



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



1/2-2017

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)  
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)  
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation  
Médiévale)  
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)  
Luca Bianchi (Università di Milano)  
Massimo Bonafin (Università di Macerata)  
Furio Brugnolo (Università di Padova)  
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)  
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)  
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)  
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)  
Saverio Guida (Università di Messina)  
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)  
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)  
Pär Larson (ricercatore CNR)  
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)  
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)  
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)  
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W  
Katowicach - Universität München)  
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)  
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)  
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)  
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze  
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico realizzato da Gabriele Albertini

## L'immaginario animale nel *Brut* di Lazamon<sup>1</sup>

ABSTRACT: Tra i tanti aspetti interessanti che caratterizzano il *Brut* di Lazamon particolarmente rilevante appare la presenza di figure legate all'immaginario animale. Tali figure, che popolano il paesaggio medievale, compaiono in questo lungo poema in versi semi-allitteranti durante le scene più drammatiche di battaglia oppure all'interno di sogni e profezie, sia attraverso dettagli descrittivi convenzionali, sia in articolate e creative similitudini. Un'analisi sistematica delle diverse immagini utilizzate consente di individuare le modalità attraverso cui il poeta sfrutta il carattere simbolico e ambivalente di ogni animale. L'immaginario così evocato da Lazamon carica il testo di significati plurimi e si rivela essere espressione di una poetica frutto di influenze e tradizioni diverse.

ABSTRACT: Among the most interesting aspects characterizing Lazamon's *Brut*, the presence of a rich animal imagery is of particular relevance. This long poem in semi-alliterative verses is full of the creatures that populate the medieval landscape. These figures appear in the text during the most dramatic scenes or within dreams and prophecies, both as descriptive elements and as long and elaborate similes. A systematic reading of the several images used throughout the poem helps to identify the means through which the poet exploits the symbolic and ambivalent character of each animal. This imagery, evoked as such by Lazamon, charges the text of multiple meanings and it can be seen as the expression of a poetic style resulted from the most varied influences and traditions.

PAROLE-CHIAVE: Poesia Medio Inglese, Immaginario Animale, Lazamon.

KEYWORDS: Middle English Poetry, Animal Imagery, Lazamon.

---

<sup>1</sup> Ringrazio il dottor Lee Raye per la consultazione dei suoi lavori non ancora pubblicati, *The Forgotten Beasts in Medieval Britain*, Ph.D. diss., Cardiff, University, 2016, e *The Ugly, Greedy Crane of Medieval Wales* in corso di stampa («Peritia» 29, 2018).

## Introduzione

Opera simbolo della sopravvivenza della lingua letteraria inglese nel periodo immediatamente successivo alla conquista normanna, il *Brut* di Lazamon presenta, in quasi sedicimila versi, un resoconto in stile cronachistico delle vicende leggendarie dei re di Britannia. Nel coprire la storia mitologica del regno fin dal viaggio di Bruto e dei suoi seguaci verso le coste dell'isola che da lui prenderà il nome, il poema passa, infatti, attraverso diverse guerre di successione, i regni di Leir, di Belinus, di Uther, le prime invasioni sassoni, le avventure straordinarie di Artù, fino al racconto dell'ultimo re britannico, Cadwalader. L'opera, come noto, è una versione in lingua inglese del *Roman de Brut* di Wace, a sua volta, rielaborazione in francese antico dell'*Historia Regum Britanniae* di Geoffrey di Monmouth.

Analogamente ad altri poemi contemporanei, il *Brut* fu progettato, nella struttura narrativa e nel metro, per essere letto e recitato a un pubblico di ascoltatori; perciò è organizzato in più sequenze narrative, blocchi di circa 300-400 versi che potevano fornire materiale sufficiente per un intrattenimento serale. In generale, è possibile individuare all'interno del testo circa ventotto sezioni di varia lunghezza (Allen 1996: 78-79). Lo stile cronachistico che contraddistingue gran parte del testo e la varietà degli eventi descritti conferiscono all'opera un'apparente disomogeneità. Tuttavia, il racconto trova un carattere unificante nella costruzione della figura del re ideale (Sheppard 2000: 52-60) e il suo momento culminante nelle sequenze dedicate al regno di Artù, nelle quali è possibile rintracciare un cambio di stile dalla cronaca al *romance*.<sup>2</sup>

Inoltre, Lazamon lega i singoli episodi attraverso un metodo di composizione tematico-formulare (Ringbom 1968: 70): ogni particolare unità tematica, ricorrente più volte all'interno del testo, è elaborata attraverso un set di azioni o concetti; come spiegato da Donahue (1976: 10), «the poet drew from the same pool of subthemes to compose all the instances of a particular theme». Per esempio, ogni volta che nel testo si giunge al momento culmine di una battaglia, l'evento si sviluppa secondo i seguenti passaggi: gli eserciti corrono verso lo scontro, gli scudi vengono distrutti, gli elmi risuonano per via dei colpi subiti, i soldati muoiono, ecc. Questi *subthemes* sono espressi di volta in volta attingendo a una riserva di elementi comuni, parole chiave, formule o figure retoriche, che possono essere ampliati, ridotti od omessi allo scopo di sviluppare la trama o descrivere l'atmosfera di un particolare frangente (Donahue 1976: 3-11).

In questa articolazione del poema particolarmente produttive sono le figure legate all'immaginario animale, fonte infinita di paragoni e simboli. Gli animali nel testo sono, in primo luogo, presenze costanti nella quotidianità di nobili e re protagonisti delle vicende narrate. Spesso vengono coinvolti in battute di caccia e in battaglie: ovviamente i più presenti sono i cavalli, ma anche *haukes and houndes*, 'falchi e cani', componenti indispensabili del seguito di qualsiasi signore feudale. Tuttavia, di gran lunga più interessante risulta l'uso simbolico: gli animali diventano figure di un immaginario vivace, usati

---

<sup>2</sup> Secondo Allen (1996: 88-90), le sezioni dedicate ad Artù presentano una diversa organizzazione degli episodi in merito alle dimensioni spaziali e temporali: nelle sezioni iniziali, il testo fornisce molte informazioni specifiche sulla durata di regni, campagne e viaggi – come nelle cronache –, mentre nelle sezioni dedicate ad Artù mancano i riferimenti specifici, esattamente come nei *romances*.

come termine di paragone nelle numerose similitudini che accompagnano le campagne militari dei più valorosi condottieri britannici, oppure come manifestazioni emblematiche in sogni e profezie, o come personaggi centrali di episodi dal carattere leggendario.

La presenza di animali, in dettagli descrittivi o in similitudini, è uno degli elementi compositivi alla base delle unità tematiche legate alla battaglia, sia nei casi di duelli corpo a corpo sia nei casi di combattimenti veri e propri tra due eserciti. In particolare, l'utilizzo dell'immaginario animale farebbe parte del primo *subtheme* del tema: la preparazione e la corsa verso la battaglia (Donahue 1996: 98). Quando gli eserciti e i comandanti si preparano al combattimento, è facile incorrere in condottieri pronti allo scontro, rapiti dalla furia come cinghiali selvaggi, che balzano in avanti come agili leoni o fieri lupi nascosti nella foresta. Il parallelismo tra uomo e animale descrive spesso la ferocia dell'attacco di un guerriero o, inversamente, il fato di nemici sconfitti.

Caratteristica dello stile di Lazamon è il ricorso a immagini che mettono in relazione uomo e animale. Tra queste, la similitudine sembra essere il mezzo prediletto dal poeta inglese. Infatti, come noto, la similitudine mette a confronto l'uno con l'altro oggetti, esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, situazioni, avvenimenti, che abbiano degli aspetti o dei caratteri somiglianti. Normalmente una similitudine si sviluppa attorno a un nucleo narrativo o descrittivo, ma nella sua forma più semplice può constare unicamente del nucleo stesso: ad esempio, *Lucia canta come un usignolo*. La similitudine, inoltre, produce un paragone irreversibile; i due termini del confronto non possono essere interscambiabili, a differenza della comparazione (Mortara Garavelli 2006: 249-250).<sup>3</sup>

I caratteri somiglianti nelle similitudini di Lazamon sono caratteristiche fisiche o psicologiche che l'uomo associa all'animale. Talvolta, esse prendono spunto da un'osservazione diretta dell'animale – per esempio, l'agilità del leone – ma più spesso non presentano alcuna base etologica.

È ovvio che il ricorso a immagini che mettono in risalto la natura animalesca dell'essere umano non è un tratto esclusivo alla poesia di Lazamon: l'accostamento di una belva a un combattente ha origini più remote. La tendenza a identificare con l'animale feroce un modello ideale per la figura del guerriero ha una diffusione molto vasta in diverse culture di derivazione indoeuropea (Galloni 1993: 36; Ortoleva 2003: 43). Per esempio, sulle insegne militari celtiche figurava l'immagine del cinghiale, mentre i Daci portavano in guerra standardi raffiguranti dei lupi. In riferimento alla cultura germanica arcaica, Tacito ci informa che i guerrieri germanici portavano in battaglia simulacri di fiere, rendendo quindi l'animale feroce una sorta di guida (Tacito, *Germania*, 7, 3);<sup>4</sup> usanza ancora praticata dagli Anglosassoni che portavano degli elmi recanti l'effigie del cinghiale.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> In una comparazione, il primo termine può diventare il secondo e viceversa, creando due enunciati di significato equivalente: ad esempio, *Luigi è più basso di Mario / Mario è più alto di Luigi*. Cosa che non potrebbe accadere in una similitudine: gli enunciati *Luigi è forte come un leone / Il leone è forte come Luigi* non hanno significato equivalente.

<sup>4</sup> *Effigies et signa quaedam detracta lucis in proelium ferunt* 'portano sul campo immagini e simulacri sottratti ai boschi sacri' (Lenaz-Ceva 1990). Secondo l'interpretazione corrente le effigies erano appunto le immagini degli animali sacri ai vari dèi.

<sup>5</sup> Tale consuetudine è, infatti, testimoniata sia da riferimenti letterari nel *Beowulf* che da ritrovamenti archeologici, quali, per esempio, l'elmo Pioneer, ritrovato a Wollaston in Northamptonshire e risalente al VII secolo, e l'elmo Benty Granger, ritrovato nella fattoria di Benty Granger nel Derbyshire, entrambi

In area scandinava, i *berserkir* sono forse l'esempio più noto di questa identificazione tra uomo e animale. Il loro nome, riconducibile al sostantivo per 'orso' in nordico antico *björg*, (antico inglese *bær*, antico alto tedesco *bar*), è traducibile come 'dal rivestimento d'orso' (IED s.v. *berserk*). Questi guerrieri, che Snorri Sturluson nella *Saga degli Ynglingar* indica al servizio di Odino quando egli regnava sull'Uppland svedese, si vestivano di pellicce di orsi, lupi o renne, e, poco prima di ogni battaglia, entravano in uno stato di trance o furore, *berserkrsgangr*, che li rendeva forti, feroci e selvaggi tanto quanto gli animali di cui indossavano le pelli, addirittura subendo una vera e propria metamorfosi (Snorri, Sturluson, *Heimskringla*, 17).

Lazamon non si limita, tuttavia, a utilizzare brevi similitudini di carattere ornamentale, che pongono l'accento sulle caratteristiche belliche di alcuni animali. Talvolta, le similitudini si espandono fino a diventare la caratteristica principale di un particolare episodio, come nel caso della prima campagna contro i Sassoni da parte di re Artù; altre volte, invece, le figure animali compaiono in sogni, profezie e prodigi, sfruttando al massimo la loro dimensione simbolica.

In questo senso, è importante sottolineare come la rappresentazione simbolica degli animali fosse un nodo centrale della visione dell'universo per l'immaginario medievale. Al di là della loro fisicità biologica, gli animali erano considerati sempre come tramite per significati ulteriori: in quanto parte fondamentale del *liber naturae*, essi permettevano a chi fosse in grado di leggere l'opera divina di scorgere le verità eterne. L'uomo medievale possedeva dunque la capacità di considerare il mondo da più punti di vista contemporaneamente: un cacciatore del XII secolo considerava, per esempio, i propri cani, in primo luogo, come una compagnia utile ed affidabile per la caccia, ma, allo stesso tempo, conosceva la loro interpretazione allegorica, grazie alle omelie ascoltate in chiesa, possedeva i mezzi per percepire la dimensione spirituale dell'animale ed, eventualmente, interpretare la figura in base al contesto (Honegeer 2016: 45).

In tale prospettiva, assume un ruolo rilevante la tradizione dei *Bestiari*, particolare categoria di testi che raccolgono brevi descrizioni di animali accompagnate da spiegazioni moralizzanti e riferimenti tratti dalla Bibbia.<sup>6</sup> Nei *Bestiari* l'interesse non è rivolto alle caratteristiche effettive degli animali, bensì alla spiegazione dei simboli e alla realtà superiore a cui essi rinviano; suggerendo dei simboli teologici, filosofici e morali riguardo all'animale, si specula sulla natura dando un'interpretazione in chiave didascalica o mistica (Faraci 1990: 7).

Il pubblico del *Brut*, così come il suo autore, era quindi consapevole della molteplicità di significati che una qualsiasi figura animale avrebbe potuto assumere. Una lettura del poema da questo punto di vista mira pertanto a valutarne la complessa stratificazione simbolica, ad analizzarne le differenze di uso e funzione nei singoli episodi, allo scopo

---

recanti il cimiero in ferro a forma di cinghiale v. *infra*.

<sup>6</sup> I *Bestiari* diffusi nel Medioevo traevano le loro origini dal *Physiologus*, opera greca del II secolo che univa le teorie ellenistico-giudaiche della scuola alessandrina con la morale cristiana. L'opera godette di ampia fortuna, venne tradotta e rielaborata in più versioni e lingue, tra cui anche una versione in antico inglese, composta di tre soli capitoli, dedicati alla pantera, alla balena e a un uccello identificato come una pernice (Dolcetti Corazza 1992), e un adattamento in medio inglese del dodicesimo secolo che si rifà a una versione latina in versi attribuita a un certo Teobaldo (Faraci 1990).

di comprendere le scelte alla base dell'utilizzo di un particolare animale e rintracciare i riferimenti culturali e i modelli.

Nella ricorrente presenza di animali nel poema è possibile distinguere tra riferimenti puramente convenzionali, ovvero brevi similitudini di carattere quasi formulare, e una rielaborazione poetica più personale che espande la materia originale e usa in maniera più esplicita la dimensione simbolica dell'immagine animale, proponendo comparazioni più elaborate e interi episodi costruiti attorno a un simbolo. Per questo motivo appare opportuno organizzare le immagini secondo l'uso che il poeta fa di questo particolare elemento compositivo.

## 1. Immagini a carattere formulare

### 1.1 *Il leone*

La rappresentazione di un guerriero che corre verso lo scontro è spesso resa da Lazamon con l'immagine del leone: «he leop swilch hit an leon weora»<sup>7</sup> 'balzò come fosse un leone'. La formula, con piccole variazioni, ricorre per ben dieci volte, si vedano a titolo esemplificativo i versi:

- (1) a. 7 towards Numbert he leop; swilc hit an leon weora. (Brut 733)

E saltò verso Numbert come fosse un leone.

- b. 7 an uoten leop; swulc hit an liun weore. (Brut 6590)

E balzò in piedi come fosse un leone.

- c. 7 Hengest him leop to; swulc hit a liun weore. (Brut 8232)

E Hengest balzò su di lui come fosse un leone.

- d. and Arður him læc to; swa hit a liun weoren. (Brut 10610)

E Artù lo inseguì come fosse un leone.

Lazamon usa questa similitudine senza esprimere alcun giudizio morale sul condottiero. Essa è associata indistintamente agli eroi britannici, personaggi giudicati sotto una luce positiva, e a personaggi, quali Giulio Cesare e il condottiero sassone Hengest,

---

<sup>7</sup> I riferimenti testuali al *Brut* sono tratti dall'edizione digitale a cura di G. L. Brook e R.F. Leslie: Lazamon, *Brut: from British Museum ms. Cotton Caligula A.IX and British Museum ms. Cotton Otho C.XIII*, <<http://www.ota.ox.ac.uk/desc/0085>>. Come noto, il testo del *Brut* è tradito da due manoscritti, entrambi appartenenti al fondo Cotton: *London B.L. Cotton Caligula A. IX* e *London B. L. Cotton Otho C. XIII*. I codici risalgono alla seconda metà del XIII secolo e sono indipendenti l'uno dall'altro; numerose le differenze tra i due, mentre il *Caligula* privilegia una narrazione dettagliata e un linguaggio arcaicizzante, che tenta di imitare il lessico anglosassone, il codice *Otho* presenta un testo più breve, diretto e aggiornato al lessico del XIII secolo (Stanley 1969: 27; Bryan 1999: 184-189). Si è scelto pertanto in questa sede di seguire la versione del *Caligula*, considerata convenzionalmente la redazione più vicina alle volontà dell'autore (Stanley 1969 : 27). Le traduzioni dall'inglese medio e antico sono a cura di chi scrive, se non diversamente specificato.

che ricoprono il ruolo di “antagonisti”. Questi ultimi sono figure caratterizzate negativamente che non mancano tuttavia di mostrare forza e onore in battaglia.

D'altronde, se la figura del leone, nella tradizione dei bestiari e nella simbologia medievale era una figurazione del Cristo, l'animale assumeva anche, in secondo luogo, il ruolo di re e guida, emblema di qualità quali l'eroismo e il coraggio (Haist 1999: 314; Honeggeer 2016: 45). È a questa seconda interpretazione che si può ricondurre l'uso della similitudine da parte di Lazamon: le azioni compiute da questi eroi non sono solo agili e violente, come il contesto della battaglia esige e come sottolineato dall'uso del verbo *lēpen*,<sup>8</sup> ma sottintendono anche la funzione di comando assunta dai condottieri che sono messi a confronto con il leone.

## 1.2. *Il cinghiale*

Altro confronto che ricorre con costanza è quello che avvicina l'ira del soldato in battaglia alla furia del cinghiale. In questo caso l'azione è spesso espressa con il verbo *abelzen*,<sup>9</sup> come, ad esempio, ai versi:

- (2) a. Brutus wes on-bolzen; swa bið þa wilde bæ.  
wenne hundes hine bistondeð; i þon wode-londe. (Brut 850-51)

Bruto era aggressivo come il cinghiale selvaggio quando i cani lo hanno sotto controllo nella foresta.

- b. 7 he iwræð abolzen; wunder ane swiðe.  
swa bið a bar wilde;  
þenne he bið in holte. bi-stonden mid hunden; (Brut 15133-35)

Si infuriò profondamente come fanno i cinghiali quando nella tana verdeggiante sono trovati dai cani.

In accordo con la sua fonte principale Wace, Lazamon fa del cinghiale anche il simbolo scelto da Merlino per profetizzare l'arrivo di Artù e il suo ruolo fondamentale nella storia del popolo britannico:<sup>10</sup>

- (3) Vther scal habben ænne sune; of Cornwaille he scal cumen.  
þat beoð a wilde bar; iburst<sup>l</sup>bed mid stele.  
þe bar scal for-bærnen; hæhze þa burhzes.  
he scal alle þa swiken; swenien mid eiȝe.  
he scal al þi riche cun; mid witen aquellen.

<sup>8</sup> *MED s.v. lepen*: «Of persons, animals, etc. to jump, leap, spring, hop as a game or sport; jump for pain, fear, or anger».

<sup>9</sup> *MED s.v. abelzen*: «(a) To anger or incense; (b) to grow angry».

<sup>10</sup> Nel *Roman de Brut* si legge ai versi 7767-7774: *Uier ses frère Pendragon/Tandra em pès la région/Mais trop tost sera engrotés/Et par tes oirs envenimés;/Ses fils qui ert de Cornuaille / Comme Sangler fiers en bataille /Les traïtors devoërra/Et tous tes parens destruire* 'Uther Pendragon, his brother, will sit within his chair. He will hold the realm in peace; but he, too, will fall sick before his time, and die, by reason of the brewage of his friends. Then Arthur of Cornwall, his son, like to a boar grim in battle, will utterly devour these false traitors, and destroy thy kinsfolk from the land. A right valiant knight, and a courteous, shall he be, and all his enemies shall he set beneath his feet' (Mason 1999).



he bið swiðe oht mon; 7 aðele an þonke. (Brut 8031-36)

Uther avrà un figlio maschio: arriverà dalla Cornovaglia; questi sarà un cinghiale dotato di setole d'acciaio. Il cinghiale brucerà tutte le migliori città e distruggerà tutti i traditori spargendo terrore puro. Distruggerà tutti i più potenti discendenti, sarà valoroso e nobile.

L'immagine del cinghiale associata al guerriero coraggioso godette di grande popolarità nel periodo del medio inglese, ma ha origini più antiche. In quanto belva forte, pericolosa e particolarmente difficile da uccidere il cinghiale simboleggiava il coraggio e la forza del guerriero. Come già accennato, anche Tacito ne parla nella *Germania*. Nel capitolo 45 lo storico romano annota i punti di contatto tra il mondo celtico e quello germanico da questo punto di vista: Suebi ed Esti condividevano il culto di una divinità definita come *mater dei* e rappresentata in battaglia da oggetti a forma di cinghiale, a protezione dei combattenti (*Germania*, 45, 2-3).<sup>11</sup> In genere si tende a considerare il passaggio tacitano come prova dell'origine celtica per la fascinazione germanica sui cinghiali selvatici. Tale fascinazione è testimoniata sia da ritrovamenti archeologici che da riferimenti letterari. Si pensi, per esempio, a quelle testimonianze che provano l'effettivo uso di elmi recanti effigi del suino selvatico, come le piastre per elmi, in bronzo, ritrovate a Torslunda, in Svezia, o gli elmi intarsiati, con cimiero a forma di cinghiale, ritrovati a Benty Grange e a Wollostan (North 2015: 159-160). Ma si pensi anche a quei versi del *Beowulf*, in cui viene descritto l'approdo in Danimarca di un manipolo di Geati che, nell'intento di prepararsi, indossano degli elmetti sui quali rilucevano immagini di cinghiali:

(4) Eofor-līc scionon  
ofer hlēor-ber[g]an; gehroden golde,  
fāh ond fȳr-heard, ferh-wearde hēold (Bwf 303b-305)

Figure di cinghiale,  
sormontavano, fulgide, gli schermi delle guance.  
Intarsiate d'oro, lucide e temperate  
a fuoco, montavano la guardia alla loro vita. (Koch 1987)

D'altro canto, il motivo che accosta il cinghiale al guerriero ha una diffusione molto vasta, anche in testi appartenenti ad altre tradizioni.

L'animale, infatti, assume un ruolo significativo anche nel racconto mitologico irlandese del ciclo feniano, *Diarmuid e Grainne*, risalente al X secolo,<sup>12</sup> in cui è proprio un cinghiale a uccidere il protagonista, così come gli era stato profetizzato (*Diarmuid* 41-50). In maniera analoga, la figura del suino selvaggio si trova anche in varie versioni del romanzo tristaniano a cui la vicenda celtica sembrerebbe essere collegata: nel *Tristan*

<sup>11</sup> *Ergo iam dextro Suebici maris litore Aestiorum gentes adluuntur, quibus ritus habitusque Sueborum, lingua Britannicae propior. Matrem deum venerantur. Insigne superstitionis formas aprorum gestant: id pro armis hominumque tutela securum cultorum etiam inter hostes praestat.* 'Dalla parte orientale del mare dei Suebi, vediamo, dunque, bagnata la regione ove sta la gente degli Esti, che per abitudini e aspetto esteriore sono più simili ai Suebi; per linguaggio, invece, s'avvicinano ai Britanni. Adorano la madre degli dèi. Come segno del loro culto portano oggetti in forma di cinghiali: questi, in luogo di armi, come difesa contro colui che è devoto alla dea' (Lenaz-Ceva 1990).

<sup>12</sup> I manoscritti più antichi giunti fino a noi risalgono al XVI secolo, ma alcuni elementi nel testo permettono di datare il racconto intorno al X secolo (MacKillop 2004: 410-411).

in alto tedesco medio di Gottfried von Straßburg (1210 ca.), Marjodo, il siniscalco del re Marke, sogna un cinghiale che distrugge tutto ciò che incontra sul suo cammino fino a devastare il letto del re; svegliatosi turbato dal sogno, l'uomo si reca dunque nella camera del suo signore, dove scopre l'adulterio di Tristano e Isotta. Il cavaliere Tristano rappresenterebbe quindi un doppio del cinghiale intrufolatosi nel letto del re (vv. 13512-36). In una delle versioni del *Tristan en prose*, nel sogno premonitore di Isotta è la testa di un grande cinghiale che le copre la veste di sangue a prefigurare la morte del guerriero.<sup>13</sup> Sebbene in modo diverso, quindi, questo animale è associato alla forza guerriera e a un destino tragico (Galloni 1998: 19-22).

Destino tragico in parte condiviso anche dalla figura di Artù nel *Brut*, per quanto i parallelismi tra il re britannico e il cinghiale richiamino anche un altro tipo di simbologia e altre tradizioni letterarie. Nella documentazione norrena, per esempio, la figura del cinghiale si ricollega ai cicli di morte e rinascita: nella Walhalla del mito nordico, gli eroi deceduti, compiendo un rito sacrificale, si cibavano del cinghiale Sæhrímnir, che, tuttavia, rigenerava se stesso ogni giorno (Snorri Sturluson, *Edda*: 1, 38). In maniera analoga, in una versione della *Heiðreks saga ok Hervarar* si racconta di come il re Heiðrek conservasse un cinghiale gigante per i suoi sacrifici alla dea Freyr, divinità collegata alla morte e alla rigenerazione.<sup>14</sup> Così, nel *Brut*, il personaggio di Artù, dopo aver distrutto tutti i suoi nemici come profetizzato da Merlino, sarà sconfitto e ucciso ma destinato a tornare alla guida della Britannia grazie alle cure rigeneratrici della fata Argante (vv. 14278-83):

- (5) And ich wulle uaren to Aualun; to uairest alre maidene.  
to Argante þere quene; aluen swiðe sceone.  
7 heo s[c]al mine wunden; makien alle isunde.  
al hal memakien; mid haleweiȝe drenchen.  
And seoðe ich cumen wulle. to mine kineriche.  
and wunien mid Brutten; mid muchelere wunne. (Brut 14278-83)

E andrò ad Avalon, dalla più bella tra tutte le fanciulle, da Argante la regina, fata molto attraente; ella curerà le mie ferite e mi riporterà in salute con pozioni benefiche. In seguito, tornerò nel mio regno e abiterò tra i Britanni con grande gioia.

### 1.3. *I cani pagani*

Una metafora che appare ormai lessicalizzata nel linguaggio di Laȝamon dalle connotazioni chiaramente negative è la locuzione *hæðene hund*, presente in più occorrenze nel testo in diverse varianti.

Fin dall'età antica, infatti, alla tradizionale simbologia che vuole il cane come immagine della fedeltà si è sempre affiancata una visione opposta che lo ritrae come l'epitome della bestialità umana. Opportunamente nel *Bosworth-Toller*, la voce anglosassone *hund* è resa come: «a hound, dog; applied to persons as a term of abuse in English and

<sup>13</sup> Joseph Bédier, nella sua ricostruzione della vicenda tristaniana, cita la versione tramandata dal manoscritto fr. 103 conservato nella Bibliothèque Nationale Française di Parigi (Bédier 1900: 12).

<sup>14</sup> Tre sono le versioni principali della saga, denominate R, U e H. Il riferimento che collega il cinghiale a Freyr è contenuto nella versione H, conservata nel Hauksbók, manoscritto composto da Haudr Erlendsson tra il 1302 e il 1310 e conservato a Reykjavík (Stofnun Árna Magnússonar, AM 544 4°) (North 2015: 159).

in other dialects», tenendo conto dell'ormai avvenuta lessicalizzazione della metafora dispregiativa.

Il costrutto allitterante compare già in antico inglese nella *Judith* in riferimento all'assassinato Oloferne (Regel 1872: 219):

- (6)                    sloh ða eornoste ides  
           ellenrof            ðpre siðe  
           þone hæðenan hund, þæt him þæt heafod wand  
           forð on ða flore (Jdt 108b-111a)

Poi la coraggiosa donna colpì il cane pagano un'altra volta cosicché la sua testa rotolò sul pavimento.

Nel periodo medio inglese l'accostamento diventa talmente comune che *hound* arriva ad assumere il significato traslato di 'eretico', 'infedele', 'predicatore fraudolento' (*MED s.v. hōund*), ed è in questo senso che troviamo l'espressione nelle vite di *Saint Katherine* al verso 1859, «Maxence, þe wed wulf, þe heaðene hund» (Einkel 1884) 'Massenzio, il folle lupo, il cane pagano' e di *Saint Margaret* al verso 68: «þes houndes habbet me biset» (Horstmann 1881) 'i cani mi circondarono'.

L'accostamento tra i non-cristiani e la figura canina è presente anche nel francese antico dove è possibile ritrovare espressioni che accostano l'animale ai Saraceni e alle loro divinità (Librovà 2003: 63). Esemplicazioni di questo tipo non mancano, del resto, neanche nel *Roman de Brut* di Wace: Heldulf, conte di Gloucester, dopo aver catturato il sassone Hengist, lo mostra ai suoi uomini e, spingendo questi ultimi a chiederne l'uccisione immediata, lo chiama «chien esragié» 'cane infuriato'.<sup>15</sup> Lazamon riprende questo episodio e rielabora il discorso del conte, il quale, però, qui si rivolge al re Aurelius, anziché ai suoi uomini; nelle parole di Heldulf il condottiero sassone Hengest è abbassato al ruolo di cagnolino con cui far giocare i cavalieri:

- (7)    7 [l]et þine hired-childeren; pleien mid þissen hunde.  
           scotien mid heore flan; 7 his cun scenden anan. (Brut 8262-63)

E lascia che i cavalieri giochino con questo cane, gli lancino frecce e fermino la sua corsa.

Lazamon, in questo caso, mantiene la connotazione negativa del confronto e ne rafforza il tono dispregiativo, elaborando un'espressione di uso comune.

## 2. Immagini a carattere creativo: le sezioni arturiane

Nelle sezioni narrative dedicate alla figura di re Artù Lazamon si discosta maggiormente dalla sua fonte dichiarata, Wace. In particolare, nella sezione che descrive la prima campagna arturiana contro i Sassoni, il poeta ricorre a un linguaggio più elaborato che si distanzia in maniera significativa dalla versione in francese antico. La campagna contro

<sup>15</sup> Nel poema di Wace al verso 8031 si legge: «Ociés cest chien esragié qui onques de nous n'ot pitié» (Mason 1999) 'A short shrift for the mad dog who knows neither mercy nor pity'.

i Sassoni corrisponde al momento di definitiva ascesa al potere di Artù e ne costituisce la sua migliore prova di forza. Lazamon perciò, in questa sezione, rielabora il tema della Battaglia, attraverso tutti i suoi elementi caratteristici, tra cui il ricorso a lunghe similitudini che evocano il mondo naturale e animale.

Nella prima delle similitudini estese, Artù si mostra abile comandante capace di guidare i suoi uomini, è descritto perciò come un lupo feroce che sa di poter attaccare qualsiasi animale (vv. 10040-43). I suoi avversari sconfitti e dispersi sono dapprima paragonati ad alberi che cadono al soffio del vento impazzito e, successivamente, a gru selvatiche che sole nella palude non hanno scampo dagli attacchi coordinati dei falchi dall'alto e dei cani dal basso (vv. 10062-68). L'arrivo dell'imperatore Childric, in aiuto al condottiero Colgrim, e la seconda vittoria schiacciante di Artù, rendono Childric, secondo le parole che Lazamon fa pronunciare allo stesso Artù, simile alla volpe intrappolata dai cacciatori (v. 10399-415).

Tuttavia Artù, in un gesto di insensata generosità e inesperienza, lascia liberi i suoi avversari, che riprendono le loro attività di predaggio e violenza sulle coste britanniche. Quando Artù comprende l'inganno dei Sassoni rivela il suo animo più feroce, e, assumendo il pieno controllo della situazione, sfida e batte uno a uno in ordine il conte Borel, l'imperatore Childric e Colgrim. È questo il momento in cui Lazamon paragona Artù nuovamente al cinghiale (vv. 10610), al leone (vv. 10614) e al lupo affamato di vendetta; Colgrim non è più una volpe astuta ma una capra messa in trappola dal lupo Artù (vv. 10629-37) e un ponte di armature dorate sul fiume Avon è creato dai corpi annegati dei Sassoni che Artù immagina e descrive come pesci morti (vv. 10639-46). Infine, l'ultimo condottiero sassone affrontato da Artù, Balduf è descritto ancora attraverso le parole del re come un cacciatore che batte in ritirata, fuggendo via dai corni degli animali che poco prima era lui a rincorrere (vv. 10647-53).

Nel *Brut* emerge con chiarezza un certo gusto per le descrizioni di contesti guerrieri, rivelato in battaglie improntate a una brutalità selvaggia, ma è soprattutto nella campagna contro i Sassoni che affiora in particolar modo un «'bestial' delight of battle» (Deskis–Hill 1995: 42). In questa sezione Lazamon valorizza al meglio lo stretto nesso che lega la mentalità guerriera alla caccia, che faceva della bestia feroce il modello a cui ogni combattente doveva aspirare. Come noto, l'attività venatoria era nel Medioevo immagine e preparazione alla guerra per cui «la forza dell'orso, l'irruenza del cinghiale, l'astuzia del lupo, erano qualità che il combattente aspirava ad assimilare» (Galloni 1993: 36), e i continui accostamenti di Artù a lupo, leone e cinghiale non fanno che rinforzare l'idea che, agli occhi di Lazamon, il re dei Britanni, per assumere il suo ruolo dominante, dovesse essere prima di tutto un valoroso guerriero (Donahue 1996: 105-109).

La peculiare estensione delle similitudini presenti in questa sezione narrativa, e la diversa organizzazione della battaglia di Bath rispetto alle versioni di Wace e Geoffrey hanno suggerito l'ipotesi dell'utilizzo da parte di Lazamon di altre fonti (Le Saux 1989: 209).<sup>16</sup> Sebbene non sia improbabile che in quegli anni circolassero testi, ormai perdu-

---

<sup>16</sup> Nei tre testi, la battaglia di Bath avviene in due fasi: nella prima fase, i Sassoni vengono spinti a ritirarsi su una collina, nella seconda, la collina è presa d'assalto e i Britanni sconfiggono i Sassoni. Nelle versioni di Wace e Geoffrey, il comandante dei Sassoni, Childric, fugge via alla fine della seconda fase, mentre nella versione di Lazamon, egli scappa dopo la prima fase, permettendo ad Artù di lanciarsi in un

ti, contenenti soltanto le vicende arturiane che Lazamon avrebbe potuto utilizzare come fonte alternativa,<sup>17</sup> questa ipotesi considera, però, come marginale il ruolo rivestito dalle similitudini brevi lungo l'intero poema. La differenza tra le similitudini sembra riguardare, invece, unicamente le dimensioni e non il metodo di composizione, mentre le somiglianze stilistiche e linguistiche con il resto del poema restano significative (Gibbs 1963: 93; Stanley 1969: 24).

Similitudini e metafore, rintracciabili lungo tutto il poema, possono, dunque, essere considerate come frutto della creatività del poeta stesso; in questa ottica non stupisce rilevare come l'impiego di queste figure retoriche sia dominante e più frequente nelle sezioni in cui Lazamon ha ampliato ed elaborato il testo in modo più consistente (Donahue 1996: 140-141).

Le tre similitudini che dominano la sezione ritraggono tre vivide scene di inseguimento e sono tutte espresse dalla voce di Artù che incita i suoi uomini.<sup>18</sup> Le prime due sottolineano il carattere animalesco degli inseguiti: i Sassoni e il loro imperatore Childric cadono alla prova di forza dei Britanni come gru e volpe sotto il dominio umano. La terza sviluppa un doppio confronto che ritrae l'eterna lotta tra predatore, il lupo Artù, e preda, la capra Colgrim.

### 2.1. *La gru*

La battaglia tra Sassoni e Britanni imperversa, i Britanni guidati da Artù hanno un chiaro vantaggio, il condottiero Colgrim riesce a fuggire guadando il fiume a cavallo, ma Artù impedisce al resto dei Sassoni di seguirlo. Lazamon per descrivere le difficoltà dei singoli soldati dispersi ricorre all'immagine della gru selvatica nella palude quando è braccata da cani e falchi. Il luogo teatro della battaglia, il fiume, potrebbe aver suggerito a Lazamon il confronto. Ai versi 10062-68 si legge:

- (8) Summe heo gunnen wondrien; swa doð þe wilde cron.  
 i þan mor-uenne; þenne his floc is awemmed.  
 7 him halde[ð] after; hauekes swifte.  
 hundes in þan reode; mid reoude hine imeteð.  
 þenne nis him neouder god. no þat lond no þat flod.  
 hauekes hine smiteð; hundes hine biteð.  
 þenne bið þe kinewurde foze; fæie on his siðe. (Brut 10062-68)

Alcuni si aggiravano senza meta come fa la gru selvatica nel terreno paludoso, quando il suo stormo è andato distrutto. Le corrono dietro veloci falchi e i cani tra i giunchi con crudeltà l'attaccano, giacché per essa non è più sicura né la terra, né l'acqua; i falchi la colpiscono, i cani la sbranano, l'uccello regale viaggia verso la morte.

---

lungo discorso di esultanza che prende di mira i suoi nemici, discorso assente nei testi in francese e latino.

<sup>17</sup> In particolare, Davies, (1960: 129-142) analizza e organizza in uno schema l'occorrenza di ogni similitudine nel testo, notando come le più estese siano presenti unicamente nella sezione della battaglia di Bath. A supporto di questa tesi Corsi Mercatanti (1998: 403-404), considerando lo stile arcaicizzante di Lazamon, nota come la similitudine fosse un artificio retorico poco usato nell'ambito antico inglese. In realtà, l'interesse antiquario per la lingua anglosassone di Lazamon sembrerebbe essere limitato all'uso di un lessico arcaico, non alla sintassi né agli artifici retorici (Stanley, 1994: 48).

<sup>18</sup> Il discorso diretto è un tratto tipico dello stile di Lazamon che lo distanzia dalla versione di Wace; in particolare, nel *Brut* i discorsi d'incitamento prima di una battaglia sono numerosi e incisivi (Le Saux 1989: 42-50).

Il nucleo descrittivo di questa similitudine attinge alla quotidianità della caccia nobiliare, offrendo un'immagine vivida e dal carattere realistico che appare frutto di esperienza personale. Lazamon tratteggia in maniera dettagliata l'habitat della gru: si muove tra i giunchi, nel terreno paludoso, definito *lond*, dove è inseguita e portata allo scoperto dai cani, e l'acquitrino, identificato come *flod*, dove i falchi possono attaccarla con facilità. Altro aspetto naturalistico è dato dal verbo *wondrien* che qualifica l'animale per la sua caratteristica abitudine a spostarsi di giorno in giorno alla ricerca del cibo (Raye 2016: 281).<sup>19</sup>

Particolarmente interessante è il verso conclusivo della similitudine che definisce la gru come *kinewurðe foʒel* 'volatile degno di re', caratterizzando il suo ruolo di cacciagione destinata agli strati più elevati della società. Pur essendo un animale molto comune nelle campagne inglesi fino almeno al XVII secolo, la carne di gru era, infatti, considerata selvaggina nobile e rara, la cui consumazione era destinata a banchetti sontuosi (Whiteman 1898: 177). Una tale consuetudine emerge anche dai testi legislativi gallesi che, regolamentando l'arte venatoria, proteggevano e privilegiavano la carne di questo volatile a uso esclusivo della classe nobile poichè solo girifalchi e falchi pellegrini addestrati erano capaci di cacciarla con successo (Raye 2016: 273-277).

La similitudine si caratterizza per il carattere realistico e l'assenza di qualsivoglia riferimento alle tradizioni simboliche legate alla gru che erano tuttavia molteplici e, talvolta, contraddittorie. Nell'arte cristiana la gru poteva simbolizzare, infatti, pazienza, lealtà, bontà e la compostezza della vita monastica (Werness 2003: 113-116). Nonostante la sua carne nobile rendesse l'animale *kinewurðe*, esso era talora considerato anche simbolo di goffaggine, oppure di gola e cupidigia. La descrizione classica dei *Bestiari* voleva la gru capace di inghiottire qualsiasi cosa, forse a causa della sua naturale abitudine a beccare le colture abbandonate (Raye 2016: 294-295).

Nella drammatica scena descritta da Lazamon, invece, è il riferimento alla caccia e la tensione che deriva dal conflitto cacciatore-preda indifesa a dare dinamicità al quadro rappresentato: il filo conduttore che lega i Sassoni all'immagine delle gru è il loro muoversi nell'acquitrino senza via di scampo. Come la gru inseguita dai cani, così ogni guerriero sassone braccato dall'esercito britannico non può far altro che «*fæie on his siðe*», viaggiare verso la morte e incontrare il proprio destino.

## 2.2. *La volpe*

Con i suoi sedici versi complessivi, il confronto tra l'imperatore sassone, Childric, e la volpe, che orgogliosa «*faren wha-swa auere fare; naueð he næuere nænne kare*» 'vagabonda ovunque senza mai una preoccupazione', costituisce la similitudine più estesa di tutto il poema (vv.10399-415).

- (9) Ah of him bið iwurðen; swa bið of þan voxe.  
þenne he bið baldest; ufen-an þan walde.  
7 hafeð his fulle ploʒe;7 fuzeles inoʒe.

<sup>19</sup> Il verbo *wondrien*, in antico inglese *wandrian*: «to wander, rove, roam» (*BT s.v. wandrian*), potrebbe in egual misura riferirsi alla migrazione stagionale dell'uccello, oppure all'abitudine di trasferirsi di area in area anche giornalmente.

for wild-scipe climbið and cluden iseche[ð].  
 i þan wilderne; holþes him wurched.  
 Faren wha-swa auere fare; naued he næuere nænne kare.  
 he wened to beon of duþeðe; baldest alre deoren.  
 Penne siþeð him to; segges vnder beorþen.  
 mid hornen mid hunden; mid hæzere stefenen.  
 hunten þar talieð; hundes þer galieð.  
 þene vox driueð; 3eond dales 7 3eond dunes.  
 he ulih to þan holme; 7 his hol isecheð.  
 i þan uirste ænde. i þan holle wendeð.  
 þenne is þe balde uox; blissen al bideled.  
 7 mon him to-delueð; on ælchere heluen.  
 þenne beoð þer for-cuðest; deoren alre prutttest. (Brut 10399-415)

Ma a lui è successo come alla volpe, quando è più sfrontata lassù nel bosco, ha piena libertà di gioco e uccelli in abbondanza, come passatempo si arrampica e cerca alture e in posti desolati si scava le tane; vaga ovunque abbia da vagare senza mai nessuna preoccupazione e pensa di essere l'animale più coraggioso della schiera. Poi gli uomini la braccano oltre le colline con corni, con cani e alte grida: là i cacciatori urlano, là i cani latrano, cacciano la volpe per vallate e colline; essa fugge verso la vetta della collina, cerca una fossa per sé e, nel posto più vicino, si rifugia in quella tana. Allora la coraggiosa volpe è spogliata di ogni sua gioia, e gli uomini le scavano intorno da ogni parte; l'animale più orgoglioso di tutti è ora il più miserevole.

Lazamon traccia, anche in questo caso, un quadro fedele alle abitudini venatorie medievali e un ritratto abbastanza realistico del comportamento dell'animale.

Le tradizioni letterarie che fanno uso della volpe sono numerose e il suo significato simbolico è uno dei più complessi e diversificati; è talvolta associata a connotazioni positive, come la vitalità, la reincarnazione e l'intelligenza, ma più spesso è legata all'astuzia, all'inganno e alla malvagità, con evidenti connotazioni negative (Werness 2003: 184-187). In particolare, nell'universo cristiano medievale, la volpe è quasi sempre *figura diaboli*. Nelle versioni del *Bestiario* più antiche la volpe è descritta come ingannatrice, disonesta, si finge morta per attirare gli uccelli inconsapevoli: il parallelismo con il diavolo cristiano che irretisce le anime umane è chiaro.<sup>20</sup>

Nel *Bestiario Medio Inglese*, rispetto alle versioni più antiche, oltre all'interpretazione legata al maligno per eccellenza, ci si riferisce alle peculiarità della volpe per illustrare alcuni aspetti negativi dell'essere umano:

- (10) Ðe deuel is tus ðe <fox> ilik  
 Mið iuele breides and wið swik, and man also ðe foxes name  
 arn wurði to hauen same (MEBes 324-327)

Il diavolo è così simile alla volpe per i cattivi stratagemmi e gli inganni e parimenti gli uomini meritano di aver vergogna del nome di volpe. (Faraci 1990)

Questa transizione nell'interpretazione allegorica dell'animale è rintracciabile anche nella tradizione medio inglese della favola e dell'epica animale in cui la volpe, ormai diventata un vero e proprio tipo letterario, compare come una sorta di controparte dell'a-

<sup>20</sup> Così, per esempio, nella versione del *Fisiologo* di Berna, tradita nel *Codex Bongarsianus 318*, risalente circa al V secolo e conservato nella *Burgerbibliothek* di Berna (Honegeer 1996: 9).

stuto eroe del ciclo di Renart, trattato diffusamente in ambito continentale e, soprattutto, in area francese. La volpe diventa rappresentazione di astuzia e inganno in quanto vizi appartenenti all'essere umano (Honegeer 1996: 9).

La similitudine elaborata da Lazamon nasce in questa tradizione: la volpe descritta nel confronto è vista negativamente, in quanto immagine di Childric, imperatore dei Sassoni e quindi nemico di Artù. La sua caratteristica principale sembra essere l'arroganza: per due volte è apostrofata come *baldest*, un superlativo che sottolinea un'estrema audacia, una sfrontatezza che finirà per ingannare l'animale stesso, come nella tradizione dei *Bestiari* e delle favole.

Lazamon anche in questo lungo confronto ritrae una scena di caccia, si può considerare questo passaggio una delle prime descrizioni della caccia alla volpe, in cui l'atteggiamento dell'animale, prima sfrontato e poi codardo, è messo in relazione con il comportamento degli uomini che lo rincorrono suonando i corni e sguinzagliando i cani.

### 2.3. *Il lupo e la capra*

Ai versi 10629-37, Artù, incitando i suoi uomini dice:

- (11) For 3erstendæi wes Colgrim; monnen alre ken|nest  
 nu him is al swa þere gat; þer he þene hul wat.  
 hæh uppen hulle; fehteð mid hornen.  
 þenne come[ð] þe wlf wilde; touward hire winden.  
 Beh þe wulf beon ane; buten ælc imane.  
 7 þer weoren in ane loken. fif hundred gaten.  
 þe wulf heom to iwiteð; and alle heom abiteð.  
 Swa ich wulle nu to-dæi; Colgrim. al fordemen.  
 ich am wulf 7 he is gat. þe gume scal beon fæie. (Brut 10630-37)

Poiché ieri Colgrim era il più audace tra tutti gli uomini, ora egli è simile alla capra quando fa guardia sul colle; alta sulla collina si difende con le corna quando il lupo selvaggio avanza incalzante verso di essa. Sebbene il lupo sia solo, senza alcun compagno e là ci siano in un recinto cinquecento capre, il lupo si dirige verso di loro e le attacca tutte. Così io ora farò oggi; distruggerò Colgrim. Io sono il lupo ed egli è la capra: quell'uomo deve morire.

In questo passaggio, Artù identifica se stesso con la figura del lupo, mentre il suo nemico diventa la preda inerme su cui si fionda, reiterando il confronto già usato da Lazamon qualche verso prima:

- (12) And he gon to rusien swa þe runie wulf  
 Penne he cumeð of holte bihonged mid swane,  
 and pencheð to biten swulc deor swa him likeð (Brut 10040-43)

E si precipitò come il lupo coperto di brina, quando viene fuori dal bosco rivestito di neve e pensa di mordere qualsiasi animale gli piaccia.

In questo confronto, la figura del lupo risalta in quanto immagine dell'eroe protagonista. Nel contesto della cultura cristiana, anglosassone e anglonormanna, di cui Lazamon è esponente, il punto di vista positivo sul lupo appare particolarmente degno di nota. Infatti, nella poesia anglosassone, il lupo era spesso descritto come un animale astuto, ostile, traditore e incapace di accettare qualsiasi compagnia. Analogamente, i testi biblici



lo descrivono come un animale crudele, messo in contrapposizione alle pecore indifese (Ortoleva 2003: 38-39).

Per il mondo germanico, il lupo era simbolo di una forza selvaggia, pericolosa e oscura, era legato a streghe, a giganti e a esseri demoniaci o malvagi, quali Loki e suo figlio Fenrir;<sup>21</sup> era considerato annunciatore di morte.<sup>22</sup> Era inoltre spesso associato a tutti quegli uomini che venivano espulsi dalla società ed erano quindi costretti a vagare da soli per foreste e boschi. In *Maxims I* vengono ritratte le condizioni di vita dell'esule che può avere come unica compagnia soltanto i lupi; questi sono tratteggiati come traditori, pronti ad uccidere i propri compagni:

- (13) Wineleas wonsælig mon genimeð him wulfas to geferan  
felafæcne deor; ful oft hine se gefera sliteð.  
Gryre sceal for greggum, græf deadum men;  
hungre heofeð, nales þæt heafe bewindeð,  
ne huru wæl wepeð wulf se græga,  
morþorcwealm mæcga, ac hit a mare wille. (MxI 146-151)

L'uomo miserabile e senza amici prenderà come compagni i lupi, animali molto astuti. Molto spesso il compagno lo divora, terrore ci sarà per via dei grigi, tomba per gli uomini morti. Esso geme affamato, per nulla coinvolto in lamenti, infatti il grigio non piange i morti, la strage degli uomini, ma ne vuole di più.

Una descrizione simile compare anche in *Maxims II*, dove, ai versi 18-19, si fa riferimento al lupo come a un misero solitario, la cui dimora naturale è nei boschi «wulf sceal on bearowe, earm anhaga» (Brunetti 2008).

D'altra parte però le caratteristiche simboliche del lupo non erano unicamente negative nel contesto culturale da cui Lazamon proviene; nell'identificazione di Artù con il lupo si evince ancora una volta quella caratteristica delle culture indoeuropee che faceva della bestia selvaggia un esempio da seguire. In antico inglese, il sostantivo *wulf* era usato comunemente nella formazione dei nomi propri: un nome come *Wulfmaer*, ovvero 'glorioso lupo', rimanda a una tradizione che attribuiva all'animale caratteristiche comunque positive.<sup>23</sup> In questa visione, potrebbe anche esserci una qualche antica reminiscenza degli *úlfheðnar*, 'uomini dalla pelle di lupo' della tradizione nordica simili ai *berserkir*, che indossando le vesti dell'animale ne assumevano la forza e la ferocia e, in qualche modo, diventavano loro stessi animali (Snorri Sturluson, *Heimskringla*, 17).

Inoltre, in antico inglese, alcuni composti a base *-wulf*, quali *heorowulf*,<sup>25</sup> *herewulf*,<sup>24</sup>

<sup>21</sup> È opportuno precisare che gran parte delle informazioni sulla percezione del lupo nel mondo germanico sono tratte dalla mitologia nordica. Per una trattazione diffusa si veda Chiesa Isnardi (2008) e la relativa bibliografia.

<sup>22</sup> Il lupo compare insieme a corvi ed aquile più volte in diversi poemi della tradizione anglosassone come parte delle scene-tipo degli animali della battaglia, in cui si dice esso si nutra di cadaveri (Magoun 1955:81-90); una peculiarità che non ha alcuna base etologica, ma che assume una sua chiara valenza poiché serve a evocare la morte dei combattenti. (Ortoleva 2003: 40).

<sup>23</sup> Cfr. *The Battle of Maldon*, al verso 113: «Wund wearð Wulfmaer» (Scragg 1991) 'Wulfmaer fu ferito'. Cfr. *Exodus*, vv. 181-183: «Ymb hine wægon wigend unforhte/ hare herowulfas hilde gretton/ þurstige þræcwiges, þeodenholde» (Lucas 1977). 'Intorno a essi si muovevano guerrieri senza paura/ grigi lupi della spada si avvicinavano alla battaglia, assetati di combattimento duro, leali al loro signore'.

<sup>24</sup> Cfr. *Genesis A*, vv. 2013-2015: «We þæt soð magon/ segcan furður hwelc siððan wearð / æfter

*hildewulf*<sup>25</sup> e *wælwulf*<sup>26</sup> potrebbero esser collegati a tale idea; questi composti, infatti, compaiono in contesto bellico e sembrerebbero essere parte di una terminologia tradizionale molto antica, di cui però è andato perduto gran parte del valore originario (Ortoleva 2003: 40).

Tuttavia, questa lunga similitudine elaborata da Lazamon non si concentra unicamente sull'identificazione dell'eroe con la figura del lupo; il poeta propone uno scontro impari tra questi e una capra pronta a difendersi ma destinata a fallire, rappresentante il sassone Colgrim. Espressioni come «non curat numerum lupus» oppure «lupus non veretur etiam numeratus oves devorare» che ritraggono un lupo incurante del numero di animali da affrontare sono parte di una tradizione latina, che, in una delle prime testimonianze, compare nelle *Bucoliche* Virgiliane<sup>27</sup> e che è presente, poi, in diverse attestazioni in latino medievale (Walther 1963: 781; Deskis–Hill 1995: 43).

In questi casi il lupo non è messo però in contrapposizione con capre, bensì con pecore. È possibile che esistessero diverse varianti, in latino o in forma vernacolare, a cui Lazamon avrebbe potuto attingere, tuttavia non si può escludere l'ipotesi che sia stato egli stesso l'autore della variazione, influenzato dai passi biblici che coinvolgono questi animali; nel testo biblico, infatti, le pecore sono rappresentate come deboli, fedeli e umili, possono essere ingannate da 'lupi travestiti da agnelli' e sono immagine della cristianità, essendo il gregge scelto dal Buon Pastore. Mettendo a confronto le figure della capra e della pecora, si evince come Colgrim, uno degli antagonisti di Artù, sia rappresentato in maniera più precisa dalla capra infedele che dall'umile pecora, poiché l'immagine caprina porta con sé connotazioni inequivocabilmente negative (Deskis–Hill 1995: 42-45).

Inoltre, l'animale descritto da Artù si caratterizza per l'atteggiamento sfrontato e provocatorio. Tale peculiarità sembrerebbe rimandare alla favola latina *De Hyrco et Lupo*,<sup>28</sup> impiegata come potenziale fonte diretta o più semplicemente testimonianza di una versione nota a Lazamon; in questo testo, infatti è possibile ritrovare non solo la caratterizzazione dell'animale, ma anche l'ambientazione in cima a una collina, la vittoria incontrastata del lupo, e il monito moraleggiante di non mettersi in contrapposizione con i potenti. La favola narra, la vicenda di un capro che, liberatosi provvisoriamente del lupo che lo inseguiva, dichiara orgogliosamente di potersi opporre alla supremazia dell'altro animale, finendo tuttavia per pentirsene e chiedere pietà quando il lupo implacabile lo

---

þam gehnæste herewulfa sið» (Doane 2013). 'Questo possiamo dire inoltre in verità, quale fu successivamente, dopo il conflitto, il destino dei lupi dell'esercito'.

<sup>25</sup> Cfr. *Genesis A*, vv. 2050-2051 «hildewulfas herewicum neh gefaren hæfdon» (Doane 2013) 'I lupi della battaglia si erano avvicinati all'accampamento'.

<sup>26</sup> Cfr. *The Battle of Maldon*, vv. 96-97a: «Wodon þa wælwulfas or wætere ne murnon/ wicinga werod» (Scragg 1991) 'Avanzarono allora i lupi della strage, dell'acqua non si curò la schiera vichinga'.

<sup>27</sup> Cfr. Virgilio, *Bucoliche*, Ecloga VII, versi 49-52: «Hic focus et taedae pingues, hic plurimum ignis / semper et adsidua postes fulgine nigri: / hic tantum Boreae curamus frigora, quantum / aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas» (Canali 1978) 'Qui il focolare e le grasse fiaccole, qui sempre un grande fuoco e i battenti neri di assidua fuliggine, qui ci curiamo tanto dei freddi di Borea, quanto il lupo del numero delle pecore e i fiumi torrenziali delle rive'.

<sup>28</sup> Si tratta di un testo appartenente alla collezione tradita dal manoscritto 5337 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, già Bibliotheca Regia Monacensis, classificata tra le *Fabulae estravagantes*, opere che si rifacevano alla tradizione esopica ma non ascrivibili ad alcun autore specifico (Hervey 1884: I. 464-467).

azzanna e lo divora. La morale della favola è di tipo politico, avverte i deboli e poveri di non ribellarsi contro i potenti; l'intento è simile alle conclusioni del discorso di Artù e prefigura la fine dello scontro con Colgrim (Deskis–Hill 1995: 45).

Tuttavia, non è solo la tradizione latina a fornire dei testi analoghi per quanto riguarda la figura caprina descritta nel *Brut*.<sup>29</sup> In maniera simile, nella poesia norrena, la capra compare spesso in termini dispregiativi,<sup>30</sup> in cui una delle caratterizzazioni più attestate era la viltà (Harris 1981: 322; Deskis–Hill 1995: 45), come per esempio nel

*Helgakviða Hungingsbana Önnur* i nemici dell'eroe Helgi sono paragonati a capre che, spinte dalla paura, corrono via terrorizzate:

- (14) Svá hafði Helgi hrædda gǫrva  
fiáendr sína alla oc frændr þeira  
sem fyr úlfi óðar rynni  
geitr af fialli, geisca fullar (Edda, HHIII 37)

Helgi aveva così intimorito tutti i suoi nemici e i loro compari, come davanti al lupo in fretta corrono le capre, dal monte, in preda al terrore. (Scardigli 2004)

### 3. Eventi prodigiosi e animali simbolici

Eventi straordinari della storia dei Britanni che coinvolgono gli animali sono presenti all'interno di tutto il poema, gran parte di essi sono fedeli riproduzioni in lingua inglese del testo di Wace, a loro volta rielaborazione del testo latino di Geoffrey. Bruto e i Troiani in fuga dall'Asia Minore e in viaggio verso la terra promessa dall'oracolo della dea Diana incontrano un gruppo di sirene (vv. 659-676); i sudditi del re Ruhhudribas hanno il piacere di ascoltare un'aquila parlante durante la costruzione delle mura del castello di Shaftesbury (vv. 1411-16); durante il regno di Riwald una pioggia di sangue, vermi e mosche preannuncia una carneficina imminente (vv. 1941-51); un drago rosso e un drago bianco combattono ogni notte senza tregua al di sotto di uno stagno sotterraneo impedendo la costruzione della fortezza di re Vortigern (vv. 7951-58); una cometa con la coda a forma di drago si presenta agli occhi del mago Merlin e del re Uther, preannunciando il regno e i successi dei due figli del re (vv. 8914-26); aquile e altri uccelli intimidatori svolazzano e combattono tra loro sulle rive del lago Lochmond in Scozia dove gli Scozzesi inseguiti da Artù cercano rifugio (vv. 10848-70); Artù stesso sogna uno scontro tra un drago e un orso poco prima della sua battaglia contro i Romani (vv. 12768-88). A questi episodi Lazamon aggiunge un secondo sogno profetico di re Artù nel quale, in maniera completamente autonoma, rielabora la materia trovata in Wace e fa un uso originale e creativo dell'immaginario animale per descrivere lo stato emotivo e prefigurare il futuro (vv. 13981-14015).

<sup>29</sup> Il legame tra tradizione norrena e il *Brut*, basato sull'uso condiviso del femminile 'capra', rispetto al maschile della tradizione latina viene sottolineato da Deskis–Hill (1995: 45). È opportuno precisare però che il femminile è usato unicamente nel manoscritto *Caligula*, in cui al verso 10634 si legge «toward hire winden», mentre nella versione del codice *Otho* è presente il maschile «toward him winde».

<sup>30</sup> Cfr. *Edda: Helgakviða Hungingsbana Önnur*, 22; *Helgakviða Hungingsbana in Fyrri*, 43; *Skírnismál* 35, *Hávamál*, 36 (Kuhn 1962).

In particolare, Laȝamon sviluppa in maniera personale la figura dell'aquila, che compare in più punti del testo. Protagonista della costruzione delle mura del castello di Shaftesbury, la comparsa di un uccello parlante è raccontata da Wace e Geoffrey con incredulità. Il testo latino e quello francese non forniscono alcuna informazione sulle parole pronunciate dall'animale; Geoffrey si rifiuta espressamente di farlo, giudicando il racconto non del tutto vero: «cuius sermones si veros esse putarem, sicut cetera memoriae dare non diffugerem» 'dei cui discorsi, se li ritenessimo veritieri, di certo non ci esimeremmo dal darne testimonianza' (Geoffrey di Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, Libro II, 8).

Anche Laȝamon, nel trasferire l'episodio in lingua inglese, non cita le parole pronunciate dall'aquila, ma aggiunge significativamente un dettaglio: «þes fuȝel tacnede faie-sið þes kinges» 'l'uccello testimoniò la dipartita del re' (v. 1415). Più precisamente il verbo *tōknen*, in antico inglese *tācnian*, aveva il significato di «to portend, presage; also, of a dream: mean, have oracular significance about» (*MED s.v. tōknen*). Si può quindi supporre che egli volesse dotare questa particolare aquila di una sorta di spirito profetico. Il rapace è definito *seolcuð*, aggettivo dall'antico inglese *seld-cūþ*, *sel-cūþ* formato da *seld-* «strange, wonderful» e da *cūþ*, participio preterito del verbo *cunnan*, col significato di «known, manifest» per cui *seolcuð* già nel periodo anglosassone indicava qualcosa di «little known, strange, wonderful, unfamiliar» (*BT s.v. seld-cūþ*).

La comparsa di uccelli in cielo ha spesso la funzione di cattivo presagio nel poema e altre aquile tornano a preannunciare tragedie imminenti in un passaggio successivo. Quando l'esercito scozzese, alleato dei Sassoni, viene intrappolato in un lago, descritto similmente come *seolcuð*, da parte dell'esercito di re Artù, le aquile, insieme ad altri uccelli di natura fantastica, compaiono in cielo con uno scopo preciso.

Ai versi 10855-60 si legge:

- (15) þe ærnes habbeoð ane laȝe, bi æuerælches kinges dahȝen;  
 whænneswa æi ferde fundeð to þan ærde, þeonne fleoð þa fuȝeles  
 feor i þan lufte, moni hundred þusen, and muchel feoht makieð;  
 þenne is þat folc butenwene þat reouðe heom is to cumene (Brut 10855-60)

Le aquile hanno una legge durante la vita di ogni re: ogni volta che un esercito si dirige verso quella terra, allora gli uccelli volano lontano nel cielo, in centinaia di migliaia, e iniziano una grande battaglia, la gente così è certa che una calamità sta per giungere su di loro.

La descrizione che ci fornisce Laȝamon di questo posto magico e isolato non può non far tornare alla mente quelle aquile, che insieme a corvi e lupi, si presentavano alle soglie dei campi di battaglia nella poesia antico inglese, come preannuncio di sventura (Donahue 1996: 110).

Questo senso di fantastico e di sciagura imminente, con la comparsa di uccelli e altre figure animali ambigue, accompagna anche il secondo sogno profetico di Artù. In effetti, Laȝamon fa ricorso all'immaginario animale nell'intero arco narrativo arturiano. Gli animali compaiono, in primo luogo, nella descrizione dell'ascesa del re, attraverso il moltiplicarsi di similitudini nella sezione dedicata alla battaglia contro i Sassoni, e successivamente, nella sua inevitabile caduta, attraverso i due sogni profetici che la anticipano (Donahue 1996: 106-112).

Il primo sogno profetico di Artù avviene poco prima dello scontro con il gigante di Mont Saint Michel e la battaglia con i Romani (vv. 12768-88). In esso, un orso e un drago appaiono nel cielo e si battono fino all'ultimo sangue, questo scontro compare sia nel testo di Geoffrey che nel testo di Wace e, in entrambi i testi, i consiglieri del re interpretano il sogno come un'immediata vittoria di Artù contro un mostro da combattere. Il testo di Lazamon, invece, non offre tale chiarimento (O'Sharkey 1978: 347-362):

- (16) Per ich lai a sweuete; agan ich forto slepe.  
 me þuhte þat in þere weolcne; com an wunderlic deor.  
 æst in þan leofte; ladlic an sehte.  
 wið leite mid storme. sturn-liche wende.  
 nis in nare leode; nan swa lad-lic beore.  
 Ða com þer westene; winden mid þan weolcnen.  
 a berninge drake; <burh>[ʒes he] <suel>[de]  
 mid his feure he lihte. al þis lond-riche;  
 me þuhte a mire sihʒeðe. þat þa sæ gon to berne;  
 of leite 7 of fure. þa þe drake ferede;  
 Þes drake and beore. beien to-somme.  
 radliche sone; to-gadere heo come;  
 heo smiten heom to-gaderen; mid feondliche ræsen.  
 [f]loʒen of heore hæʒene; swulc fur-burondes.  
 Ofte wes þe drake buuen; and eft seoððen bineoþen.  
 neoðeles a þan ænde; heʒen he gon wende.  
 and he flah dun-rihte; mid feond-liche ræsen.  
 and þene beore he ismat. þat he to þere eorðe iwhat.  
 and he þer þene beore of-sloh; and hine lim-mele to-droh.  
 Ða þat feht wes ido; þe drake aʒen wende.  
 Þis sweuen me imette; þer ich lai and slapte. (Brut 12768-88)

Quando ero disteso a riposare, mi sono addormentato, mi sembrò che tra le nuvole apparisse una bestia misteriosa, nel cielo ad est, una vista orribile: con fulmini e tuoni, avanzava minacciosamente, non c'è in alcun luogo sulla terra un orso così terribile. Poi giunse da ovest, muovendosi rapido tra le nuvole un drago fiammeggiante che bruciava i borghi, con il fuoco accendeva tutte le regioni del regno: mi sembrò, mentre osservavo, che il mare stesso prendesse fuoco con i fulmini e le fiamme che il drago portava con sé. Il drago e l'orso, allo stesso tempo, arrivarono rapidamente a scontrarsi, si schiantarono l'uno contro l'altro in un furioso impatto, fiammate uscivano dai loro occhi come carboni ardenti. Spesso il drago si trovò in vantaggio e spesso in svantaggio, ciononostante alla fine riuscì ad andare in alto e volò poi verso il basso, con un attacco furioso; e colpì l'orso che cadde a terra, e allora là uccise l'orso e gli staccò tutti gli arti. Quando la battaglia fu conclusa, il drago volò via. Questo il sogno che ho fatto, quando giacevo addormentato.

Le interpretazioni simboliche che si associano alle figure del drago e dell'orso sono numerose, diversificate e, talvolta, ambigue. Con un'apertura alare immensa, la coda e la testa erette, sputando fuoco e furia dalla bocca e dalla coda e devastando tutto ciò che incontra sul suo cammino, il drago compare in quasi tutte le mitologie come manifestazione delle forze distruttive dell'universo. Nella tradizione cristiana, esso diventa simbolo di eresia, dell'Anticristo e, quindi, del diavolo. Racconti archetipali concentrati sulla lotta del Bene contro il Male, tra le forze della Luce e le forze dell'Oscurità, fanno largo uso della figura del drago: a Babilonia Ben, Enlin e Marduk affrontarono un drago per proteggere l'universo dalla distruzione e nel mito greco una prova di forza di questo tipo è attribuita anche a Perseo, che salvò Andromeda dal diventare un'offerta sacrificale per

un serpente marino. Il nome di San Giorgio venne associato all'uccisione del drago solo nell'alto medioevo, ma la leggenda è molto più antica. Tuttavia, il drago poteva avere anche un carattere più positivo, Artemidoro nella sua *Oneirokritica*, II secolo, lo ritiene simbolo dell'imperatore, e a questa interpretazione si rifà, probabilmente, anche la scelta di Geoffrey di usare il drago così diffusamente nel suo testo in relazione alla dinastia dei Pendragon. Precisamente, la cometa con la coda a forma di drago è il segno che spinge Uther a scegliere il drago come simbolo della sua casata e ad adottare il nome Pendragon, che nella spiegazione di Geoffrey significherebbe 'testa di drago'. In questa tradizione letteraria, il drago si associa a caratteristiche positive, come la regalità e la supremazia (Göller 1981: 132- 133).<sup>31</sup>

Come il drago, anche l'orso è un animale ambivalente dal punto di vista simbolico. Le associazioni negative sono numerose: il respiro dell'orso era visto come velenoso e la sua comparsa nei sogni era considerata un cattivo segno, che presagiva una malattia o un lungo viaggio. Nelle tradizioni popolari rappresentava i peccati dell'accidia e della gola. Altrettanto significative però erano le associazioni positive, soprattutto per quanto riguarda l'orsa: la costellazione dell'Orsa Maggiore è uno dei gruppi stellari più conosciuti, in quasi tutte le lingue il suo nome richiama l'orsa. Nell'antichità classica il regno dell'orsa era connesso all'idea di una pacifica comunicazione tra le nazioni, e sempre l'immagine dell'orsa era legata agli aspetti positivi della maternità (Göller 1981: 134). Connotazioni positive aveva anche l'orso, esso era l'animale che intratteneva più rapporti con l'essere umano; nelle tradizioni celtiche, scandinave e slave, era il re della foresta e degli animali che in essa vivono, una funzione regale, ancora attestata in epoca medievale che tra l'VIII e il XII secolo venne poi assunta dal leone (Pastoreau 2007: 53).<sup>32</sup>

Ad una prima interpretazione del sogno riportato nel *Brut*, il drago rappresenterebbe Artù, in quanto personificazione dell'ordine naturale e dello stato. L'orso, d'altra parte, sarebbe figurazione contemporaneamente del gigante e dell'imperatore Lucius come opposizioni al concetto di *ordo* (Göller 1981: 136-137). Tuttavia, è opportuno ricordare che il nome gallese Arthur deriva dal sostantivo *artos*, 'orso', attraverso il nome antico celtico *artoris*; il sogno potrebbe quindi far riferimento a una inerente duplicità del personaggio di Artù e fungere da presagio per la rovina del re (Alamichel 1993: 304). L'incubo è definito da Laȝamon stesso come spaventoso, *feorlic*, al risveglio il re «*swiðe he wes idræcched / and granen agon ludere stefenen*», 'egli era molto turbato e incominciò a lamentarsi ad alta voce' (v. 12751), tanto che nessuno nel suo seguito osa chiedere nulla a riguardo. Nel sogno riportato da Laȝamon l'orribile orso arriva attraverso una tempesta da oriente, mentre il drago compare da occidente, il mare brilla nel riflesso delle fiamme

---

<sup>31</sup> È probabile che Geoffrey fosse a conoscenza dell'opera di Artemidoro, poiché nel testo greco si hanno sette sogni sulla nascita di altrettanti draghi che anticipano la nascita di sette figli. Nell'opera di Geoffrey, il raggio a forma di drago è diviso in sette raggi più piccoli, che rappresentano i figli e i nipoti di Uther che regneranno sulla Britannia.

<sup>32</sup> Michel Pastoreau (2017) spiega: «Un animale simile non poteva che spaventare la Chiesa dell'alto Medioevo. Non soltanto l'orso è dotato di una forza prodigiosa, ma è lubrico e violento. Inoltre, assomiglia a un uomo [...] vederlo, ammirarlo, temerlo e venerarlo, è cosa frequente. In realtà, in epoca carolingia, in buona parte dell'Europa germanica e scandinava [*sic*], è ancora oggetto di culti pagani associati a feste del calendario, venendo ancora considerato il re degli animali [...] Di conseguenza la Chiesa muove in guerra contro l'orso cercando di scalarlo dal trono».

del drago e il poeta enfatizza esplicitamente che è il drago stesso a bruciare le città con il suo fuoco. Questo potrebbe essere un indizio del fatto che il drago distruggerà il suo regno. La battaglia tra i due mostri è violenta ed equilibrata, solo alla fine il drago riesce ad avere la meglio (Göller 1981: 136).

Il secondo sogno profetico è un ampliamento del testo inglese. Subito dopo la battaglia con Roma (v. 13560-971), Artù accoglie un messaggero in arrivo dalla sua corte, ma prima di conoscere il contenuto del messaggio, il re si addormenta e sogna la sua imminente fine (v. 13981-14020). È possibile dividere il sogno in due sezioni distinte: in una prima parte, Artù racconta di trovarsi sul tetto di una sala, *hall*, con il nipote Gawain, mentre l'altro nipote, Modred, e la sua regina, Ginevra, aiutati da numerosi sudditi, cercano di distruggere la sala e buttarne giù il tetto. Artù cade, spezzandosi il braccio destro, ma riesce ad afferrare la spada di Gawain e con la mano sinistra uccide i due traditori. Il paesaggio onirico cambia immediatamente dopo, Artù si ritrova da solo in una pianura sconosciuta, e qui ha inizio la seconda parte del sogno:

- (17) 7 ich þer wondrien agon; wide 3eond þan moren.  
 þer ich isah gripes. and grisliche fuzeles.  
 Þa com an guldene leo; liðen ouer dune;  
 deoren swiðe hende. þa ure Drihten make[de].  
 Þa leo me orn foren to; and iueng me bi þan midle.  
 7 forð hire gun 3eongen; 7 to þere sæ wende.  
 And ich isæh þæ vðen; i þere sæ driuen.  
 and þe leo i þan ulode; iwende wið me seolue.  
 Þa wit i sæ comen; þa vðen me hire binomen.  
 com þer an fisc liðe; and fereden me to londe.  
 þa wes ich al wet; 7 weri of sorzen and seoc. (Brut 14005-15)

E iniziai a vagabondare in lungo e in largo per la brughiera, dove vidi grifoni e uccelli orrendi. Poi giunse dalle colline una leonessa dorata, un animale nobilissimo, che nostro Signore aveva creato. La leonessa venne verso di me, mi prese per la vita, iniziò a muoversi e andò verso il mare. Vidi le onde agitarsi nel mare, lì dove la leonessa mi portava con sé. Quando giungemmo al mare, le onde la divisero da me; sopraggiunse poi un pesce e mi condusse a riva. Ero tutto bagnato, stanco per l'angoscia e malato.

La terra selvaggia, la brughiera, gli uccelli minacciosi che circondano il re in questo passaggio concorrono tutti a creare un'atmosfera lugubre e triste, il cui scenario richiama alla memoria il paesaggio cupo e ostile dell'elegia antico inglese (Tiller 2016: 32-33). Artù incontra per primo dei grifoni e altri «grisliche fuzeles» 'terribili volatili' che si dispongono in volo e sembrano totalmente inconsapevoli della presenza del re; sembrano essere portatori di uno spirito profetico simile a quello degli uccelli fantastici visti sul lago di Lochmond.

La figura mitologica del grifone, che fa la sua prima comparsa nel poema in questa sezione, è giunta al mondo germanico dall'Oriente tramite la cultura greco-romana, assumendo significati allegorici cristiani nei commenti all'Apocalisse di Giovanni: i grifoni sono figura del diavolo e della forza malefica, poiché sono custodi dello smeraldo, una delle pietre apocalittiche che rappresenta la fede e contrastano gli Arimaspi, uomini mitici

con un occhio solo, simbolo degli Apostoli (Corsi Mercatanti 1998: 409-410).<sup>33</sup>

Subito dopo aver osservato lo spettacolo degli uccelli in cielo, Artù è raggiunto da una figura leonina, che lo trasporta in un mare, una massa d'acqua indefinita, per poi scomparire, lasciando l'incombenza della salvezza del re a un pesce sopraggiunto successivamente. Il motivo del viaggio attraverso l'acqua, unito alle ambigue figure del leone e del pesce suggerirebbe un'interpretazione del sogno di tipo allegorico-cristiana: i versi finali del sogno prefigurerebbero la redenzione e la salvezza cristiana per Artù. Entrambi i simboli potrebbero essere figurazioni del Cristo. Il pesce rappresenterebbe Cristo stesso: il suo nome è evocato dal greco *ἰχθύς*, e ricorderebbe anche il miracolo dei pani e dei pesci e tutte le anime salvate dagli Apostoli 'pescatori di uomini'. L'acqua sarebbe un riferimento al battesimo, mentre la figura leonina potrebbe essere simbolo della Resurrezione, come spesso interpretato nella letteratura medievale, poiché si riteneva dormisse con gli occhi aperti, così come il Cristo «went to sleep in the Sepulchre but remained watchful» (Alamichel 1993: 306).

In questa ottica si inserisce anche la scelta di tradurre «leo» con il femminile 'leonessa'.<sup>34</sup> Nella leonessa si potrebbe riconoscere il carico simbolico dei *Bestiari* medievali e degli scrittori cristiani del periodo, essa potrebbe essere anche una figurazione della Vergine, piuttosto che del Cristo stesso (Corsi Mercatanti 1998: 410; Corsi Mercatanti 2002: 241-246); oppure si potrebbe interpretare l'animale come anticipazione di Argante, la fata che si prenderà cura delle ferite di Artù al momento della sua morte per condurlo ad Avalon (Allen 1992: 460).

Rispetto a questa interpretazione cristiana, è stato però notato che l'unico riferimento chiaro alla cristianità nel passaggio sia presente in uno solo dei due manoscritti che tramandano il testo, in cui la leonessa è descritta come dorata e riceve l'epiteto «deoren swiðe hende; þa ure Drihten makede» 'animale nobilissimo, che nostro Signore ha fatto'.<sup>35</sup> Inoltre, sembrerebbe che i versi finali del sogno sfuggano a ogni tipo di interpretazione allegorica o tipologica: al suo arrivo sulla riva, il re sente di essere «al wet, weri of sorzen and seoc», parole che potrebbero suggerire un turbamento emotivo e poca speranza in una salvezza futura (Tiller 2016: 39-40).

In realtà, nonostante il poeta riesca, in questa descrizione, a tracciare abilmente la fragilità umana di Artù in balia di fenomeni naturali e animali sconosciuti, la mancanza di riferimenti a sollievo e gioia in una luce salvifica non può bastare a far escludere *in toto* una interpretazione del sogno da un punto di vista cristiano. Come si è visto precedentemente, per l'uomo medievale ogni cosa appartenente al creato aveva uno e più significati

---

<sup>33</sup> Questa interpretazione del grifone compare sia nella glossa ordinaria al XXI Libro dell'Apocalisse che nell'*Explanatio Apocalypsis* di Beda.

<sup>34</sup> Il termine *leo* si presenta al maschile, ma nel verso successivo *Lazamon* si riferisce ad esso con il pronome femminile *hire*. Sia Corsi Mercatanti che Allen traducono con un femminile, seguendo una proposta suggerita da Dobson che analizza alcuni elementi chiarificatori in riferimento al lessema *leo* (Dobson, 1974: 125-126).

<sup>35</sup> Sui codici che tramandano il poema cfr. nota n. 6. Riguardo allo specifico passo in esame, Kenneth Tiller sottolinea l'assenza dei riferimenti ovvi alla cristianità nel manoscritto *Otho* e propone l'idea di un costante processo di interpretazione del testo che inizia alla prima lettura o al primo ascolto e che continua ininterrottamente, di cui il verso presente in *Caligula* e assente in *Otho* non è che un primo esempio (Tiller 2016: 34).



contemporaneamente (Honegeer 1996: 45). Lazamon scrive, in ogni caso, dalla prospettiva di un prelado che si muove nella cultura allegorico-cristiana dell'Inghilterra normanna, non si può pensare che nel descrivere l'ambiente onirico in cui si inoltra Artù, tra grifoni, immagini acquatiche, leoni e pesci salvifici, abbia abbandonato volutamente il carico simbolico di matrice cristiana da essi rappresentato.

Che sia possibile dare un'interpretazione univoca o meno, gli animali che popolano il sogno finale di Artù non sono che gli ultimi e più incisivi esempi di come la presenza costante delle figure animali abbia contribuito allo stile compositivo del *Brut*.

Il riadattamento degli episodi trovati nella fonte e l'esuberanza verbale delle similitudini, brevi o lunghe, attraverso i continui richiami agli animali che popolano il paesaggio medievale e non, sono elementi che caricano il testo di significati diversi e sempre nuovi. Non solo dettaglio descrittivo-stilistico che segnala i momenti chiave del percorso di ascesa, caduta e salvezza finale di Artù, l'immaginario animale evocato da Lazamon nei suoi versi è espressione di una poetica che mescola cultura popolare e cultura alta, una commistione di influenze che rivela il valore di questo poema che è capace di ricreare di verso in verso una narrazione drammatica, modulata e suggestiva (Donahue 1996: 98). Lazamon riesce a sintetizzare nella sua poetica aspetti tra i più diversificati legati alla tradizione latina, alla tradizione cristiana e alla tradizione germanica e, in questo modo, offre al lettore un testo quanto più ricco di immagini, idee e interpretazioni.

Jasmine Bria

Università della Calabria

## Bibliografia

- Alamichel Marie-Françoise, 1993, *King Arthur's Dual Personality in Layamon's Brut*, «Neophilologus» 77/ 2, pp. 303-319.
- Allen, Rosamund (ed. and trans.), 1992, *Lawman Brut: Translated with an introduction and notes*, New York, St. Martin's Press.
- Allen, Rosamund, 1996, *Counting Time and Time for Recounting: Narrative Sections in Layamon's Brut*, in *Orality and Literacy in Early Middle English*, ed. by Helbert Pilch, Tübingen, Gunter Narr Verlag. pp. 71-91.
- Bédier, Joseph (ed.), 1900, *Thomas: Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, H. Piazza.
- Beowulf = Koch, Ludovica (a cura di), *Beowulf*, Torino, Einaudi, 1987.
- BT = Bosworth, Joseph – Toller T. Northcote (ed.), *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Corsi Mercatanti, Gloria, 1985, *Lazamon e la tradizione latina*, «Filologia Moderna» 7, pp. 89-107.
- Corsi Mercatanti, Gloria (a cura di), 1998, *Lazamon: Le gesta di Artù*, Milano, Trento, Luni Editrice.
- Corsi Mercatanti, Gloria, 2002, *Some Rhetorical Devices of the Latin Tradition in Layamon's Brut*, in *Layamon: Contexts, Language and Interpretation*, ed. by Rosamund Allen – Lucy Perry – Jane Roberts, London, King's College (Medieval Studies, 19).
- Chiesa Isnardi, Gianna, 2008, *I miti nordici*, Milano, Longanesi (Il Cammeo, Miti, 219).
- Davies H. S., 1960, *Lazamon's Similes*, «The Review of English Studies» 11/42, pp. 129-142.
- Deskis, Susan E. – Hill, Thomas D., 1995, *The Wolf Doesn't Care: The Proverbial and Traditional*

- Context of Lazamon's Brut Lines 10624-36*, «The Review of English Studies» 46/181, pp. 41-48.
- Diarmuid = O'Grady, S. H. (ed.), *The Pursuit of Diarmuid and Grainne*, Dublin, Gill & Son, 1881.
- Dobson, E. J., 1974, *Two Notes on Early Middle English Texts*, «Notes and Queries» 304, pp. 125-126.
- Dolcetti Corazza, Vittoria (ed.), 1992, *Il Fisiologo nella tradizione letteraria germanica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Donahue, Dennis Patrick, 1976, *Thematic and Formulaic Composition in Lawman's Brut*, Ph.D. diss. New York University, Graduate School.
- Donahue, Dennis Patrick, 1983, *The Animal Tethered to King Arthur's Rise and Fall*, «Mid-Hudson Language Studies» 6, pp.19-27.
- Donahue, Dennis Patrick, 1996, *Lawman's Formulaic Themes and the Characterization of King Arthur in the Brut?*, in *Orality and Literacy in Early Middle English*, ed. by Herbert Pilch, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 93-111.
- Dumézil, Georges, 1990, *Le Sorti del Guerriero*, Milano, Adelphi.
- Edda = Kuhn, Hans (Hrsg.), *Edda: Die Lieder Des Codex Regius Nebst Verwandeten Denkmälern*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1962.
- Edda = Scardigli, Piergiuseppe (a cura di), *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti, 2009.
- Exodus = Lucas, Peter J. (ed.), *Exodus*, London, University of Exeter Press, 1977.
- Gottfried von Straßburg, *Tristano* = Mancinelli, Laura, (a cura di), Gottfried von Straßburg, *Tristano*, Torino, Einaudi, 1985.
- Galloni, Paolo, 1993, *Il cervo e il lupo: caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Galloni, Paolo, 1998, *Lo specchio di Tristano. Il Doppio, il desiderio e il disordine*, «Quaderni Medievali» 45, pp. 6-35.
- Genesis A = Doane, Alger N. (ed.), *Genesis A: a new edition, revised*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013.
- Gibbs, A. C., 1963, *The Literary Relationships of Lazamon's Brut*, Ph.D. diss., University of Cambridge.
- Göller, Karl Heinz, 1981, *The Dream of the Dragon and Bear*, in *The alliterative Morte Arthure: a reassessment of the poem*, ed. by Karl Heinz Göller, Woodbridge, Boydell & Brewer (Arthurian Studies II), pp. 130-139.
- Haist, Margaret, 1999, *The Lion, Bloodline and Kingship*, in *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, ed. by Debra Hassig, New York-London, Garland Publishing, pp. 3-16.
- Harris, Joseph, 1981, *Satire and the Heroic Life: Two Studies (Helgakviða Hundingsbana I, 18 and Bjorn Hitdælakappi's Grámagafli)*, in *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. by John M. Foley, Columbus, Ohio, Slavica, pp. 322-40.
- Henderson, Arnold C., 1982, *Medieval Beasts and Modern Cages: The Making of Meaning in Fables and Bestiaries*, «Modern Language Association» 97/1, pp.40-49.
- Hervieux, Léopold, 1884, *Les Fabulistes Latins*, Hildesheim-New York, Georg Olms, rééd. 1970.
- Historia Regum Britanniae* = Hammer, Jacob (ed.), Geoffrey of Monmouth: *Historia Regum Britanniae, A Variant Version edited from Manuscripts*, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1951.
- Honegeer, Thomas, 1996, *From Phoenix to Chauntecleer: Medieval English Animal Poetry*, Tübingen-Basel, Francke.
- Honegeer, Thomas, 2016, *Allegorical Hares and Real Dragons - Animals in Medieval Literature and Beyond*, «Anglistik» 27/ 2 pp. 42-57.
- IED = Cleasby, Richard – Vigfusson, Gudbrand (eds.), *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Judith* = Nelson, Marie (ed.), *Judith, Julian, and Elene: Three Fighting Saints*, New York, Peter Lang, 1991.
- Lazamon, *Brut* = Brook, George Leslie – Leslie, Roy Francis, (eds.), *Lazamon: Brut: edited from British Museum Ms. Cotton Caligula A.IX and British Museum Ms. Cotton Otho C.XIII*,

- London-New York-Toronto, Oxford University Press (EETS, 250, 277), 1963-1978, <<http://www.ota.ox.ac.uk/desc/0085>>.
- Le Roman de Brut* = *Le roman de Brut par Wace, avec un commentaire et des notes par Le Roux de Lincy*, Rouen, Édouard Frère Editeur, 1838.
- Le Roman de Brut* = Mason, Eugene, (ed. and trans.), Wace, *The "Arthurian" Portion of the Roman de Brut*, Cambridge, Parentheses Publications, 1999 (Old French Series).
- LeSaux, Françoise H. M., 1989, *Lazamon's Brut: The Poem and its Sources*, Woodbridge, Boydell & Brewer (Arthurian Studies, 19).
- Librovà, Bohdana, 2003, *Le nom du chien en français medieval*, in *Simbolismo Animale e Letteratura*, Faraci Dora (a cura di), Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 61-88.
- Loomis, Roger Sherman (ed.), 1959, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press.
- MacKillop, James, 2004, *A Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford, Oxford University Press.
- Magoun, Francis P. Jr., 1955, *The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry*, «Neu-philologische Mitteilungen» 56, pp.81-90.
- Maxims I* = Muir, Bernard James (ed.), *Maxims I (A), (B), (C)*, in *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- Maxims II* = Brunetti, Giuseppe, (a cura di), *Gnomic Poetry, Maxims II*, in *Poesia Antico Inglese: testi, spogli, statistiche e iperlessici*, 2008, consultabile all'indirizzo <<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/begin.htm>>.
- MED* = *Middle English Dictionary*, ed. by Hans-Kuhn Kurath, Sherman, University of Michigan, 1954-2001.
- MEBestiary* = Faraci, Dora, (a cura di), *Il Bestiario Medio Inglese*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 1990.
- Mortara Garavelli, Bice, 2006, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani.
- Neville, Jennifer, 1999, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- North, Richard, 2015, *You sexy beast: the pig in a villa in Vandalic North Africa and boar-cults in Old Germanic heathendom*, in *Representing Beasts in Early Medieval England and Scandinavia*, ed. by Michael Bintley – Thomas Williams, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 151-175.
- O'Sharkey, Eithne M., 1978, *King Arthur's prophetic dreams and the role of Mordred in Lazamon's Brut and the alliterative Morte Arthure*, «Romania» 99/395, pp. 347-362.
- Ortoleva, Grazia, 2003, *Il lupo nella poesia anglosassone*, in *Simbolismo Animale e Letteratura*, Faraci Dora (a cura di), Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 37-59.
- Pastoreau, Michel, 2007, *Medioevo Simbolico*, Bari, Editori Laterza.
- Raye, Lee, 2016, *The Forgotten Beasts in Medieval Britain: a study of extinct fauna in medieval sources*, Ph.D. diss., Cardiff University.
- Raye Lee, 2018, *The Ugly, Greedy Crane of Medieval Wales*, «Peritia», 29 (in corso di stampa).
- Regel, Karl, 1872, *Die Allitteration in Lajamon*, in «Germanische Studien» 1, pp. 171-246.
- Ringbom, Hakam, 1968, *Studies in the Narrative Technique of Beowulf and Lawman's Brut*, Turku, Acta Academiae Aboensis (Humaniora, 36).
- Saint Katherine* = Einekel, Eugen (ed.), *The Life of Saint Katherine: from the royal Ms. 17A. XXVII., with its Latin original*, London, Trübner & Co, 1884 (Early English Text Society 80).
- Saint Margaret* = Horstmann, Carl (ed.), *Altenglische Legenden*, Heilbronn, Henninger, 1881.
- Sheppard, Alice, 2000, *Of This is a King's Body Made: Lordship and Succession in Lawman's Brut Arthur and Leir*, «Arthuriana» 10/2, pp. 52-60.
- Snorri Sturluson, *Edda* = Chiesa Isnardi, Gianna (a cura di), *Snorri Sturluson, Edda*, Milano, Garzanti, Ed. Digitale, 2016.
- Snorri Sturluson, *Heimskringla* = Finlay, Alison – Faulkes, Anthony (trans. by), Snorri Sturluson, *Heimskringla I. The beginnings to Óláfr Tryggvason*, London, University College London, Viking Society for Northern Research, 2011.
- Stanley, Eric G., 1969, *Lazamon's Antiquarian Sentiments*, «Medium Aevum» 38/1, pp. 23-37.

- Stanley, Eric G., 1994, *Lazamon's Un-Anglo-Saxon Syntax*, in *Text and Tradition of Layamon's Brut*, ed. by Françoise Le Saux, Woodbridge, Boydell & Brewer (Arthurian Studies, 33).
- Tacito, *Germania* = Lenaz, Luciano – Ceva, Bianca (a cura di), Tacito, *La vita di Agricola; La Germania*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.
- The Battle of Maldon* = Scragg, Donald (ed.), *The Battle of Maldon*, Oxford, Blackwell, 1991.
- Tiller, Kenneth, 2016, *Prophecy and the Body of the King in Layamon's Account of Arthur's Dream (Brut 13984-14004)*, «Arthuriana» 26/ 1, pp. 22-40.
- Virgilio, *Bucoliche* = Canali, Luca – La Penna, Antonio (a cura di), Virgilio, *Bucoliche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1978.
- Walther, Hans, 1963, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*, Parte II, P. G. Schmidt (compl.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Werness, Hope B., 2003, *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, London-New York, Continuum.
- Whiteman, Charles Huntington, 1898, *The Birds of Old English Literature*, in «The Journal of Germanic Philology» 2/2, 1898, pp.149-198.

[www.medioevoeuropeo-uniupo.com](http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE, LETTERATURE E  
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE