



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



2/1 - 2018

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
impaginazione Luciano Zella

INDICE

Lucia Lazzerini, <i>Il Libro de Alexandre: ipotesi, restauri e comparazioni romanze</i>	5
Roberta Manetti, <i>Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, Joufroi de Poitiers e i due grandi romanzi occitani (Jaufre e Flamenca)</i>	33
Marcello Meli, <i>Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena</i>	73
Carmen de Santiago Gómez, <i>La muerte por amor en Johan Soarez Somesso: discusión del tópico en los primeros trovadores gallego-portugueses</i>	83
Letizia Vezzosi, <i>Poema in rima: un'elegia molto particolare</i>	101

Poema in rima: un'elegia molto particolare

ABSTRACT: Se c'è un genere letterario che contraddistingue la letteratura anglosassone dalle altre letterature germaniche antiche, questo è sicuramente l'elegia: componimenti lirici, contenuti nel *Codex Exoniensis*, caratterizzati da un tono meditativo e malinconico e da temi come la transitorietà o labilità dell'esistenza, la perdita e l'esilio. Quali e quanti poemi siano classificabili come tali è ancora materia di discussione, ma tradizionalmente il *Poema in rima* viene quasi unanimamente escluso, nonostante tratti dei temi narrativi tipici della categoria testuale. Nel presente articolo, si cercherà di evidenziare i motivi di tale esclusione e di giustificare, al contrario, la sua peculiare appartenenza al genere della poesia elegiaca anglosassone.

ABSTRACT: If there is a literary genre that distinguishes the Old English literature from the other ancient Germanic literatures, this is definitely the elegy: lyrical compositions, contained in the *Codex Exoniensis*, characterized by a meditative and melancholic tone and by themes such as the transience or lability of existence, loss and exile. Which and how many poems are classifiable as such is still a matter of debate, but traditionally the *Riming Poem* is almost unanimously excluded, although it deals with the narrative themes typical of this textual category. The present article aims to highlight the reasons for such exclusion and to justify, on the contrary, its peculiar belonging to the genre of the Old English elegiac poetry.

PAROLE-CHIAVE: Elegia, Poesia anglosassone, Rima, Allitterazione

KEYWORDS: Elegy, Old English poetry, Rhyme, Alliteration

1. Introduzione

All'interno della ricca produzione anglosassone, tradizionalmente si sono raggruppate alcune composizioni del *Codex Exoniensis* sotto la denominazione di 'elegie', vedendovi tra l'altro un tratto caratteristico della letteratura inglese: «scholars usually assume that melancholy was an inborn trait of the Anglo-Saxons» (Phillipotts 1991: 11). A differenza dell'elegia antica, questi componimenti non sono accomunati da una forma metrica specifica, appunto i cosiddetti distici elegiaci, bensì da particolari temi, quali sentimenti di nostalgia, pensieri di tristezza e di morte, visioni di natura e di solitudine, espressioni di dolore per la perdita di persone care, meditazioni sulla vanità e caducità delle cose umane.¹ In altre parole, si tratta di «serious meditative poems» (Black et al. 2009: 24), che «though they share the poetic language of the exile and the login, each poem has its own shape and purpose, and each makes its own statement about the problems and possibilities of earthy life» (*ibidem*). Di fatti, la loro identificazione come classe compositiva risale al romanticismo, quando si cercava la sensibilità del momento nel primo medioevo: così Conybeare tautologicamente definiva elegie quelle «compositions of an elegiac character» (Conybeare 1826: 244). E ancora, la postulazione di questo genere nella poesia anglosassone continua ad essere basata sulla condivisione di temi narrativi, come la transitorietà o labilità dell'esistenza, la perdita e l'esilio, o il tono meditativo,² ma niente nella loro tradizione manoscritta o nelle parole dei contemporanei fa pensare che gli anglosassoni le considerassero composizioni particolari. In altre parole, si tratterebbe di una classificazione retrospettiva, come esplicita Greenfield: «[i]f the elegies are a genre in Old English, they are so [...] by our 'feel' for them as a group possessing certain features in common» (Greenfield 1972: 135). Pertanto non è sorprendente la mancanza di accordo su quali e quanti poemi possano essere considerati appartenenti al canone delle 'elegie': se tradizionalmente sono state incluse dal genere *L'errante, Il marinaio, Il lamento della moglie, L'enigma 60, Rassegnazione (A e B), La rovina, Il messaggio del marito, Deor, e Lupo e Eadwacer*,³ da tempo, più voci hanno proposto di interpretare queste ultime quattro diversamente, anche come *riddles* (cfr. Anderson 1974, Bragg 1989, Frankis

¹ Coleridge ne dà la seguente definizione: «Elegy is a form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself; but always and exclusively with reference to the poet. As he will feel regret for the past or desire for the future, so sorrow and love became the principal themes of the elegy. Elegy presents everything as lost and gone or absent and future» (Coleridge 1835, vol 2: 268).

² «[G]eneral meditation in solitude of what may be called universal griefs» (Wrenn 1967: 193) «provides us with a convenient locus for particular themes: exile, loss of loved ones, scenes of desolation, the transience of worldly joys» (Klinck 2001: 11); «a relatively short reflective or dramatic poem embodying a contrasting pattern of loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience» (Greenfield 1966: 143).

³ Si opta per la traduzione dei titoli tradizionalmente usati nella letteratura scientifica in lingua inglese: *The Wanderer, The Seafarer, The Ruin, The Wife's Lament, The Husband's Message, Deor, e Wulf and Eadwacer, Riming Poem, Resignation, Riddle 60*.

1962, Fry 1971, Jones 1985); Fulk (2013) aggiunge a questo nucleo *Rassegnazione B*, mentre Amodio (2014) gli preferisce *Rassegnazione A*; invece, Timmer (1942) ritiene che soltanto *Il lamento della moglie e Lupo e Eadwacer* possano essere considerate elegie, mentre le tutte altre costituiscono esempi di poesia religiosa a carattere didascalico. C'è invece accordo nell'escludere, più o meno categoricamente, il *Poema in rima* dal canone,⁴ pur essendo contenuto nel *Codex Exoniensis*, come tutte le altre elegie, e pur condividendo con queste i temi narrativi su cui si basa la loro tradizionale classificazione come genere. Solo recentemente, in Opfer (2017), il poema è non solo classificato come elegia, ma addirittura come modello prototipico del genere.

Nel presente articolo si cercherà di capire i motivi di tale esclusione o inclusione, e di individuare fino a che punto possa essere considerato appartenente e quanto invece rappresenta un tipologia a sé stante: in particolare, se si possa trattare di un altro tipo di genere testuale, per esempio di un catalogo poetico, come accennato in Vezzosi (2018, in stampa).

2. Il genere delle elegie: un tentativo di definizione

L'incertezza nella categorizzazione delle elegie anglosassoni dipende principalmente da alcuni fattori: un'inevitabile affinità tra queste composizioni dovuta sia all'io narrante sia alla soggettività degli argomenti trattati, circoscrivibili ad alcuni temi ben distinti; ma al tempo stesso la difficoltà a individuare le caratteristiche formali che giustifichino il loro raggruppamento in un 'genere' letterario. È eloquente la definizione per negazione che ne dà Fulk:

This is rather a negative grouping: it is what remains when all the other poetic categories (biblical, liturgical, heroic, catalogic, etc.) are abstracted from the corpus... Indeed, poetic types are so intermixed in these compositions that to attempt to define the category on a principled basis would be fruitless and misleading. (Fulk-Cain 2013: 181)

Partendo dalla definizione di genere data da Damrosch secondo il quale «[g]enre is the narrative covenant between author and reader, the framework of norms and expectations shaping both the composition and reception of a text» (1987: 2), e considerando che «a genre, literary or not, is nothing other than the codification of discursive properties» (Todorov 1990: 18), allora, se le elegie anglosassoni costituiscono un genere, dovrebbe essere possibile identificare quelle proprietà strutturali e formali ad esse proprie.

Negli ultimi decenni, forte è stato il tentativo in questo senso, riprendendo, però, prevalentemente l'impostazione dello studio di Timmer (1942) che continua a concentrarsi sugli

⁴ Come giustamente fa notare un revisore anonimo, il *Poema in rima* non è sempre escluso, per esempio già Sieper (1915) e lo stesso (Klinck) 2001 lo inseriscono. Tuttavia, tradizionalmente lo si considera di qualità inferiore, se visto come esempio di 'elegia' come Greenfield (1966).

aspetti semantici. Così Greenfield (1966: 143) identifica nel tema del «loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience» quel *quid* che caratterizza una composizione lirica anglosassone come elegia. Leonard H. Frey (1963) individua, invece, l'esilio come tema ricorrente nelle elegie, che si articolerebbero intorno alle «exile-elegiac conditions». Più recentemente Klinck rettifica parzialmente la tesi di Greenfield, limitando al «sense of separation: a distance in time or space between someone and their desire» «the essential element of [Anglo-Saxon] elegy» (Klinck 2001: 225). Diverso è l'approccio di Rosemary Woolf (1975) che cerca il filo conduttore non in temi specifici, ma piuttosto in modelli esterni a cui le composizioni dell'Exeter Book si sarebbero ispirate: in particolare nel *planctus* latino.

The characteristics of [the planctus] genre that divide it from elegy are firstly that the speaker is invariably fictional and secondly that, whilst the subject of the lament may be a death, it can equally well be any kind of loss that is experienced intensely" (Woolf 1975: 192).

Manca del tutto in questi studi una ricerca sulle strutture (formule o *leitmotiv*) e sul lessico che sostanzia quello che a me pare una riflessione impressionistica sul terreno fattuale di una cornice sistematica, l'aderenza alla quale possa giustificare l'appartenenza di un testo al 'genere delle elegie anglosassoni'. Comunque, se anche bastasse la comunanza di questi temi, il *Poema in rima* dovrebbe entrare nel novero delle elegie a pieno titolo, visto che condivide il tema della *consolatio*, della perdita e della separazione.

2.1. *Tratti strutturali e sistematici nel genere delle elegie anglosassoni*

Per quanto sia innegabile la frequenza del tema dell'esilio e della separazione, come pure della *consolatio*, perché questi possano essere elementi identificativi di un genere, come sottolinea Foley, devono essere supportati da «verbal structures» (Foley 1983: 693) – ovvero elementi radicati in modelli della tradizione poetica – e «verbal designs» (Foley 1983: 694) – ovvero elementi che legano insieme il poema, pur non essendo elementi formulari.

Un posto di rilievo a questo riguardo è occupato dagli *incipit* (cfr. Battles 2014), che servono, sul piano comunicativo, a guidare le attese degli ascoltatori tramite le formule d'apertura e l'introduzione agli argomenti su cui si articolerà il poema. Da un confronto tra le varie composizioni poetiche, è possibile distinguere *incipit* a carattere epico e *incipit* a carattere elegiaco.⁵

⁵ Traduzione di Brunetti disponibile su <<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Beowulf/DATI/testotra.html>>. Dove non indicato, la traduzione è mia.

Beowulf

Hwæt! We Gardena in geardagum,
 þeodcyninga, þrym gefrunon,
 hu ða æþelingas ellen fremedon.
 Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum,
 monegum mægþum, meodosetla ofteah,
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð
 feascaft funden, he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah,
 oðþæt him æghwylc þara ymbsittendra
 ofer hronrade hyran scolde,
 gomban gyldan. Þæt wæs god cyning! (vv. 1-11)

[Ascolta! Dei Danesi delle Lance in giorni lontani, dei re della nazione ci è nota la rinomanza, che imprese di coraggio compirono quei principi. Spesso Scyld Scefing a schiere nemiche strappò a molti popoli le panche dell'idromele, terrorizzò guerrieri, dopo che fu trovato derelitto, di questo ebbe conforto, fu grande sotto il cielo, prospero d'onori finché a lui le genti tutt'intorno oltre la via della balena dovettero obbedienza, pagarono tributo; fu un grande re]

L'*incipit* epico si apre con una formula di richiamo per l'ascoltatore – nel *Beowulf* il prototipico *hwæt* –, seguito da un *noi* inclusivo del narratore e dell'ascoltatore, come se quanto si andrà a raccontare non sia altro che materiale conosciuto (perché è stato udito). Fondamentale è segnalare il chi, il dove e il quando degli eventi che si andranno a narrare, per cui da subito gli *incipit* epici sono ricchi di nomi propri, di luoghi, di riferimenti temporali e di specificazioni delle relazioni sociali. Indice del genere epico è infatti la formula *in/on x-dagum*.

Al contrario dell'*incipit*, quello elegiaco non ha nessun nome, titolo o riferimento temporale o spaziale, ma piuttosto emozioni (dolore, ansia, non azioni ma sentimenti). Non un *noi* inclusivo, ma un *io*, voce soggettiva che narra la sua esperienza e la sua condizione: in particolare, la costante presenza di un luogo in cui l'*io* si associa a un predicato del dire costituisce un tropo identificativo dell'elegia. L'attenzione è tutta sull'atto del parlare, non sugli eventi, se non nella misura in cui si riflettono sull'*io* lirico, come si evince dalla cospicua presenza di verbi *dicendi* (*in primis secgan*) già nei primi versi a cui si associano espressioni che descrivono appunto i sentimenti del narrante (come *þrowan*) e una simile fraseologia legata al tema del sé (*sylf*), dell'esilio (*wraec*), del viaggio (*sið*) e del poetare stesso (*gied*).

Quest'ultimo elemento ci riporta alla questione delle «verbal structures» e dei «verbal designs» di Foley. Le elegie, o meglio il gruppo di testi che sono stati attribuiti a questa categoria, condividono un lessico particolare e un patrimonio di *chunks* o modelli

Il marinaio

Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,
 siþas secgan, hu ic geswincdagum
 earfoðhwile oft þrowade,
 bitre breostceare gebiden hæbbe (vv. 1-4)

[Posso pronunciare di me stesso un resoconto vero, dire dei viaggi, di come in tempi faticosi ho sofferto spesso la disperazione, ho sopportato amare angosce]

formulaici. Più che vere e proprie formule, colpisce la ricorrenza di gruppi di parole che formano vere e proprie unità tematiche, correlandosi le une con le altre metricamente e sintatticamente, oltre che semanticamente. Recentemente (cfr. Opfer 2017), sono stati individuati tre macro-temi – emozioni, esilio e natura – che si articolano e correlano alle seguenti categorie semantiche: «Time, Place, Emotion, Speech, Nature, Exile/loss/separation, People, Christian/religious/fate, Destruction/death, Possession, Movement, Quality/manner, Protection/togetherness [...]» mediante strutture sintattiche caratterizzate dal modo indicativo (alternativamente nei tempi presente e passato) con una prevalenza di sostantivi, seguiti da aggettivi e verbi. Tra quest'ultimi, predominano i verbi che esprimono stati mentali, posizione e cambiamento di stato, e movimento.⁶ Esempari sono, per esempio, già i primi ventinove versi de *L'errante*, in cui sono presenti tutti i macro-temi e le rispettive sottocategorie, come pure i tratti sintattici e formali.

Oft him anhaga are gebideð,
 metudes miltse, þeah þe he modcearig
 geond lagulade longe sceolde
 hreran mid hondum hrimcealde sæ
 wadan wræclastas – wyrd bið ful aræd
 Swa cwæð eardstapa, earfeþa gemyndig,
 wraþra wælsleahta, winemæga hryre:
 “Oft ic sceolde ana uhtna gehwylce
 mine ceare cwipan. Nis nu cwicra nan
 þe ic him modsefan minne durre
 sweotule asecan. Ic to soþe wat
 þæt biþ in eorle indryhten þeaw
 þæt he his ferðlocan fæste binde,
 healde his hordcofan, hycge swa he wille
 Ne mæg werig mod wyrde wiðstandan,
 ne se hreo hyge helpe gefremman.
 Forðon domgeorne dreorigne oft
 in hyra breostcofan bindað fæste.
 Swa ic modsefan minne sceolde
 oft earmcearig, eðle bidæled,
 freomægum feor feterum sælan,
 siþþan geara iu goldwine minne
 hruse heolstre biwrah, ond ic hean þonan
 wod wintercearig ofer waþema gebind,
 sohte seledreorig sinces bryttan,
 hwær ic feor oþþe neah findan meahte
 þone þe in meoduhealle [minne] myne wisse,
 oþþe mec freondleasne frefran wolde,
 wenian mid wynnum. (vv. 1-29)

[Sempre il solitario trova favore, conforto da dio, sebbene afflitto nel cuore abbia dovuto a lungo per le vie del mare smuovere con la mano le gelide acque, battere orme d'esilio – inesorabile è il fato. Così disse l'errante, memore d'affanni, di eccidi feroci, morte di congiunti: “Spesso ho dovuto solo,

⁶ Cfr. Opfer (2017), per i dati e grafici relativi ai tratti caratteristici delle elegie.

al far dell'alba, lamentare la mia pena. Non c'è ora vivo alcuno cui osi far manifesto il mio animo. Io so per vero che in uomo è nobile costume forte serrare il cinto della mente, chiudere la stanza del cuore, pensi come vuole. L'animo affranto non può opporsi al fato, né il cuore turbato porgere soccorso. Chi brama gloria, perciò, spesso nel petto rinserra l'angoscia. Così io, spesso misero e afflitto, senza patria, lontano da parenti, ho dovuto la mente stringere in lacci, da quando in anni lontani il mio signore la terra copri con il buio, e derelitto di là andai sul rimescolio delle onde, cercai, senza sala, uno spartitore di ori, dove, vicino o lontano, potessi trovare chi nella sala dell'idromele di me sapesse, o volesse confortare uno senza amici, nella gioia intrattenerlo.]

Tuttavia, anche dall'analisi della *Opfer*, appare chiaro che queste caratteristiche sono presenti in tutto il gruppo tradizionalmente attribuito alla categoria dell'elegia – ovvero *L'errante*, *Il marinaio*, *Il lamento della moglie*, *L'enigma 60*, *Rassegnazione* (A e B), *La rovina*, *Il messaggio del marito*, *Deor*, e *Lupo e Eadwacer* –, ma non uniformemente, in quanto vi compaiono anche tratti che legano alcuni testi ad altri generi. Per esempio, nel *Deor* manca il linguaggio immaginifico relativo alla natura; *Rassegnazione* ha forme imperative del verbo e usa la seconda persona molto più frequentemente che in qualsiasi altro poema; *L'enigma 60* e *Il messaggio del marito* non trattano il tema dell'esilio né della separazione rispettivamente; *L'enigma 60* non descrive emozioni né usa immagini legate al tempo. Pertanto *Opfer* propone una nuova definizione:

A relatively short reflective or dramatic poem, similar in style and content to other elegiac poems, that alternates between first- and third person perspectives and includes (1) themes of exile; (2) imagery of water or the sea, the earth, and/or the weather; and (3) words expressing both joy and sorrow. (*Opfer* 2017: 107)

E limita la categoria ai soli testi in cui compaiono tutti i tratti, semantici e morfologici, ovvero *L'errante*, *Il marinaio*, *Il lamento della moglie* e *Lupo e Eadwacer* dove, secondo *Opfer* (2017: 107-108) lo scarso uso del congiuntivo con il suo significato interpersonale rende i poemi più oggettivi in termini di relazione tra il parlante e l'ascoltatore e contemporaneamente la co-occorrenza tra prima persona e il modo indicativo li fa apparire meditazioni individuali più che riflessioni generali in cui l'ascoltatore è coinvolto.

2.2 Il Poema in rima: un'elegia?

Secondo i criteri individuati da *Opfer* (2017), il *Poema in rima* entrerebbe a pieno titolo nella categoria delle elegie anglosassoni, poiché non solo tratta i tre macro temi, ma tocca tutti i sotto-temi semantici ad essi correlati, in un organizzazione testuale caratterizzata dall'alternanza tra la prima e la terza persona – e dalla totale assenza della seconda –, da frasi dichiarative al passato o presente, e da una predominante nominalizzazione. In alcuni casi, sembra addirittura rappresentare un esempio più rigoroso di composizione elegiaca, dal momento che non ha alcun verbo al congiuntivo, né frasi interrogative o imperativi, mentre la maggior parte delle altre elegie presentano situazioni meno pure, avendo ora qualche im-

perativo (*Il marinaio, Il messaggio del marito, Rassegnazione*), ora qualche domanda (*Lupo e Eadwacer, L'errante*). Come tutti i poemi tradizionalmente attribuiti alla categoria, anche il *Poema in rima* presenta una grande varietà di sinonimi, secondo soltanto all'*Enigma 60* e a *La rovina*, (cfr. Tab.1), ma questi sono distribuiti più o meno omogeneamente in tutti i sotto-campi semantici: secondo l'analisi della Opfer, ogni campo semantico presenta un significativo numero di sinonimi oscillante tra 27 termini per il possesso a 42 per la morte, con una leggera prevalenza di termini riferibili alle persone (82 parole, ovvero il 18%), che comunque è molto più bassa rispetto a tutte le altre elegie nelle quali la frequenza si aggira intorno da un massimo del 34 % in *Lupo e Eadwacer* (39 termini) a un minimo di 24% ne *Il marinaio* (158 termini) con l'ovvia eccezione de *La rovina* e nelle quali alcuni sotto-temi semantici sono totalmente assenti – per esempio, nel *Deor* il tema della natura è presente soltanto nell'espressione *wintercealde wræce* 'desolazione invernale'.⁷ Un altro campo semantico di rilievo nel componimento in oggetto è quello del modo e qualità, rappresentato da aggettivi e avverbi in analogia a *L'enigma 60*. Sul piano formale delle categorie nominali o verbali utilizzate, il *Poema in rima* spicca nettamente per la quasi totale assenza di pronomi a differenza di tutte le altre elegie dove questi appartengono alle tre categorie lessicali ad alta frequenza, insieme ai sostantivi e ai verbi, ad eccezione de *La rovina*.⁸

	token	type	ratio
Deor	224	153	68%
L'enigma 60	97	83	86%
L'errante	692	461	67
Il Marinaio	766	475	62%
Il lamento della moglie	319	234	72%
Il messaggio del marito	281	208	74%
La rovina	226	190	84%
Lupo e Eadwacer	117	85	73%
Poema in rima	497	390	78%
Rassegnazione	765	416	54%

Tab. 1: Rapporto di frequenza parole vs. lessemi

Il *Poema in rima* si divide in due sezioni, paleograficamente segnalate da un *nu* 'ora' in maiuscolo al v. 43, nella prima delle quali si ricorda un passato felice e pieno di gloria e ricchezza, mediante ampia esemplificazione e dettagliati racconti, a cui si contrappone un presente infelice (vv. 43-79) per la perdita della propria ricchezza e dei propri affetti, per il senso di solitudine e di precarietà della vita sulla terra, e infine per per l'imminenza della morte, di cui insolitamente per un'elegia si dà una descrizione fisiologica (cfr. vv. 75-79).⁹

⁷ Cfr. Opfer (2017: 156-161) per le tabelle e grafici relativi a tutti i sotto-temi.

⁸ Cfr. Opfer (2017: 146-151) per le tabelle e grafici relativi alle categorie lessicali.

⁹ Þonne lichoma ligeð, lima wyrn friteþ, / ac him wenne gewigeð ond þa wist geþygeð, / oþþæt

Coerentemente con le altre elegie, un finale anagogico conclude il poema offrendo una sorta di soluzione per vivere in pace: si tratta di riflessione morale in cui si esorta la persona buona e giusta a pensare al proprio inevitabile trapasso mentre è in vita, e quindi evitare il male per poter accedere alle gioie del cielo (vv. 80-3). A questo segue immediatamente una chiusura di tipo omiletico in cui si formula l'augurio di poter accedere all'eterna verità di Dio.

Ær þæt eadig gebenceð, he hine þe oftor swenceð,
 byrgeð him þa bitran synne, hogap to þære betran wyne,
 gemon morþa lisse, þær sindon miltsa blisse
 hyhtlice in heofona rice. Uton nu halgum gelice
 scyldum biscyrede scyndan generede,
 wommum biwerede, wuldre generede,
 þær moncyn mot for meotude rot
 soðne god gescon, ond aa in sibbe gefean.

[Prima che l'uomo benedetto pensi a mortificare se stesso più spesso seppellisce i suoi più amari peccati, bada alle gioie migliori. Ricorda il perdono per il peccato mortale; ci sono le delizie della misericordia, speranzosamente nella terra celeste, lasciati ora [entrare] come i santi, tosati dai peccati, salvi, protetti dai terrori, preservati in paradiso. Là possa l'umanità di fronte al Creatore percepire il vero Dio e gioire in pace in eterno.]

Se, sulla base di queste osservazioni, il *Poema in rima* sembra aver un posto a pieno titolo tra le elegie del *Codex Exoniensis* come esempio prototipico del genere (Opfer 2017), per altri aspetti se ne discosta profondamente a tal punto da rimettere in discussione la sua categorizzazione. Una prima peculiarità riguarda il trattamento dei temi tipici dell'elegia: questi sono trattati in una sorta di dualità in cui, alla situazione presente dell'io narrante che si sviluppa a partire dal verso 43, si contrappone il suo passato ricordato nei versi precedenti, ma, in nessun luogo, «i ricordi felici [...] si interpongono al dolore del parlante, ma rimangono separati da esso: più chiaramente le due fasi si seguono l'una l'altra, mentre nelle elegie il passato felice viene ricordato, in un contrasto doloroso, nel mezzo di un presente tormentato» (Vezzosi 2018, in stampa): 186). Inoltre, ogni situazione descritta per l'io «si riflette in un costante parallelismo con il destino della società, del mondo e della natura: da un'iniziale fertilità si passa ad uno stato di totale sterilità della terra; da un momento di coesione e prosperità della società si passa alla guerra, all'esilio e al caos» (Vezzosi 2018, in stampa: 185), senza alcuna personalizzazione o intimizzazione. In altre parole, il tono generale richiama piuttosto la poesia sapienziale o didascalica che l'elegia. Questo sembra trovare una conferma nell'*incipit* stesso del *Poema in rima*,

beop þa ban an, / ond æt nyhstan nan nefne se neda tan / balawun her gehloten. [Quando il corpo giacerà, le membra il verme divorerà, ma a lui lieto procederà e consumerà il banchetto, finché le ossa saranno ridotte a un mucchietto, e alla fine niente se non il destino inesorabile sarà malignamente avuto in sorte].

che manca del *tropo* considerato da sempre caratteristico della lirica e soprattutto delle elegie anglosassoni: l'immagine di un *io* che si appresta a narrare la propria miseria, esplicitamente ricorrendo a un *verbum dicendi*:

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,
 ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.
 Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,
 blissa bleoum, blostma hiwum

[Vita mi donò chi questa luce svelò,
 e questo radioso mezzo graziosamente rivelò
 Fui beato di gioia, di figure adorno,
 di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.]

Qui invece l'*io* narrante inizia *in media res*, senza alcun segnale di coinvolgimento dell'ascoltatore, elencando momenti e circostanze, spesso ripetendo con piccole variazioni lo stesso concetto. Per di più, difficile è anche individuare l'identità dell'*io* lirico che sembra almeno duplice: nella prima parte si caratterizza come perfetto eroe germanico, in stretta affinità con le immagini dell'eroe beowulfiano (Turner 1986: 110 ss.), mentre nella seconda parte sembra piuttosto richiamare la figura del buon cristiano, se qui al posto dei valori pagani della prima parte si esaltano le virtù cristiane (Turner 1986: 114).

Più che un lamento intimo, sembra una lista di temi poetici tipici della poesia anglosassone¹⁰ e non solo elegiaca, come l'esilio, la sofferenza, la gioia, la fede, la riscossione dell'anima, l'eroismo, etc. La scelta del verso in rima finale e allitterazione interna, che lo rende estraneo alla tradizione in volgare, avvicinandolo invece alla poesia anglo-latina (cfr. Vezzosi 2018, in stampa), potrebbe essere stata una scelta per segnalare immediatamente la sua peculiarità all'orecchio dell'ascoltatore anglosassone e indicarlo come altro da quello che apparentemente potrebbe sembrare: ovvero un'elegia. La sua posizione, immediatamente dopo a *L'Ordine del mondo*,¹¹ conforta la sua interpretazione come 'catalogo' poetico, tematico e formulare (cfr. Vezzosi 2018, in stampa).

3. Il *Poema in rima*: un catalogo poetico

Da sempre, si sono sottolineate la difficile interpretazione e l'oscurità del poema, definendolo «a veritable rhyme-orgy» (Sedgefield 1922: 19), «incoherent babbling» (Mackie 1934: vii), «a piece of trash» (Irving 1967: 154) o «lunatic exercise» (Pearsall

¹⁰ Cfr. Turner (1986).

¹¹ *L'Ordine del mondo* viene definito «a poem about poetry, a kind of Old English poetic manual in brief» (Wehlau 1994: 65) o «a manifesto for a school of poetry» (DiNapoli 1998: 97), in quanto modello compositivo per chi si avvicina alla poesia, in cui vi si delinea la figura del poeta anglosassone.

1977: 73). Tradizionalmente tale incomprensibilità è stata attribuita alla scelta del verso, e quindi alle esigenze della rima,¹² ma, in verità, è piuttosto legata all'uso di un lessico ricercato e semanticamente polivalente, per cui la singola parola o il verso o il gruppo di versi si prestano a varie interpretazioni, evocando contemporaneamente immagini diverse. Esemplicativo è *hygedryht* (v. 21) che può essere tanto divisa in *hy-gedryht* quanto in *hyge-dryht*: di solito è stata interpretata come 'gruppo di familiari', vedendo in *hy* la parola *hiw* 'casata, famiglia', tanto che Macrae-Gobson vi identifica il "comitatus", Bosworth and Toller «a body of domestics» e Mackie «family troop» oppure «a troop of known men»; tuttavia, non si può escludere che il poeta volesse, allo stesso tempo, evocare l'immagine di una *hyge-dryht* 'truppa attenta', che ben si confaceva al contesto di guerra in cui occorre, richiamando alla mente la famosa frase della *Battaglia di Maldon* *hyge sceal þe heardra* 'il pensiero dovrà essere più duro'. Il verso si presta quindi a una duplice lettura, o meglio, evoca due scenari contemporaneamente, visto che entrambi sono linguisticamente accettabili:

Swa mec hyhtgiefu heold hygedryht befeold

[Così un dono di speranza mi sostenne, un corpo di domestici/un gruppo di familiari mi circondava]

[Così un dono di speranza mi sostenne, una truppa attenta mi circondava]

Non è, quindi, un caso se esistono ben 25 edizioni critiche del *Poema in rima* e almeno cinque traduzioni che solo in parte si sovrappongono, mentre in molti passi divergono: per citarne alcune, Macrae-Gibson (1983), von Isakovics (1983) e Earl (1987) operano sul testo liberamente e per lo più discordano, mentre Turner (1986) nella sua tesi dottorale offre soluzioni più letterali, anche se meno convincenti e spesso di difficile comprensione, perché una traduzione letterale riporta nella lingua d'arrivo la stessa ambiguità e oscurità del testo anglosassone, perdendone l'evocatività e le suggestioni letterarie e tematiche.

Infatti, solo adottando soluzioni che conservino tutti i richiami della tradizione poetica anglosassone presenti nel *Poema in rima* è possibile dare una giustificazione alla complessità linguistica del poema, in cui le parole e le unità sintagmatiche maggiori, ognuna della quali è singolarmente di una trasparenza cristallina, diventano ambigue e polisemantiche a livello frasale, con innegabili compressioni e distorsioni di senso, apparentemente a vantaggio di una esaltazione e di un compiacimento per il dettaglio: più chiaramente, le varie unità di significato non sembrano essere funzionali alla rappresen-

¹² «[T]he poet clearly found rhyme a very difficult medium, and often had to write very obscurely to get in the needed sounds» (Wrenn 1967: 149).

tazione del pensiero del poeta, ma al contrario la struttura narrativa sembra essere ad esse strumentale come se si trattasse di figure del pensiero e del linguaggio poetico – ovvero «verbal structures» e «verbal designs» – organizzate seguendo un modello noto: quello appunto dell'elegia. Si cercherà di esemplificare quanto detto attraverso l'analisi dei primi versi del poema.

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,
 ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.
 Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,
 blissa bleoum, blostma hiwum.
 Secgas mec segon, symbel ne alegon,
 feorhgiefte gefegon; frætweð wægum
 Wic[g] ofer wongum wennan gongum,
 lisse mid longum leoma getongum.
 Ða wæs wæstmum aweaht, world onspreht,
 under roderum areaht, rædmægne oferþeaht (*Rim* 1-10)

[Vita mi donò chi questa luce svelò,
 e questo radioso mezzo graziosamente rivelò.
 Fui beato di gioia, di figure adorno,
 di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.
 Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano,
 del dono della vita si rallegravano; bardati [mi] portavano,
 cavalli sulle pianure, con gaie andature
 gioiosamente a grandi passi dei loro arti.
 Allora fu dalla fertilità destato il mondo risvegliato,
 sotto i cieli si distendeva, per potenza benigna eccelleva]

Il gioco dei rimandi non è solo a livello lessicale, ma piuttosto a livello di verso o unità sintagmatica e frasale. Questo è quanto succede già all'inizio: il primo verso contiene una relativa libera il cui significato sembra essere ripetuto nel verso successivo. Strutturalmente *þæt torhte geteoh* potrebbe essere una *variatio* di *þis leoht*, se *geteoh* è un sostantivo, come sembra sostenere il Grein glossandolo con *disciplinam* o Mackie che lo collega (come fa lo stesso Bosworth–Toller s.v.) a *sulhgeteogo* 'mezzo per arare, aratro' del *Leechbook*. Similmente, in accordo con la tradizione poetica, sono da considerare *variationes* a livello frasale le due relative coordinate *se þis leoht onwrah* e *þæt torhte geteoh*, / *tillice onwrah*. Il poema è caratterizzato da un verso con due emistichi a rima interna allitteranti, per cui *geteoh* sembra da leggersi come *geteah* ovvero il preterito di *geteon* 'concedere, accordare, donare' e di conseguenza *torhte* o si legge come aggettivo sostantivato 'lo splendore [lett. la cosa splendente]' oppure come avverbio 'splendidamente'. Il secondo verso sarebbe così costituito da due coordinate per asindeto con lo stesso soggetto e lo stesso oggetto: 'e lo splendore concesse (e) graziosamente rivelò' oppure 'e questo con splendore concesse (e) graziosamente rivelò'. Ma se al v. 44 *fleah* è da leggersi come sostantivo pur essendo formalmente un preterito, allora si può supporre lo stesso per *geteah*: il secondo verso 'e il dono splendente graziosamente rivelò'

sarebbe coerente con la versificazione a rima interna, e sarebbe costituito da una sola unità sintattica secondo l'organizzazione sintattica del poema stesso. Quindi Dio viene descritto come l'immagine di colui che ci ha donato la luce (*leoht*) e il mezzo attraverso cui la luce ci avvolge, ovvero il sole, attraverso il ricorso a collocazioni, se non vere e proprie formule, che associano *leoht* e *torht* e un verbo del rivelare (che qui è *onwreon*). Pochi dubbi possono essere evocati sulla somiglianza dei primi versi del *Poema in rima* e il *wuldres leoht torht ontyned* (*Guth A*, B 8) 'la luce radiosa della gloria rivelata' o *swegles leoht torht ontyned* (*Guth A*, B 486) 'la luce splendente del firmamento rivelata': si tratta di un'«extended collocation» (Kintgen 1977: 309), ovvero una sequenza di parole co-occorrenti che corrisponde ad un'unità tematica, che si riferisce al Dio creatore, ma che contiene proprio grazie al verbo un richiamo alla verità che è appunto svelata/rivelata, come conferma il passo *ær me lare onlag þurh leohtne had gamelum to geoce, gife unscynde mægencyning amæt ond on gemynd begeat, torht ontynde* (*El* 1242). Il raro *tillic*, che occorre soltanto altre due volte come aggettivo in tutto il corpus di testi anglosassoni, non deve essere stato selezionato casualmente: infatti, nelle altre due occorrenze ne *L'Enigma* 54 e 63, si accompagna a *esne* 'servitore', cioè quel termine che glossa il fedele che si fa *servus* di Dio e a cui questi mostra la via 'luminosa' per la verità liberandolo dalle 'tenebre' dell'ignoranza. Seguono altri due versi che descrivono lo stato di grazia e felicità del soggetto lirico. Qui un verbo *glengan* (anche *glengcan*), che è tipico della prosa *ælfriçiana* e omiletica in genere, glossa di *circumornare*, ma sconosciuto nell'elegia, è uno dei pochi lessemi usati più di una volta: in poesia occorre quasi esclusivamente insieme a *gold* o *leoht*, mentre nella prosa omiletica, accanto alla luce o all'oro, il verbo occorre in relazione alla meraviglia (*mid wundrum*), alle opere buone (*mid godum weorcum*) e infine alla beatitudine e all'adorazione (*mid blisse and wurðscipe*).

E se *gliw* significa sicuramente 'gioia', tuttavia nella poesia anglosassone – in particolare nelle *Massime* e ne *L'ordine del mondo* – si riferisce al piacere derivato dalla musica e quindi alla musica direttamente, anche celeste: è quindi chiaro il riferimento allo stato di beatitudine conseguito con l'esposizione alla poesia e alla musica di accompagnamento:

opþe mid hondum con hearpan gretan;
hafap him his gliwes giefe, þe him god sealde. (*Max I*, 169-170)

[finché con le mani possa l'arpa toccare / lo possieda il dono del suono che Dio gli ha dato]

geara iu, gliwes cræfte, mid gieddingum. (*OrW* 11)

[tanti anni fa con la Potenza della musica, con i canti]

Questo spiegherebbe anche la scelta del termine rimante con *gliwum*: infatti, *hiw* è una parola polisemantica che indica primariamente la figura – sia fisica sia mentale sia simbolica – e solo secondariamente il colore, usata spesso in prosa e insieme a sintagmi

genitivali che indicano appunto la tinta.¹³ È interessante notare che *hiw* ha anche un uso grammaticale e retorico: è infatti il termine usato da Ælfric per indicare la categoria grammaticale e la formazione di parola, come pure la figura retorica, uso quest'ultimo presente anche in Byrhtferth, in cui spesso corrisponde ad accento, metro o misura.

silempsis ys an hiw [...] (*ByrM* 1 3.3.42)

[la sillessi è una figura (retorica)]

twa hiw synd: *simplex* anfeald CUIPIO ic gewilnige, [...]; *composita* gefeged CONCUPIO ic gewilnige (*ÆGram* 217.10)

[due sono le formazioni [di parola]: *simplex* semplice CUIPIO desidero [...] *composita* composta CONCUPIO desidero]

Allora, il *Poema in rima* inizierebbe con la rappresentazione del poeta a cui è indirizzato – il poeta cristiano, illuminato anche nell'atto poetico da Dio –, e preannuncia il tema che si svilupperà, ovvero le figure del linguaggio poetico.

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,
ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.
Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,
blissa bleoum, blostma hiwum (*Rim* 1-4)

[Vita mi donò chi questa luce svelò,
e questo radioso mezzo graziosamente rivelò
Fui beato di gioia, di figure adorno,
Di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.]

A questo seguono immagini e lessico poetici formulaici. L'elenco inizia apparentemente con i temi della poesia pagana, come il banchetto, la schiera dei fedeli, il viaggio, le apposizioni tipiche del signore, e probabilmente non è un caso che proprio al *Beowulf* siano i richiami più espliciti. L'immagine degli uomini del seguito che si riuniscono intorno al proprio signore:

Secgas mec segon, symbel ne alegon (*Rim* 5)

[Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano]

ricorda direttamente i passi del poema epico in cui il re Hrothgar partecipa al banchetto insieme alla sua schiera:

¹³ Anche se in espressioni come *wateres hiw & fyres, hiw* (*ÆIntSig* 55.361) significa 'colore' solo perché corrisponde al passo Alcuin.Comm.Gen. 135 *color aquæ et ignis*. Cfr. *DOE*, s.v. *hiw* <<https://tapor.library.utoronto.ca/doe/>>.

Ða wæs sæl ond mæl
 þæt to healle gang Healfdenes sunu;
 wolde self cyning symbol þicgan.
 ne gefrægen ic þa mægþe maran weorode
 ymb hyra sincgyfan sel gebæran¹⁴ (*Beo* 1008b-12)

[Fu tempo e ora che si recasse alla sala il figlio di Healfdene, il re voleva in persona prender parte al convito non ho sentito di nazione in più grossa schiera meglio condursi attorno al suo donatore di tesori]

Il composto *feorhgiefa*, attestato solo in poesia e esclusivamente nel *Cristo* e in *Guthlac*, che ne registrano un'occorrenza, contiene in sé la ben nota collocazione in cui *feorh* si accompagna a verbi del dare, ma è anche una *variatio* più esplicita del *feorh-lean* dell'*Esodo* (v. 148) oggetto del verbo *gieldan* che, tra i suoi vari significati, qui indica l'atto del concedere.

Secgas mec segon, symbol ne alegon,
 feorhgiefe gefegon; frætwed wægum
 Wic[g] ofer wongum wennan gongum,
 lisse mid longum leoma getongum. (*Rim* 5-8)

[Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano, del dono della vita si rallegravano; bardati [mi] portavano, cavalli sulle pianure, con gaie andature gioiosamente a grandi passi dei loro arti.]

Tuttavia *feorhgiefa* non è nel testo tradito, ma è frutto di un'emendazione, condivisa da molta critica, della lezione manoscritta che riporta *feohgiefa*, non attestato altrove. La lezione tradita *feohgiefa*, sebbene sia formalmente un *hapax*, evoca il frequente epiteto del 'capo, signore', *beaggyfa* o *sincgyfa*, che ben si accorderebbe con un'interpretazione del semiverso in cui è il signore stesso nella sua funzione di elargitore di tesori ad essere la fonte della gioia del suo seguito: *feohgiefe gefegon* 'si rallegravano del dispensatore di ricchezze'. Anche l'immagine successiva, *wægon wicg*, riprende il <on> *wicge wegað* de *L'enigma 14*, il *wicgum on weg* di *Le stagioni del digiuno* (Dobbie 1942: 98-104) o il *wicge ridan* del *Beowulf*: l'eroe molto più tardi viene ricordato come *þone þe him hringas geaf/ ærran mælum* (v. 3034) 'chi in tempi andati dava loro anelli'. Quest'ultimo occorre in un passo in cui compare anche l'immagine del re che dispensa gli anelli.

gewat him þa to waroðe wicge ridan
 þegn Hroðgares þrymmum cwehte (*Beo* 235-236)

(avanzò a cavallo fino alla riva, il guerriero di Hrothgar, brandì forte in mano)

¹⁴ Ma evoca anche gli altri passi in cui il banchetto rappresenta un momento cruciale nel rito dell'accoglienza e della presentazione dell'eroe.

L'immagine si conclude con una descrizione della natura che dovrebbe funzionare da parallelo allo stato di grazia del soggetto narrante: come il mondo del protagonista è caratterizzato dalla gioia – di fatto in pochi versi sono condensati i possibili sinonimi di gioia nelle sue varie sfaccettature – così la natura circostante è improntata alla fertilità: il mondo, che si dispiega davanti all'io mentre lo attraversa a cavallo, è colto nel risveglio primaverile in cui la natura è *wæstm* 'crescita, produzione, frutto' e *rædmægen* 'forza benigna, riproduttiva' secondo il Bosworth-Toller.

Pa wæs wæstmum aweaht, world onspreht,
under roderum areaht, rædmægne oferpeaht (*Rim* 9-10)

[Allora fu dalla fertilità destato il mondo risvegliato,
sotto i cieli si distendeva, per potenza benigna eccelleva]

Se il significato di *wæstm* è piuttosto trasparente e distinto, richiamandosi alla crescita e sviluppo delle piante *in primis*, e degli esseri viventi tutti, tuttavia, nel contesto in cui occorre, suggerisce varie e coesistenti interpretazioni: sicuramente all'ascoltatore viene in mente la frequente formula *eorðan wæstm* 'frutto della terra', nel suo senso letterale e metaforico; per cui, a dispetto del fatto che *wæstm* è al dativo e il soggetto della predicazione può essere solo *world*, la presenza del verbo *onspreccan* ci porta a immaginare una vegetazione rigogliosa che ricopre tutto ciò su cui cresce – infatti *oferpeaht* è da intendersi non come preterito dell'inseparabile *oferpeon* 'eccellere', ma piuttosto verbo separabile *ofer-peon* 'crescere sopra'. Molto più ambiguo è il valore di *rædmægen*, composto da *ræd* e *mægen*, che non ha altra attestazione che il *Poema in rima* e la cui traduzione è tutt'altro che immediata, proprio per le connotazioni dei singoli costituenti, difficili da conciliare. Mentre *ræd* compare in molti composti in cui emerge il significato primario di 'consiglio, saggezza, prudenza', come *rædwita*, *rædgifa* e *rædbora* (consiglieri), *mægen*, connesso con la radice del potere, indica l'abilità, la potenza, la forza, concetti che possono certamente essere specificati da *ræd*, ma che in questo modo poco hanno a che fare con il risveglio del mondo. Così, si è preso in considerazione un significato marginale di *ræd* 'beneficio, vantaggio', vedendo in *rædmægen* una forza benefica, ovvero la produttività e la fertilità della natura in primavera. Tuttavia, *mægen* può riferirsi a una schiera (militare) come *ræd* a un ordine o a un piano: il composto, quindi, da una parte ricorda *rædehere* (cavalleria) e le parole ad esso associate, dall'altra l'idea di una pianificazione, per cui il risveglio e il rigoglio del mondo è il frutto di un piano, il piano di Dio, evocando il passo omiletico *Sum welig mann wæs on worulde. and his wæstmas genihtsumlice þugon* (*ÆCHom* II, 7 63.90); *HomU* 44 (Nap 55) 111). Un'interpretazione in chiave religiosa sembrerebbe confermata dalla scelta del tecnicismo *rodor*, che è tipico della poesia religiosa anglosassone, ma sconosciuto nell'elegia.

Il tutto è basato sulla metafora della pianta che riprende le immagini floreali dell'inizio del poema, e sull'immagine della gioia e della rigogliosità anch'esse evocate nell'*incipit* in una sorta di circolarità narrativa.

3. Conclusioni

Il *Poema in rima* è stato, in uno studio recente (Opfer 2017), ritenuto un'elegia a pieno titolo come le indubie *L'errante* o *Il Marinaio*, in quanto vi sono trattati tutti i temi e sono presenti tutti i tratti linguistici tipici di questo genere testuale. Addirittura, sulla base dei dati della Opfer si potrebbe concludere che il *Poema in rima* ne costituisce una sorta di prototipo, in quanto contiene solo elementi ricorrenti in ciascuna delle poesie attribuite al canone. Tuttavia, questa rigorosa purezza formale e completezza tematica getta qualche dubbio sulla similarità tra questo componimento e le altre poesie della categoria – nessuna delle quali presenta un'integrità analoga, ma delle preferenze in contesti di contaminazione di generi. A questo riguardo, colpisce il parallelismo tra *L'enigma 60* (e altri eningmi) e il *Poema in Rima*. Quest'ultimo, infatti, «[it] espreses vague joys followed by general calamities» (Lehmann 1970: 439) in una modalità assolutamente generica e convenzionale, senza nessun momento di personalizzazione, come se fosse un insieme di massime, piuttosto che di precise situazioni narrative o di riflessioni personali. E se non massime, sicuramente il poema enumera situazioni che non si articolano intorno a una trama, o pensiero, ma sembrano costruirsi intorno ad espressioni (lessemi o sintagmi) piuttosto che viceversa, così che, seppure sono comprensibili i singoli versi o porzioni di versi, molto più difficile è capire cosa effettivamente si viene narrando. La difficoltà è ulteriormente complicata dal fatto che queste espressioni si mantengono, sul piano del significato, ambigue e aperte a diverse letture, richiamandosi ad altri componimenti poetici, non necessariamente elegiaci, attraverso rimandi talvolta diretti, più spesso mascherati, come in un gioco letterario tra il poeta e il lettore.

Il *Poema in rima* si dimostra un esercizio di stile, in cui il linguaggio figurato e immaginifico, estremamente complesso e ambiguo – come lo è quello degli enigmi – invita il lettore o l'ascoltatore a non accontentarsi del senso superficiale e a rincorrere le possibili interpretazioni che i suoi versi o le sue formule permettono. E se le tematiche sono in armonia con quelle tipiche dell'elegia, tuttavia la scelta del verso in rima lo indica immediatamente come una 'falsa' elegia, in cui le singole parole e le loro combinazioni non sono di servizio alla narrazione, ma sono esse stesse l'oggetto intorno al quale si costituiscono unità di discorso di senso compiuto cucite in una probabile trama di stampo elegiaco.

In conclusione, il *Riming Poem* può essere considerato una sorta di catalogo in rima

di espressioni da utilizzare nella composizione poetica, in unione con *L'ordine del mondo* che, invece, istruisce sul metodo da seguire in termini di contenuto e di costruzione per comporre buona poesia.

Letizia Vezzosi
Università di Firenze

Bibliografia

- Anderson, James E., 1974, *Deor Wulf and Eadwacer, and The Soul's Address: How and Where the Old English Exeter Book Riddles Begin*, in *Old English Studies in Honor of John C. Pope*, edited by Robert B. Burlin – Edward B. Irving, Jr., Toronto, Toronto University Press, pp. 204-230.
- Black Joseph *et al* (eds.), 2009, *The Broadview Anthology of British Literature: Volume 1: The Medieval Period*, Toronto, Broadview.
- Battles, Paul, 2014, *Toward a Theory of Old English Poetic Genres: Epic, Elegy, Wisdom Poetry, and the 'Traditional Opening'*, «*Studies in Philology*» 111, pp. 1-33.
- Bosworth, Joseph – Toller, T. Northcote, 1898, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford, Clarendon Press. In rete all'indirizzo <<http://bosworth.ff.cuni.cz/>>
- Bragg, Lois, 1989, *Wulf and Eadwacer, The Wife's Lament, and the Love Lyrics of The Middle Ages*, «*Germanische Romanische Monatsschrift*» 39.3, pp. 257-268.
- Coleridge, Samuel T., 1835, *Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, voll. 1- 2, New York, Haper & Brothers.
- Conybeare, W. D., 1826, *Illustrations of A-S Poetry*, London, Harding & Lepard.
- Damrosch, David, 1987, *The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- DiNapoli, Robert, 1998, *The heart of the visionary experience: The order of the world and its place in the old English canon*, «*English Studies*» 79/2, pp. 97-108.
- Dobbie, E.V.K., 1942, *The Anglo-Saxon Minor Poems*, New York, Columbia University Press.
- DOE = *The Dictionary of Old English. A to H*, University of Toronto. In rete all'indirizzo <<https://www.doe.utoronto.ca/pages/index.html>>.
- Earl, James W., 1987, *Hisperic Style in the Old English 'Rhyming Poem'*, «*Publications of the Modern Language Association of America*» 102/2, pp. 187-196.
- Foley, John M., 1983, *Literary art and oral tradition in Old English and Serbian poetry*, «*Anglo-Saxon England*» 12, pp. 183-214.
- Frankis, P. J., 1962, *Deor and Wulf and Eadwacer: Some Conjectures*, «*Medium Aevum*» 31, pp. 161-175.
- Fry, Donald K., 1971, *Wulf and Eadwacer: A Wen Charm*, «*The Chaucer Review: A Journal of Medieval Studies and Literary Criticism*» 5, pp. 247-263.
- Fulk, Robert D. – Cain, Christopher M., 2003, *A History of Old English Literature*, Malden MA, Blackwell.
- Greenfield, Stanley B., 1972, *The Interpretation of Old English Poems*, London, Routledge.
- Greenfield, Stanley B., 1966, *The OE Elegies*, in *Continuations and Beginnings: Studies in OE Literature*, edited by Eric G. Stanley, London, Nelson, pp. 142-75.
- Hirsch, Eric D., 1967, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- Irving, Edward B., 1967, *Image and meaning in the Elegies*, in *Old English Poetry: Fifteen Essays*, edited by R. P. Creed, Providence, Brown University Press, pp. 153-166.

- Isaacs, Neil D., 1968, *Structural Principles in Old English Poetry*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- Isakovics, John, von, 1983, *The Old English Riming Poem: An Edition with Introduction, Text, Translation, Complete Glossary, and Bibliography*, Oxford, Miami University Press.
- Jones, F., 1985, *A Note on the Interpretation of Wulf and Eadwacer*, «Neophilologische Mitteilungen: Bulletin de la Société Neophilologique/Bulletin of the Modern Language Society» 86/3, pp. 323-327.
- Klinck, Anne L., 1992, *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Lehmann, Ruth P. M., 1970, *The Old English Riming Poem: Interpretation, Text and Translation*, «Journal of English and Germanic Philology» 69, pp. 437-49.
- Mackie, William S. (ed.), 1934, *The Exeter Book. Part II: Poems IX-XXXII*, London, Oxford University Press.
- Macrae-Gibson, O.D. (ed. and tr.), 1983, *The Old English Riming Poem*, Cambridge, Brewer.
- Opfer, Stephanie, 2017, *Old English Elegies: Language and Genre*, PhD diss. Northern Illinois University.
- Pearsall, Derek A., 1977, *Old English and Middle English Poetry*, London, Routledge.
- Phillipotts, Bertha S. (1991), *Wyrd and Providence in Anglo-Saxon Thought*, in *Interpretations of Beowulf*, edited by Robert D. Fulk, Bloomington, Indiana University Press, pp. 1-13.
- Sedgefield, Walter J., 1922, *Anglo-Saxon Verse Book*, London-New York, Longmans.
- Sieper, Ernst, 1915, *Die altenglische Elegie*, Strassburg, Trübner.
- Timmer, B. J., 1942, *The elegiac mood in Old English poetry*, «English Studies» 24, pp. 33-44.
- Turner, Kandy M., 1986, *A Study of the 'Rhyming Poem': Text, Interpretation, and Christian Context*, PhD diss., North Texas University.
- Todorov, Tzvetan, 1990, *Genre in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vezzosi, Letizia, 2018 (in stampa), *Le elegie anglosassoni. Problemi di categorizzazione: il caso del Rhyming Poem*, in *Le elegie Anglosassoni*, a cura di Carla Falluomini e Roberto Rosselli del Turco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 171-200.
- Wehlau, Ruth, 1994, *Rumination and Re-Creation: Poetic Instruction in The Order of the World*, «Florilegium» 13, pp. 65-77.
- Woolf, Rosemary, 1975, *The Wanderer, The Seafarer, and the Genre of Planctus*, in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, edited by Lewis E. Nicholson – Dolores W. Frese, Notre Dame, IN, Notre Dame University Press, pp. 192-207.

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE