prairie et, quittant son aspect d'animal sauvage, il prit la forme d'un homme: il avait maintenant des tresses, comme une femme, ses vêtements et sa peau étaient lumineux comme les rayons du soleil, si radieux et si vifs qu'ils resplendissaient autant aux yeux du chevalier qu'une escarboucle étincelante; sa tête était ornée avec élégance de la même couronne que celle que portait l'animal. De toute sa vie, messire Wigalois n'avait jamais vu de chose si étrange, et comme il était profondément choqué, il dit: "Seigneur Dieu, que signifie tout cela?"».

L'animale si è trasformato in uomo dai tratti solenni e misteriosi: si tratta di re Lar, signore di Korntin e padre della bellissima Larie. L'uomo gli rivela il motivo di quella suggestiva *aventure*: desidera che Wigalois prenda le armi contro il terribile drago Pftan⁴³, che tormenta quelle terre, e che solo lui – valoroso e invincibile figli di Galvano – può sconfiggere, colpendolo con la lancia che lo stesso re Lar gli dona. Premio per un così ardito cimento sarà nientemeno che la mano di sua figlia, la bellissima Larie.

Wigalois assume su di sé l'impresa, combatte contro Pftan e lo sconfigge, uccidendolo, pur rimanendo colpito dall'ultima convulsione del drago morente (vv. 4836-5140). Da lì riprenderanno le peregrinazioni cavalleresche e le avventure volte alla conquista del regno di Korntin, che occuperanno i restanti due terzi del romanzo.

Come si può notare, nell'episodio qui descritto il bacio terribile è sostituito da una rivelazione profetica – l'annuncio di un combattimento cavalleresco contro il drago – che scaturisce dall'incontro con una figura metamorfica; la linea narrativa è solo parzialmente sovrapponibile a quanto avviene nell'episodio del *fier baiser* nel *Bel Inconnu*, sebbene l'intera macrosezione partecipi di elementi chiaramente connessi con il romanzo francese (il duello cavalleresco, la profezia legata a un processo metamorfico, l'antagonista dall'aspetto ofidico-mostruoso – duplicato e anzi di fatto dislocato nella figura del drago Pftan –, la promessa matrimoniale sottesa alla vittoria del cimento).

Più prossimo al modello francese è invece il racconto che troviamo in *Lybiaus Desconus*: l'episodio del bacio terribile è qui registrato ai vv. 2061-2114, in toni molto simili a quelli presentati dal romanzo francese, con alcune – non trascurabili – differenze. In primo luogo il mostro che compare davanti al cavaliere è una *worme*, ossia un serpente o un dragone «With a womanes face», con un viso di donna (v. 2068): la natura ofidica del personaggio non nasconde del tutto, quindi, la sua partecipazione ambigua al genere metamorfico delle donne-serpente.

Anche qui la reazione del cavaliere Lybeaus è quella di mettersi sulla difensiva, e anche qui il serpente è la figura attiva nella prova del *fier baiser* (v. 2083): «The worme with mouth him kyste», il serpente lo bacia con le sue labbra, e subito si muta in una splendida fanciulla.

Rispetto al modello francese, dunque, il disincantamento è immediato (come vedremo, sarà così anche nel *Carduino* e, in genere, nella tradizione italiana tarda): superata la prova, il mostro si svela e mostra quell'identità umana che già il viso di donna lasciava sottintendere. Manca del tutto, in questa versione scorciata, la componente profetica e rivelatrice che invece occupa larga parte dell'intermezzo tra il *fier baiser* e la comparsa di Blonde Esmerée nel *Bel Inconnu*.

Passiamo ora all'Italia – anzi, all'ambiente più francofono che l'Italia del Medioevo abbia conosciuto: il Veneto. Un secolo e mezzo dopo il romanzo di Renaut, un anonimo poeta scrive in un franco-italiano (molto compromesso nella direzione del secondo determinante geolinguistico) il *Roman de Belris*⁴⁴, che riprende il motivo del *fier baiser* all'interno della prima

⁴³ Sulle caratteristiche e il ruolo narrativo di questo drago, cfr. Lecouteux 1982, pp. 110-126 e Staiti 2016.

⁴⁴ Il romanzo è conservato, in attestazione unica, da alcuni fogli legati in un ms. *factice*, Venezia M Lat. XIV 264, ff. 122-133, dell'ultimo quarto del Trecento; cfr. Monfrin 2001, pp. 451-453.

avventura sostenuta dal protagonista nella sezione di testo conservata⁴⁵. Il protagonista, Belris, è un cavaliere in cerca di un falcone magico, il solo che può guarire suo padre da una malattia; incontra una cerva, che lo conduce nei pressi di un castello dove un serpente è ghermito da un leone; a guardia del castello vi sono quattro leoni incatenati⁴⁶ Belris si lancia subito contro il serpente, che compie un gesto noto:

Et si ot basea soa lança
Per ançir ceta serpanta.
La serpant si l'inclina,
Quaxi marçe li domanda⁴⁷. 95

A questo punto, il leone s'interpone tra i due, coprendo la fuga del serpente: il cavaliere è costretto ad affrontarlo e sconfiggerlo, mentre il serpente entra nel castello. Ucciso il leone, il serpente si ripresenta e ripete il gesto:

La serpan Belris vedea.
In vers de luy venia;
E quando el est aprosimea, 125
Tuta el est tortiglea,
E con lo çievo li oit incliné,
E co li pié si est incruxea,
Et Belris si dixea:
«Da mi no aviri destrober 130
Se altro mal vuy no me fait».
E quat Belris se aprosima,
E la serpant se lança,
Per meço la bocha lo baxa
E in lo chastelo tosto entra. 135
Et Belris prese a parlier:
«Con in malora io fu neo,
Chel fel diavolo m'a baxeo!
Tuto mel dise Machabia,
Che grande pene porteria 140
Avanti ch'io tornase de questa via»⁴⁸.

⁴⁵ Il codice è mutilo e lacunoso; non sembra, però, doversi pensare alla caduta di molti materiali prima di quanto è conservato; cfr. Monfrin 2001, pp. 454-455.

⁴⁶ Si noti la sovrabbondante presenza di animali simbolici, segnalata anche da Donà 2003, pp. 473-474, che parla di «vero e proprio delirio animalistico».

⁴⁷ «E così (Belris) abbassò la lancia per uccidere quel serpente. Il serpente s'inchina, quasi chiedendogli pietà». Si noti che il serpente è fin da subito chiaramente declinato al genere femminile: *ceta serpanta* v. 93, *la serpant* v. 94, *la serpan* 123 (e *passim*, nei versi non citati qui).

⁴⁸ «Il serpente guardava Belris. Si muoveva verso di lui e, quando gli si è avvicinato, s'è attorcigliato nelle spire e gli rende omaggio, chinando il capo e incrociando le zampe ('inchinandosi' o 'inginocchiandosi?') E Belris diceva: "Non avrete alcun disturbo da parte mia, se non mi farete altro male". E quando Belris s'avvicina, il serpente si lancia e lo bacia sulla bocca, poi entra nel castello. E Belris prese a dire: "Oh, come sono nato sventurato, che quel diavolo fellone m'ha baciato! Me l'aveva profetizzato Macabia, che avrei sopportato grandi

Il secondo cantare racconta una serie di *aventures* in larga parte sovrapponibili a quelle di Guinglain, che giungono all'acme del *fier baiser* con importanti tratti di autonomia e di indipendenza – che hanno, in passato, fatto pensare che il cantare dipenda da un modello francese precedente e parallelo a quello di Renaut⁵².

Attorno all'ottava 41, Carduino – insieme al nano che, come nel romanzo francese, lo accompagna, ma che nel cantare svolge anche una funzione di consigliere e di guida medianica – giungono alla Città incantata: qui l'eroe dovrà sottoporsi a difficili prove d'ardimento cavalleresco per liberare una dama tenuta prigioniera, e nel contempo liberare la città e tutti i suoi abitanti da un potente maleficio, che li ha trasformati in bestie feroci.

Superate con destrezza le prove, Carduino giunge al vertice della sua battaglia: abbattuto il possente cavaliere che presidia il castello, l'uccide e spezza l'anello incantato che nasconde nella cintura; ora non gli rimane, secondo l'ammaestramento ricevuto dal nano, che baciare sulle labbra, di sua iniziativa la *biscia grande* (49, 6) che si trova sulla piazza antistante il castello, legata al muro da tre catene d'argento.

La serpe ha alcuni tratti comuni a quella del romanzo francese: nelle sue mostruose fattezze risiede un fascino misterioso («fatta adornamente» 54, 4; «'n sua sembianza era molto piacente» 54, 6); guarda intensamente il cavaliere, strepita e si dimena con grande ardimento verso di lui, quasi ad attirarne – impaziente – l'attenzione (ottava 61):

E quando Carduino à riguardato
Una gran pezza della gran trafitta,
rimontoe a cavallo e ffue montato
in sulla piazza dov'è la biscia afritta.
Quand'ella il vide levossi di suo stato,
a salto a salto verso lui si gitta;
come l'aguglia quand'ella va a ferire
così fa quella bisca a llo ver dire.

Quando la vede, il cavaliere prova un istintivo moto di repulsione, che quasi gli fa abbandonare l'impresa («in sé dicea: “I' no lla vo' baciare”» 62, 7); ma poi, memore dell'ammonizione del nano, che gli imponeva di portare a compimento l'impresa compiendo il sommo sacrificio del *fier baiser*, raccolto il coraggio si avvia a compiere quanto deve, dando così disvelamento alla prodigiosa metamorfosi, che coinvolge anche l'ambiente circostante (ottave 63-65):

Ma pur del suo caval fu dismantato,
e ricordossi del detto del nano;
e colla spada i-mano ne fue andato
presso alla serpe il cavalier sovrano.
Nella man destra il brando à impugnato:
la serpe istava allora umile e piano
e Carduino la basciava in bocca.
Odi quie che nn'avien come la toca.

⁵² Cfr., oltre alla bibliografia citata *supra* alla n. 10, Pioletti 1984 e Lecco 2013.

Deh odi quie una nuova novella
 che come quella serpe fu fu basciata
 ella sì diventò una donzella,
 legiadra e adorna e tutta angelicata;
 del paradiso uscita pare' ella,
 d'ogni bellezza ell'era adornata.
 E draghi e lioni e serpenti
 diventâr come prima, ch'eran genti.

Aparve nella terra un ta' romore
 Come saetta quando da ciel si parte
 Quando la dama tornò in suo valore
 Perché l'era compiuta e guasta l'arte.
 Ella ringrazia Cristo salvatore,
 E Carduino da lei non si diparte.
 Ella tenea il braccio a Carduino,
 dicendo: «Tu sarai l'amor mio fino!».

Si osservi come anche qui, come già nel *Lanzelet*, l'iniziativa è posta in capo al cavaliere, ed è anzi la prova somma del suo ardimento. L'immediata metamorfosi della *serpe*⁵³ (che, come in *Lybeaus Desconus*, avviene *in praesentia*, diversamente da quanto era accaduto nel *Bel Inconnu* e nel *Roman de Belris*) permette alla fanciulla liberata di dichiarare il suo amore e di offrirsi in moglie all'eroe (65, 7-8).

Come si nota, la variante più significativa è l'atteggiamento passivo e di attesa della donna-serpente, che nonostante i suoi richiami entusiastici (inizialmente fraintesi dall'eroe, ottave 61-62) deve attenderne – in certo modo subirne – l'iniziativa. Del resto, a Carduino era stato preannunciato il “dovere cavalleresco” di compiere l'atto disgustoso, che non è più una piena e spontanea manifestazione di coraggio e di sprezzo del pericolo, ma piuttosto il frutto di un calcolo, posto in atto sulla fiducia di cui, fino a quel momento, i saggi insegnamenti del nano si erano mostrati degni. La profetizzazione – che già troviamo nelle parole di re Lar nel *Wigalois* – in qualche modo diminuisce la carica eroica e sconvolgente del bacio terribile: i cavalieri dei testi tre-quattrocenteschi italiani risultano così, ad un'osservazione sinottica, assai meno coraggiosi dei loro antesignani francesi.

Anche l'immediata metamorfosi del serpente abbassa il *pathos* narrativo, trasformando la prova somma del bacio terribile in una delle tante prove a cui l'eroe è sottoposto, all'interno di un consolidato *cliché*. Anche se il cantare dimostra una maggior complessità e una più sicura tecnica letteraria di composizione rispetto al *Roman de Belris*, l'episodio risulta deprivato di gran parte del suo *côté* meraviglioso, ritagliandosi un ruolo ormai pienamente inserito nella topica convenzionale del repertorio avventuroso.

Ancor più rimarchevoli le differenze che troviamo nell'accenno al motivo dentro il cantare veneto della *Ponzela Gaia*, anch'esso verosimilmente di genesi tardo-trecentesca⁵⁴ ma conservato in un manoscritto di un secolo successivo (della seconda metà del XV secolo).

⁵³ Ancora una volta, come già avvenuto in molti dei testi precedenti, declinata al femminile, con tutte le conseguenze di allusività erotica del caso.

⁵⁴ Lo prova la circolazione del soggetto in un breve testo in prosa conservato in un codice del pieno Trecento

Il cantare narra l'incontro tra Galvano e la figlia della fata Morgana, la fanciulla (*ponzela*) Gaia, una fata che può mutarsi da serpe in fanciulla (ed è questo il tratto che lega questo testo agli altri del *dossier*, dal momento che il bacio metamorfico, come già in *Wigalois*, non appare ed è solo alluso).

L'incontro/scontro tra l'eroe e la *serpa poderossa*⁵⁵ trova spazio fin dalle prime ottave del cantare (5, 4): dopo un duello (prevalentemente) verbale, tutto giocato sui toni eleganti di una *disputatio* cavalleresca, la bestia, con parole forbite e linguaggio cortese, chiede al cavaliere di palesare il suo nome (10, 2 ss.). Dapprima Galvano finge di essere Lancillotto, ma la *serpa* lo smentisce, poiché ha già avuto modo di combattere contro quel cavaliere. Costretto a dire la verità, svela di essere l'*aventuroxo cavalier Galvano*; a quel punto il serpente si trasfigura in una bellissima fanciulla e chiede al cavaliere di abbracciarla (ottava 13):

La serpa, che l'oldiva molto volentieri,
di quela forma s'hano strafigurata:
pui bela ca una roxa de verzieri
se fezeno una donzela dilicata,
e disse: «Or me abraza, o cavalieri,
ch'io son la tua amanza a sta fiata!»,
e puoseli el brazo al colo ed ebelo abrazato,
dizendo: «Tu se' quello ch'ho tanto desiderato».

Come già era avvenuto per re Lar nel *Wigalois*, la metamorfosi non è connessa ad alcuna azione del cavaliere, ed è anzi appannaggio esclusivo della fata nascosta sotto le spoglie della *serpa*. Notiamo, rispetto al *Carduino*, una certa iniziativa della donna-serpente, che abbraccia il cavaliere tanto atteso: che a questo abbraccio segua anche un *fier baiser*, è più che altro opinione della critica, specie quella più recente. Certamente il cantare riprende il tema della metamorfosi ofidica della fanciulla, ma in forma molto semplificata: mancano sia il tratto profetico che il bacio terribile propriamente detto, che in ogni caso perde ogni ruolo nel disincantamento (la fata Gaia, infatti, può autonomamente mutare il proprio aspetto da serpente mostruoso a leggiadra fanciulla).

Proprio per queste ragioni, come accennavamo, non sono mancate discussioni attorno all'ascribibilità del cantare della *Ponzela Gaia* al *dossier* dei testi recanti il motivo del *fier baiser*⁵⁶;

(Firenze BNCV II.IV.136), pubblicato in appendice a *Ponzela Gaia* (ed. Varanini); per ulteriori approfondimenti, cfr. le introduzioni a *Ponzela Gaia* (ed. Barbiellini Amidei) e *Ponzela Gaia* (ed. Manetti), da leggersi insieme alle opportune precisazioni di Donà 2006 e Donà 2007.

⁵⁵ Anche qui declinata al femminile.

⁵⁶ Lo assegna convintamente al *dossier* Barbiellini Amidei 1995, pp. 21-27; ne discute la problematica aderenza, chiamando in causa alcuni tipi folclorici come *AT* 401, Donà 2003, pp. 475-476 e, soprattutto, Donà 2006; cfr. anche Lecco 2018. Si noti che, nell'indagine attorno ai rapporti tra i cantari, parte della critica ricordata nelle note precedenti ha riconosciuto ai *Cantari di Carduino* il ruolo principale di tramite del motivo sia verso il *Roman de Belris* (che però mostra tracce testuali che rimandano con maggior sicurezza al *Bel Inconnu*), sia verso la *Ponzela Gaia* (ma andranno ridimensionati gli argomenti lessicali proposti da Barbiellini Amidei 1995, pp. 35-38 per sottolineare i rapporti tra i due testi, riconducendo il "dialogo" tra *Carduino* e *Ponzela Gaia* a un *idem*

l'indubbia vicinanza del cantare ad alcune trame dei testi sin qui presi in esame non andrà iper-interpretata, e si dovrà concludere che qui il *fier baiser* è un tema sotto traccia, molto stemperato e rispondente ad esigenze narrative meno stringenti e piuttosto allusive di un repertorio formulare.

Si può concludere che i cantari di *Carduino* e della *Ponzela Gaia* siano, in somma sintesi, l'emergenza residuale del nostro motivo, ormai tematizzato (e, forse inflazionato, tanto da poter essere solo alluso): essi contribuiscono a collocarlo tra i materiali narrativi del repertorio tardo-medievale dai quali, con ogni probabilità, li trarrà Boiardo.

Del motivo, infatti, troviamo traccia nel canto XXVII del II libro de l'*Inamoramento de Orlando*, con un chiaro debito – già segnalato da Rajna – nei confronti delle ottave del *Carduino*. In II, XXVI, Brandimarte era entrato in un castello dalle logge riccamente affrescate, con un giardino al centro del quale si trova un sepolcro. A far da guida all'eroe è una misteriosa dama, che appare e scompare al verone del palazzo e che, nelle prime ottave del nuovo canto (4, 7-8) lo invita a baciare ciò che sta per uscire dal sepolcro. Brandimarte è quasi offeso da una prova in apparenza così semplice e poco marziale; ma quando (II, XXVII, 7, 3-6):

[...] ussine una serpe infin al peto,
la qual forte stridendo zuffelava;
negli ochi acesa e d'horibil aspeto,
aprendo 'l muso gran denti mostrava.

Brandimarte si ritrae e mette mano alla spada. La dama insiste: niente, violenza, solo un bacio: senza indugio, o al cavaliere si prepara un destino di morte.

Dopo vari tentennamenti e tentativi andati a vuoto, finalmente Brandimarte prende coraggio (II, XXVII, 13):

Hor Brandimarte per queste parole
pur tornò anchora a quela sepoltura:
ben ch'è palido in faza come suole,
e' vergognosse dela sua paura.
L'un pensier gli disdice e l'altro vòle,
quel' il spaventa e questo l'assicura;
infin, tra l'animoso e 'l disperato,
a lei s'acosta e un baso gli ebe dato.

A quel punto, quasi simultaneamente (il testo dice «in breve spacio» 14, 4) la serpe diviene una *dongiela*: è la fata Febosilla, artefice del palazzo e dei meravigliosi affreschi (descritti in II, XXV) alla quale Brandimarte ha permesso, con il bacio, di riacquistare forma umana, uscendo dalla sepoltura nella quale giaceva in forma ofidica da molto tempo, poiché la fata – che per sua natura è immortale fino al giorno del giudizio – dopo mille anni di vita si tramuta in serpente, finché un coraggioso cavaliere non osi liberarla con un bacio.

sentire tematico e interdiscorsivo, secondo la nota caratteristica dell'argomentare poetico del genere canterino, che si muove entro un repertorio retorico rigidamente formulare e topico).

Negli anni Ottanta si è molto discusso attorno alle modalità di arrivo del motivo fino a Boiardo: Mauda Bregoli-Russo aveva avanzato una suggestiva – ma sostanzialmente indimostrata, e dunque infondata – teoria che chiamava in causa il modello francese del *Lanzelet* e la fitta serie di romanzi francesi conservati nella biblioteca signorile degli Estensi quali vettori e tramiti dell'episodio dalla tradizione medievale a Boiardo⁵⁷.

Ma, forse, proprio alla libreria dei signori d'Este, «specchio della formazione culturale del Boiardo»⁵⁸ potrebbe davvero esser ricondotta la provenienza di un suggerimento del motivo al poeta di Scandiano: per descriverlo, occorre tornare nella Francia – anzi, nell'Inghilterra anglonormanna – di metà Trecento. Proprio in quella stagione, dall'ambiente anglonormanno verso la Francia – e, da qui, verso tutta l'Europa, romanza e non romanza – si diffonde l'opera che racconta i *Voyages in Oriente* (per lo più fittizi) di Jehan de Mandeville (1357). Si tratta di un testo che, com'è noto, fu un vero e proprio *bestseller* del tardo Medioevo e della prima modernità: ne sopravvivono oltre 250 manoscritti, in dieci lingue (francese, inglese, latino, tedesco, olandese, danese, ceco, italiano, spagnolo e gaelico) e ben 90 stampe dei secoli XV e XVI.

In quest'opera, di concezione “francese”, è presente un episodio che rialloca sull'isola greca di Cos il motivo del *fier baiser*; protagonista è la figlia di Ippocrate, trasformata in un dragone dalla dea Diana. La vicenda narrata da Mandeville torna a chiamare in causa il potere metamorfico e salvifico del bacio:

Et dit l'en encores qu'elle reviendra arriere en son estat, car l'en trouvera ung chevalier si hardi, qui bien ara hardement de la baisier en la bouche. Mais apres ce qu'elle sera commuté en femme, elle ne vivra guaires. [...] Mais quant il vendra ung chevalier si hardy que il l'ose aler baisier en la bouche, il ne mourra mie, ansois convertira la damoiselle en sa droite forme et sera seigneur du pays⁵⁹.

Come si vede, siamo pienamente all'interno del *plot* del motivo: l'incantamento, la mostruosità del soggetto da baciare, il potere metamorfico del bacio e il premio (amoroso e politico, come avviene nella leggenda di Melusina)⁶⁰ per il coraggioso vincitore. Che questo brano abbia qualcosa a che fare con la tradizione testuale francese del *fier baiser* può, forse, essere inferito da un dettaglio lessicale: nella descrizione del dragone Mandeville utilizza l'agg. *hydeuse* < HISPIDOSUS, 'orribile', messo in bocca alla stessa dama (che, nelle segrete stanze del castello, riassume – di nuovo melusinianamente – forma umana, ma quando si mostra all'esterno è

⁵⁷ Cfr. Bregoli-Russo 1981.

⁵⁸ Rossebastiano Bart 1982, p. 20.

⁵⁹ Riprendiamo la citazione da Rossebastiano Bart 1982, pp. 22-23, che trascrive l'episodio da un codice certamente appartenuto alla libreria degli Estensi (Modena E α IV 5,7: si tratta della copia della minuta di un codice di elevata fattura, portato in Franca con la dote di Valentina Visconti per le nozze con Luigi I di Valois-Orléans, celebrate a Melun il 17 agosto del 1389): «E si dice ancora che (il drago) ritornerà nel suo stato (di fanciulla) quando troverà un cavaliere tanto valoroso da aver l'ardimento di baciarla sulla bocca. Ma dopo che ella sarà commutata in donna, non vivrà a lungo. [...] E quando giungerà un cavaliere tanto ardito che osi baciarla sulla bocca, egli non morirà, anzi trasformerà la damigella nella sua forma corretta e sarà signore del paese».

⁶⁰ Sulla leggenda, cfr. il classico Le Goff – Le Roy Ladurie 1971.

una bestia *hydeuse*, che incute timore) che mi pare possa essere messa in relazione con l'omologo *hidosse* del v. 3135 del *Bel Inconnu*, che è il primo aggettivo con il quale Renaut apre la descrizione fisica delle caratteristiche mostruose della *guivre*. Ma, al di là di possibili interferenze dirette o mediate, si dovrà notare che in Mandeville il motivo del *fier baiser* si sia mutato in un *exemplum*: ciò che al narratore preme di più evidenziare sono gli effetti – tragicomici – che fanno sorgere strampalate avventure agli sprovveduti – e sventurati – cavalieri che sfidano la sorte e si lanciano nella prova: il primo fugge all'impazzata con il proprio cavallo, cadendo da una rupe, e il secondo fugge, inseguito dal dragone che piange e strepita, fino alla propria nave, dove trova la morte. Un chiaro invito a non sfidare la sorte.

Concludendo, possiamo osservare come la lunga sopravvivenza del motivo che vede una donna trasformata in serpe da una maledizione tornare nelle proprie fattezze umane grazie al “bacio terribile” attraverso il Medioevo occidentale come un'*immagine testuale*, che come tale non ha bisogno di raffigurazioni, perché immediatamente evoca il suo portato simbolico, narrativo, eroico ed erotico. Un'immagine che si fonde – per usare una metafora filologica, diremmo che *si contamina* – con altri motivi e altre testualizzazioni (altrettanto diffuse, complesse e intricate) della tradizione folklorica – dal filone melusiniano a quello genericamente fiabesco, al quale appartengono, tra l'altro, anche le popolose “fonti” dei *lai* di *Lanval* e *Graelent* di Marie de France, magistralmente studiate da Cesare Segre⁶¹ – e che, poligeneticamente ma in una fitta rete di rapporti che si possono ricostruire e – per usare ancora una volta un'espressione di Donà – “spiegare”, riemergono anche a distanza di secoli, e in contesti nei quali non ci aspetteremmo un'ascendenza tanto ramificata.

Ne sia prova – meramente esemplificativa, ché tante e diverse se ne potrebbero avanzare – la curiosa attinenza con il nostro percorso di un piccolo, ma celebre acquerello (62 x 32 cm) dipinto nel 1890 da Isobel Lilian Gloag (1865-1917), artista che si colloca tra i preraffaelliti e l'estetismo inglese della fine del XIX secolo (fig. 13); *l'opera s'intitola The Knight and the Mermaid or The Kiss of the Enchantress* – e dovrebbe essere ispirato al poema *Lamia* di John Keats (1820), dunque a un testo di argomento classico⁶² – ma nell'iconografia del quale vediamo rivisitati molti dei tratti del bacio terribile e sensuale tra un cavaliere e una donna serpente, di cui fin qui abbiamo ragionato.

⁶¹ Cfr. Segre 1959.

⁶² Il poema narra degli amori infelici tra Licio e Lamia, una ninfa serpentiforme riportata alle fattezze umane da un bacio del dio Hermes; cfr. Keats, *Lamia*.



Fig. 3 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
London BL Stowe 17 (“The Maastricht Hours”), f. 26v, dettaglio
Liegi, primo quarto XIV sec. © British Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 4 – Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili

Paris BNF fr. 336, f. 284v, dettaglio

(Parigi, fine XIV sec.) © Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
immagine riprodotta secondo la policy "pubblico dominio"



Fig. 5 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
München BS Cgm 8010a (“Bibbia Furtmeyr”), f. 10r, dettaglio
(Berthold Furtmeyr, Regensburg, dopo il 1465) © Bayerische Staatsbibliothek
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 6 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
New Haven YU Beinecke, Rare Book Library, MS 287, f. 46r
(Ghent o Bruges, fine del XV secolo) © Yale University, Beinecke, Rare Book Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

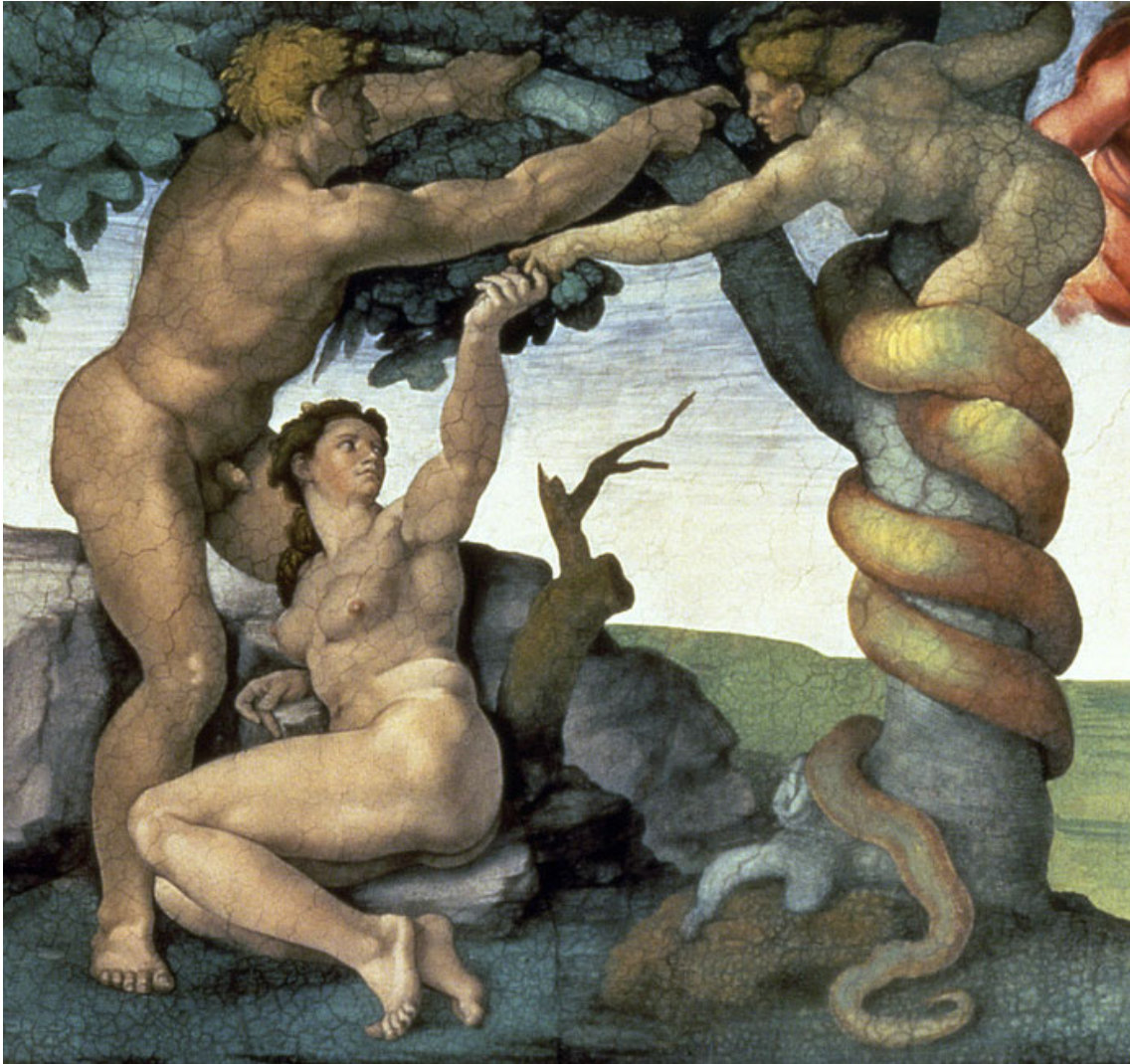


Fig. 7 – Michelangelo Buonarroti, *Il Peccato originale*, dettaglio Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1510 ca. © Musei Vaticani immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

METAMORFOSI DI UN BACIO



Figg. 8-9 – *Drôleries con figure di donna serpentiforme*
Verdun BM 107, ff. 134v e 288r, dettagli(Verdun, 1302-1304)© Bibliothèque Municipale de Verdun,
immagine a libera consultazione immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Figg. 10-11 – *Capolettera con due figure di donna: l
a prima è assalita da un serpente-drago, mentre la seconda lo doma*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, latin 1173 (Libro d'ore di Charles d'Angoulême, ff. 3r e 5r, dettagli
(Robinet Testard, Angoulême, Cognac o Tours, 1480-1496)© Bibliothèque nationale de France, immagine a
libera consultazione immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

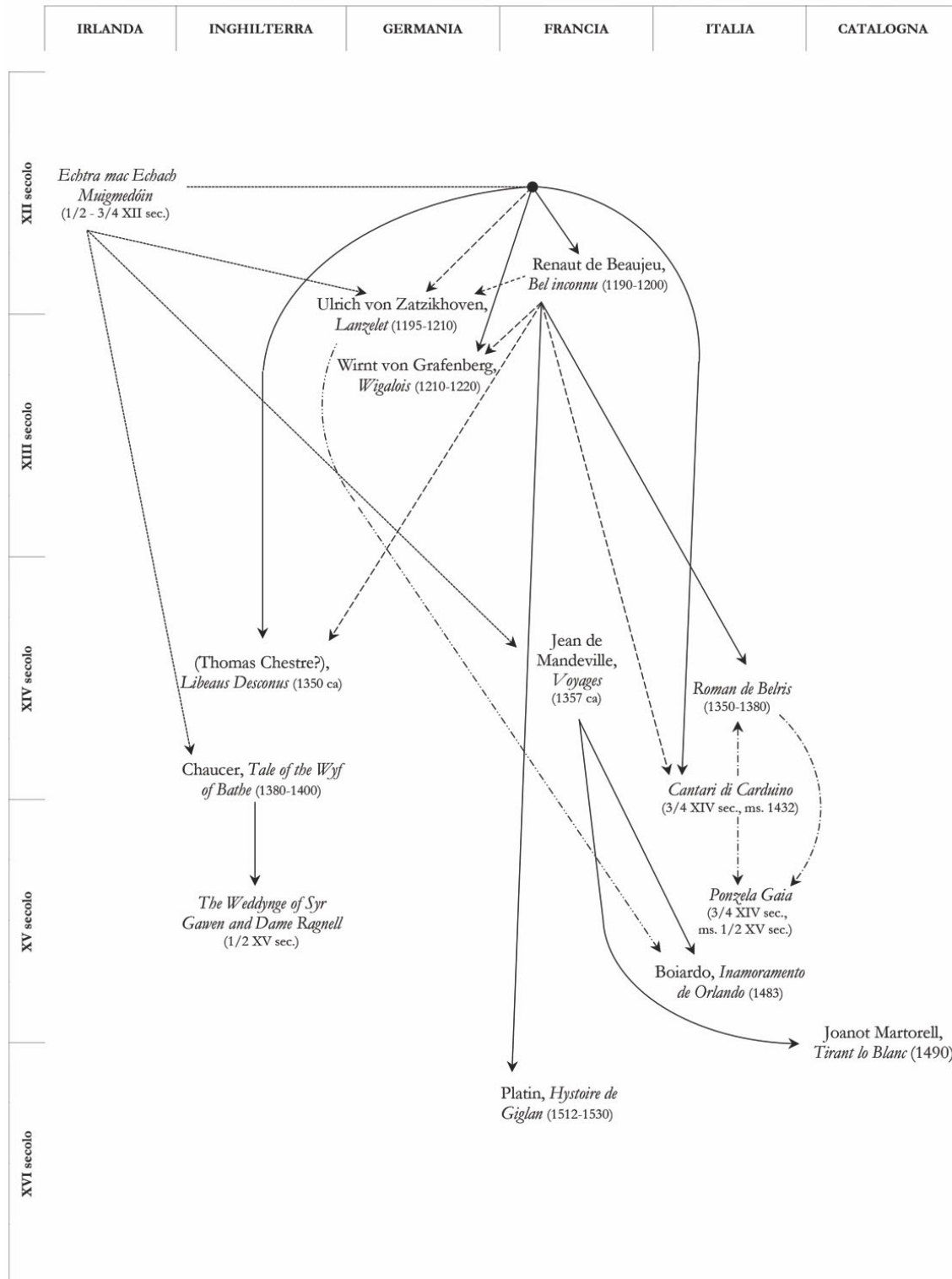


Fig. 12 – Schema delle relazioni testuali tra i testi del *dossier fier baiser*

METAMORFOSI DI UN BACIO



Fig. 13 – Isobel Lilian Gloag, *The Knight and the Mermaid or The Kiss of the Enchantress*
London, 1890 immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 1 – *La tentazione di Adamo ed Eva*
Piedistallo della statua della Madonna con bambino (1210-1220)
Paris, Cattedrale di Notre-Dame de Paris, portale di sinistra (“della Vergine”)
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 2 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
London BL Royal 15 D II, f. 2r, dettaglio
Inghilterra, primo quarto XIV sec. © British Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

Bibliografia

I. Manoscritti e stampe antiche

London BL Royal 15 D II	London, British Library, Royal, 15 D II
London BL Stowe 17	London, British Library, Stowe, MS 17
Firenze BNCF II.IV.136	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.IV.136
Modena E α IV 5,7	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α IV 5,7 (= E 33)
München BSB Cgm 8010a	München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Cgm 8010a
New Haven YU BL 287	New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book Library, MS 287
Paris BNF fr. 336	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. français 336
Platin, <i>L'hystorie de Giglan</i>	Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES-Y2-568 (= Y ² 133 A)
Venezia M Lat. class. XIV 264	Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Lat. XIV, 264 (= 4296)

II. Opere

Boiardo, *Inamoramento de Orlando*

Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 («La letteratura italiana», 18).

Cantari di Carduino (ed. Rajna)

I Cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combattettero al petrone di Merlino, Poemetti cavallereschi pubblicati per cura di Pio Rajna, Bologna, G. Romagnoli, 1873 («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX. In appendice alla Collezione di opere inedite o rare», 135).

Cantari di Carduino (ed. Delcorno Branca)

Cantari di Carduino, in *Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Roma, Carocci, 1999 («Biblioteca Medievale Testi»), pp. 39-64 [riproduce, con rare correzioni, l'ed. Rajna del 1873].

Chaucer, *The Tale of Wyf of Bathe*

Geoffrey Chaucer, *The Wife of Bath's Tale*, in *The Riverside Chaucer*, general editor Larry D. Benson, Boston, Houghton Mifflin Co., 1987, pp. 105-121.

Lybeaus Desconus

Lybeaus Desconus (version of the ms. Lambeth Palace, MS 306), edited by Eve Salisbury and James Weldon, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 2013 [online all'url <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-and-weldon-lybeaus-desconus-lambeth>].

Keats, *Lamia*

John Keats, *Lamia*, a cura di Silvano Sabbadini, Venezia, Marsilio, 1996 («Letteratura universale Marsilio», 88).

Ponzela Gaia (ed. Varanini)

Ponzela Gaia. Cantare dialettale inedito del sec. XV, a cura di Giorgio Varanini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1957; rist. con *Aggiunta e correzioni*, ivi, 1958.

Ponzela Gaia (ed. Barbiellini Amidei)

Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000 («Biblioteca Medievale», 80) [si fonda sull'ed. Varanini 1957, con correzioni di Varanini 1958 e ulteriori].

Ponzela Gaia (ed. Manetti)

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002 («I novellieri italiani», 17), vol. I, pp. 407-448.

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams)

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures*, édité par Gwladys Perrie Williams, Paris, Champion, 1929 («Les classiques français du Moyen Âge», 38).

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Pioletti)

Renaut de Beaujeu, *Il Bel Cavaliere Sconosciuto*, a cura di Antonio Pioletti, Parma, Pratiche, 1992 («Biblioteca medievale», 28).

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill)

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par Michèle Perret, traduction de Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Champion, 2003 («Champion classiques. Sér. Moyen Âge», 4).

Roman de Belris

Jacques Monfrin, *Le roman de Belris*, «Romania», LXXXIII, 332 (1962), pp. 493-519, poi in Monfrin 2001, pp. 451-492 [da cui si cita].

Sons of Eochaid Muigmedón

Whitley Stokes, *The death of Crimthann son of Fidach, and The adventures of the sons of Eochaid Muigmedón*, in «Revue Celtique» 24 (1903), pp. 172-207 e 446.

Weddinge of Sir Gawen and Dame Ragnell

The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle, in *Sir Gawain. Eleven Romances and Tales*, edited by Thomas Hanh, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 1995, pp. 41-80, *online* all' [url](https://d.lib.rochester.edu/teams/text/hahn-sir-gawain-wedding-of-sir-gawain-and-dame-ragnelle-introduction) <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/hahn-sir-gawain-wedding-of-sir-gawain-and-dame-ragnelle-introduction>.

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Spiewok)

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet*, mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch von Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke, 1997 («Greifswalder Beiträge zum Mittelalter», 58).

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger)

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet*, traduit en français par Danielle Buschinger, Paris, Champion 2003 («Traductions de classiques français du Moyen Âge», 65).

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy)

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois, le chevalier à la roue, roman allemand du XIIIe siècle*, texte présenté, traduit et annoté par Claude Lecouteux et Véronique Lévy, Grenoble, ELLUG, 2001 («Moyen âge européen»).

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Kapteyn – Seelbach – Seelbach)

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, Text der Ausgabe von Johannes M. N. Kapteyn, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014².

III. Studi e Strumenti

Adams – Thorpe 1975

Denise Adams, Lewis Thorpe, Li Hystoire de Giglan *et* Le roman de Laurin, in «Romania», XCVI, 383 (1975), pp. 389-402.

AT

Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, transl. and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961 [anche *online* all' *url* <http://www.mftd.org/index.php?action=atu>].

Barbiellini Amidei 1995

Beatrice Barbiellini Amidei, *Il tema del 'fero bacio' nel Bel Inconnu e la sua permanenza nella tradizione canterina*, in *Carte Romanze. Serie I*, a cura di Alfonso d'Agostino, Milano, Cisalpino, 1995, pp. 9-38.

Baumgartner 1994

Emmanuelle Baumgartner, *Armoires et grimoires*, in «Paragone. Letteratura», n.s., 41, n. 21 (1990), pp. 19-34, poi in Ead., *De l'histoire de Troie au livre du Graal: Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 («Varia», 18), pp. 143-158 [da cui si cita].

Berlioz – Polo de Beaulieu 1999

L'animal exemplaire au Moyen-âge, V^e-XV^e siècles. Actes du colloque international (Muséum d'histoire naturelle d'Orléans, 26-27 septembre 1996), textes rassemblés par Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu, avec la collaboration de Pascal Collomb, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999

Bloch 1987

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny*, in «Representations», 20 (1987), pp. 1-24.

Bloch 1991

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991.

Bosch Fiol – Ferrer Pérez – Gili Planas – Anderson 1999

Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez y Margarita Gili Planas, *Historia de la misoginia*,

prólogo de Bonnie S. Anderson, Rubí (Barcelona) – Palma de Mallorca, Anthropos – Universitat de les Illes Balears, 1999 («Biblioteca A. Conciencia», 35).

Bregoli-Russo 1981

Mauda Bregoli-Russo, *Un riscontro francese nell'Orlando innamorato del Boiardo (il fier baiser)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 23 (1981), pp. 97-105.

Ciccarese 2002-2007

Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano, a cura di Maria Pia Ciccarese, 2 voll., Bologna, EDB, 2002-2007

Coomaraswamy 1945

Ananda K. Coomaraswamy, *On the Loathly Bride*, in «Speculum», 20/4, (1945), pp. 391-404.

Colby-Hall 1977

Alice Colby-Hall, *The lips of the serpent in the Bel Inconnu*, in *Studia gratularia: Homenaje a Robert A. Hall, Jr., Ensayos lingüísticos y filológicos para su sexagésimo aniversario*, dir. por David Feldman, Madrid, Playor, 1977, pp. 111-114.

Colby-Hall 1984

Alice Colby-Hall, *Frustration and Fulfillment: The Double Ending of the Bel Inconnu*, in «Yale French Studies», 67 (1984), pp. 120-134.

DeConick 2011

April D. DeConick, *Holy Misogyny, Why the Sex and Gender Conflicts in the Early Church Still Matter*, New York, Continuum, 2011.

De Robertis 1961

Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138.

Donà 2003

Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 («Medioevo romanzo e orientale. Studi», 13).

Donà 2006

Carlo Donà, *La Ponzela gaia e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*. Convegno internazionale di studi sulla narrazione popolare (Padova, 1-2 aprile 2004), a cura di Luciano Morbiato, Firenze, Olschki, 2006 («Biblioteca di Lares. N.S., Monografie», 60), pp. 1-21.

Donà 2007

Carlo Donà, *Cantari, Fiabe e Filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno Internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007 («Biblioteca dell'Archivium Romanicum. Ser. 1, Storia, letteratura, paleografia», 341), pp. 147-170.

Donà 2009

Carlo Donà, *La metamorfosi segreta: dalla donna-serpente alla puella venenata*, in *La metamorfosi*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Medusa, 2009 («Viridarium», 6), pp. 47-79 [oltre a 22 tavole fuori testo].

Duby 1988

Georges Duby, *Medioevo maschio, amore e matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1988 («Storia e società») [ed. or., Id., *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987].

Duby (*et aliae*) 1990

Storia delle donne in Occidente, dir. da Georges Duby e Michelle Perrot, M., II. *Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990 («Storia e società»).

Durand 1972

Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972 («La scienza nuova», 12) [ed. or., Id., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Allier, 1960]

Elliott 2012

Dyan Elliott, *The Bride of Christ Goes to Hell. Metaphor and Embodiment in the Lives of Pious Women, 200-1500*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012

Faraci 2003

Simbolismo animale e letteratura, a cura di Dora Faraci, Manziana, Vecchiarelli, 2003 («Memoria bibliografica», 42).

Ferlampin-Acher 1996

Christine Ferlampin-Acher, *La fée et la guivre: Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier (vv. 1237-3252)*, Paris, Champion, 1996 («Champion-Varia», 8).

FEW

Walther von Wartburg *et alii*, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn – Heidelberg – Leipzig – Berlin – Bâle, Klopp – Winter – Teubner – Zbinden, 1922-2002, 25 voll., [online all' [url](https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/) <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/>].

Flores 1996

Nona C. Flores, *Antifeminism in the Iconography of the Woman-Headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature*, in *Animals in the Middle Ages. A Book of Essays*, edited by Nona C. Flores, New York, Garland, 1996, pp. 176-195.

Frappier 1971

Jean Frappier, *Le Graal et ses feux divergents*, in «Romance Philology», 24 (1970-1971), pp. 373-440, poi in Id., *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977 («Publications romaines et françaises», 147), pp. 323-406 [da cui si cita].

Howey 1926

M. Oldfield Howey, *The Encircled Serpent: A Study of Serpent Symbolism in All Countries and Ages*,

London, Rider & Co., [1926].

Goodison 2018

Natalie Goodison, *The Serpent with a Woman's Face: Transformation in Libeaus Desconus and the Vernacular Fair Unknown Tradition*, in *Medieval Romances Across European Borders*, edited by Miriam Edlich-Muth, Turnhout, Brepols, 2018 («Medieval narratives in transmission», 1), pp. 205-228

Guénon 1975

René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, traduzione di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975 («Il ramo d'oro», 6) [ed. or., Id., *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, recueil posthume établi et présenté par Michel Vâlsan, Paris, Gallimard, 1962].

Guerrau 1982

Alain Guerrau, *Renaud de Bâgé: Le bel Inconnu, structure symbolique et signification sociale*, in «Romania», CIII, 409 (1982), pp. 28-82.

Guerreau-Jalabert 1992

Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992 («Publications romanes et françaises du Moyen Âge», 202).

Harf-Lancner 1989

Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 1989 («Einaudi paperbacks», 203) [ed. or., Id., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine: la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984].

Harf-Lancner 1985

Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge, études rassemblés par Laurence Harf-Lancner, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985.

Il mondo animale 2000

Il mondo animale / The World of Animals, 2 voll, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000 (= «Micrologus: natura, scienze e società medievali / nature, sciences and Medieval societies», 8).

Jewers 2010

Caroline Jewers, *Slippery Custom(er)s: On Knight and Snake in the Bel inconnu*, in «Neophilologus», 94 (2010), pp. 17-31.

Le Goff – Le Roy Ladurie 1971

Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, *Mélusine maternelle et défricheuse*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 26/3-4 (1971), pp. 587-622.

Lecco 2013

Margherita Lecco, *Fonti francesi per il Cantare di Carduino*, in «Testo», 66 (2013), pp. 21-38.

Lecco 2018

Margherita Lecco, *Motivi narrativi e prestiti letterari nel Cantare di Ponzela Gaia*, in «Rivista di studi italiani», 36 (2018), pp. 156-168.

Lecouteux 1982

Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Göppingen, Kümmerle, 1982 («Göppinger Arbeiten zur Germanistik», 330).

Lee 2004

Charmaine Lee, *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare*. dir. da Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 2004, pp. 509-554.

Lods 1979

Jeanne Lods, *Le baiser de la reine et le cri de la fée. Étude structurale du Bel inconnu de Renaut de Beaujeu*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, C.U.E.R.M.A., 1979 (= «Senefiance», 7), pp. 413-426.

Loomis 1951

Roger S. Loomis, *The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance and Irish saga*, in «Studi medievali», n.s., 17 (1951), pp. 104-113.

Mennung 1890

Albert Menning, *Der Bel Inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Lybiaus Desconus, Carduino und Wigalois. Eine litterar-historische Studie*, Halle, Kandler, 1890.

Monfrin 1953

Jacques Monfrin, *Un nouveau roman franco-italien, «Belris et Machabie»*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 97/2 (1953), pp. 136-144.

Monfrin 1989

Jacques Monfrin, *Le «Roman de Belris», le «Bel Inconnu», «Carduino»*, in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del I simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987) in *memoriam* Alberto Limentani, a cura di Günter Holtus, Henning Krauss e Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 161-176, poi in Monfrin 2001, pp. 493-511 [da cui si cita].

Monfrin 2001

Jacques Monfrin, *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001 («Publications romanes et françaises», 230).

Nyrop 1995

Kristoffer Nyrop, *Storia del bacio*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Annalisa Merlino, Roma, Donzelli, («La biblioteca») 1955 [ed. or., Id. *Kysset og dets historie*, København, Der Nordiske forlag, 1987].

Paris 1886

Gaston Paris, *Études sur les romans de la Table Ronde. Guinglain ou Le Bel Inconnu*, in «Romania», XV, 57 (1886), pp. 1-24.

Pastré 1984

Jean-Marc Pastré, *L'ornement difficile et la datation du Lanzelet d'Ulrich von Zatzikhoven*, in *Lancelot*.

Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984, publiés par les soins de Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1985 («Göppinger Arbeiten zur Germanistik», 415), pp. 149-162.

Pioletti 1984

Antonio Pioletti, *Forme del racconto arturiano*: Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino, Napoli, Liguori, 1984 («Romantica Neapolitana», 16).

Quarti 2015

Lara Quarti, *The Fier baiser: A fantastic episode in Joanot Martorell's realism*, in *More about Tirant lo Blanc. From the sources to the tradition / Més sobre el Tirant lo Blanc. De les fonts a la tradició*, edited by Anna Maria Babbi, Vicent-Josep Escartí, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2015 («IVITRA», 10), pp. 69-86.

Rossebastiano Bart 1982

Alda Rossebastiano Bart, *Alle fonti del Boiardo: il fier baiser nell'Orlando innamorato*, in «Studi e problemi di critica testuale», 25 (1982), pp. 19-23.

Schofield 1895

William H. Schofield, *Studies on the Libeaus Desconus*, Boston, Harvard University-Ginn & Co., 1895 («Studies and notes in philology and literature», 4).

Segre 1959

Cesare Segre, *Lanval, Graeent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di Giuseppina Gerardi Marcuzzo, 2 voll., Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, vol. II, pp. 576-770.

Staiti 2016

Chiara Staiti, *Pfetan e Florie. Ancora sul meraviglioso nel Wigalois*, in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, études réunies par Franca Ela Consolino, Francesco Marzella e Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, 2016 («Culture et société médiévales», 29), pp. 341-355

Thomas 2005

Neil Thomas, *Wirnt von Gravenberg's Wigalois. Intertextuality and Interpretation*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005 («Arthurian Studies»).

Thompson 1955-1958

Stith Thompson, *Motif-index of Folk literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books and Local Legends*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin – Wiesbaden, Weidmannsche Buchhandlung – Steiner, 1925-2002 [ora anche in CD-ROM: Tobler-Lommatzsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*, édition électronique conçue et réalisé par Peter Blumenthal et Achim Stein, Stuttgart, Steiner, 2002].

TLIO

Tesoro della lingua italiana delle Origini, banca dati con i testi della lingua italiana fino al 1375, a cura dell'OVI-CNR [online all'url <http://tlio.ovc.cnr.it/TLIO/>].

Tyssens 1970

Madeleine Tyssens, *Les sources de Renaut de Beaujeu*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Genève – Paris, Droz – Minard, 1970, vol. II, pp. 1143-1155.

Wheatcroft 1999

J. Holli Wheatcroft, *Classical Ideology in the Medieval Bestiary*, in *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, edited by Debra Hassig, New York-London, Garland, 1999, pp. 141-159.

Wulff 1914

August C. H. Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Niemeyer, 1914 («Romanistische Arbeiten», 4).

Zambon 2018

Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano, Bompiani, 2018 («Classici della letteratura europea»).

