

**F** FUORI COLLANA

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale".*

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica*

# Il silenzio e le forme

Modelli e rappresentazione  
nelle letterature europee moderne

*a cura di*

Vincenzo Arsillo, Laura Cannavacciuolo,  
Michele Costagliola d'Abele, Giuseppina Notaro



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

*In copertina:*

Maria Lai, *Senza titolo*, 1981

Collezione Mart

Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022

Revisione del testo: Camilla Accetto, Ivana Calceglia, Silvia Inserra

© 2021

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina

([francesca.cattina@gmail.com](mailto:francesca.cattina@gmail.com))

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero

([pferrero64@gmail.com](mailto:pferrero64@gmail.com))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41*

ISBN 978-88-3613-213-3

# Indice

## TRACCE

Raffaele Manica <i>Argomenti dal silenzio. Esempi dal Novecento italiano</i>	9
Luca Bevilacqua <i>Comporre il silenzio: Mallarmé e il biancore del foglio</i>	21
Ettore Finazzi-Agrò <i>Il muto linguaggio delle cose (ovvero come costruire “tutta una voce” per ritrovarsi nell’impersonalità del silenzio)</i>	35
Felice Gambin <i>Se habla callando y se dice en silencio. Strategie etiche ed estetiche nella Spagna dei Secoli d’Oro</i>	47

## ELLISSI

Barbara Greco <i>L’ellissi narrativa come manifestazione del silenzio nei microracconti di Max Aub</i>	77
Roberto Francavilla <i>Verso il silenzio. Scrittura e afasia in José Cardoso Pires e in Lourenço Mutarelli</i>	87
Carmela Giordano <i>Quello che i poeti non dicono. Le forme del silenzio nella poesia germanica</i>	101
Teresa Manuela Lussone <i>Sartre e l’ossessione del silenzio. Dalla pragmatica all’ermeneutica, dal rifiuto alla necessità</i>	115

## ATTESE

Antonio Candeloro <i>Luis Cernuda: il silenzio tra realtà e desiderio</i>	129
Giorgio de Marchis <i>Poche parole e nessun talento. Il silenzio dei personaggi queirosiani</i>	151
Giovanna Fiordaliso <i>Il silenzio e la scrittura (felice) tra Claudio Guillén, Boscán e Garcilaso de la Vega</i>	161
Giovanni Rotiroti <i>Punteggiature del silenzio. La voci La voie Silanxieuse di Gherasim Luca</i>	173

## DISSIMULAZIONI

Sergio Corrado <i>Condizioni di ascolto. Figure del silenzio nel tardo Rilke</i>	193
Jana Altmanova <i>Il silenzio “parlant” e “invisible” di Pascal Quignard</i>	205
Guido Cappelli <i>Reticentia: i silenzi della storia. Omaggio a Francisco Rico</i>	219
Blerina Suta <i>La prassi traduttiva come allegoria della voce del dissenso nell’Albania comunista: il caso di Dante</i>	225
Laura Cannavacciuolo <i>Dire/tacere. Lo spazio del silenzio nella scrittura di Pontiggia</i>	235

# ELLISSI

J'écrivais des silences, des nuits, je notais  
l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

# Quello che i poeti non dicono. Le forme del silenzio nella poesia germanica

*Carmela Giordano*

Widsith madolade wordhord onleac  
Widsith parlò, schiudendo il forziere delle parole

Così inizia il *Widsith*, un poemetto anglosassone di 143 versi, fra i più antichi della poesia germanica e forse il più antico in anglosassone, che ci descrive la figura del poeta errante, tipica della tradizione orale e tanto presente (o immaginata) nelle corti germaniche<sup>1</sup>. Eppure, sebbene si alluda sin dal primo verso con una bella immagine (*wordhord*: il tesoro della parola) alla parola e alla ricchezza dell'espressione, il poeta si limita a elencare nomi di re e di popoli, cambiando di poco il verso in sé e per sé. Racconta – come sa – di re che hanno governato popoli, di popoli e regni da lui visitati, e poco altro. Con uno solo di questi versi è però capace di riassumere l'intera storia di Beowulf che, dal canto suo, consta di più di 3000 versi: [*ic wæs*] *mid Sweom ond mid Geatum ond mid Supdenum*, [io fui] presso gli Svedesi, i Gauti e i Danesi del Sud. Così anche nel *Deor* saranno brevi strofe a raccontare lunghe storie di re e leggende note a tutti i Germani<sup>2</sup>.

Quando i soldati si radunano intorno ai “banchi dell'idromele”, nella bella sala conviviale che il re danese Hrothgar ha voluto costruire e chiamare “Il Cer-

<sup>1</sup> Il *Widsith* è trasmesso dal Codex Exoniensis o *Exeter Book* (Exeter, Biblioteca della Cattedrale), un codice miscelaneo con vari generi di poesie di contenuto profano e religioso, enigmi, massime, e una serie di poesie elegiache. L'edizione qui utilizzata è quella di G.P. Krapp, E.v.K. Dobbie, *The Exeter Book. Anglo-Saxon Poetic Records*, III, Columbia University Press, New York, pp. 149-153. Cfr. anche *Old English Minor Heroic Poems* ed. by J. Hill, Durham and St. Andrews Medieval Texts, Durham, 1983, pp. 29-33. Nel presente lavoro saranno menzionati pochi testi di riferimento (soprattutto edizioni dei testi germanici citati), senza alcuna pretesa di esaustività.

<sup>2</sup> Il *Deor* occupa i ff. 100r-100v dello stesso codice del *Widsith*, l'*Exeter Book*. L'edizione qui seguita è quella di G.P. Krapp, E.v.K. Dobbie, *The Exeter Book. Anglo-Saxon Poetic Records*, III, cit., pp. 178-179. Cfr. anche *Old English Minor Heroic Poems*, cit., pp. 34-35.



vo” (*Heorot*), e festeggiano la vittoria di Beowulf su Grendel, entra il poeta di corte a *feorran reccan*, a raccontare le storie più lontane nel tempo, la creazione del mondo, per esempio, ma anche episodi della storia germanica più antica.

[...] C’era il suono dell’arpa  
il chiaro canto del *poeta*. Raccontava colui che sapeva  
raccontare le cose più remote, la creazione degli uomini (vv. 89-91)

[...] il *poeta* a tratti intonava  
il chiaro canto nel Cervo; c’era fra gli eroi non poca letizia,  
per quel gruppo valoroso di Danesi e Geati (vv. 496-498)

Si levarono canti e melodie, tutti assieme,  
davanti all’eroe di Hrothgar, soldato esperto nella battaglia.  
L’arpa vibrava, più volte venne intonato un canto.  
Per la gioia dei convenuti, al *poeta* di Hrothgar,  
fra i banchi dell’idromele, toccò cantare una storia (vv. 1064-1067)<sup>3</sup>.

In ognuno dei poemi citati si fa riferimento a una figura ben precisa, quella del poeta come testimone della storia germanica, un cantastorie che, almeno nei tempi più antichi, partecipa in prima persona agli eventi narrati o ha diretto accesso alle fonti di quegli eventi di cui è cronista fedele per i suoi ascoltatori. Quel “noi” che apre spesso un canto (“noi abbiamo saputo; noi siamo venuti a sapere; sentimmo; conosciamo tutti” ecc.) per il poeta non è affatto un *pluralia maiestatis*, ma un “noi” collettivo, un tentativo di ottenere credibilità come narratore e, contemporaneamente, di dissolversi nella partecipazione corale del pubblico e farsi solo voce narrante. Un “noi” a volte sostituito dalla prima persona, come accade nel *Canto di Ildebrando* (*Ik gihorta ðat seggen / ðat sih ænon muotin, sunufatarungo*, Io ho sentito narrare ciò, che si sfidarono in singolar tenzone, padre e figlio), pronta subito a tacere e a lasciare spazio al dialogo – quasi ininterrotto fino alla fine – fra i due protagonisti<sup>4</sup>.

In alcuni poemi questo poeta è chiamato *scop*. Una sua descrizione più completa ci viene fornita dal *Beowulf*, dove la figura dello *scop* (il *poeta* delle citazioni sopra riportate, da qui il corsivo usato) appare come una figura professionale:

<sup>3</sup> Qui e per tutte le citazioni dai poemi germanici, la traduzione è mia. Il *Beowulf* è tramandato dal *Codex Cottonianus* Vitellius AXV della British Library. Qui seguo il testo dalla quarta edizione di F. Klaeber, ormai nota come *Klaeber’s Beowulf. And the Fight of Finnsburg* (1932, Boston), edited by R.D. Fulk, R.E. Bjork, and J.D. Niles, University of Toronto Press, Toronto, 2008.

<sup>4</sup> *Hildebrandslied*, in WILHELM BRAUNE, *Althochdeutsches Lesebuch*, (bearbeitet von E.A. Ebbinghaus), Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969<sup>16</sup>, pp. 84-85.

Allo stesso modo in cui, studiando Omero, si leggono gli episodi di Demodoco e di Femio per ricavarne una sorta di teoria poetica interna, tutto quel che sappiamo sul lavoro del poeta (tempi, tecniche, temi) nella società anglosassone è letterario, non storico, figurato, non diretto; e appartiene proprio al Beowulf. Consiste in una serie di scene in cui si vede all'opera il poeta di corte, e se ne sentono citare le canzoni: che si incastrano così nella storia maggiore e la riflettono<sup>5</sup>.

Nei 3182 versi del *Beowulf* lo *scop* è il poeta che “rievocherà a stormi lontane leggende di ogni tipo possibile” e “inventava parole nuove, legate a norma... [e interveniva] a variare le frasi”. “Tutto quello che sappiamo sul lavoro del poeta... è letterario, non storico”, insiste Ludovica Koch che, giustamente, ne sottolinea la differenza con lo scaldo norreno, storicamente attestato. Lo *scop* è il poeta della poesia più antica, quello dell'epica pagana: *scop* si collega al verbo germanico \**skapjan* “creare, realizzare, dare forma” (ingl. *to shape*; ted. *schaffen/schöpfen*) che nelle glosse affianca spesso il verbo latino *pōētari*<sup>6</sup>. Il poeta che “intreccia le parole”, spesso pizzicando l'*arpa*, le crea – o le ricrea – attingendo a un patrimonio lessicale e poetico comune<sup>7</sup>. Lo *scop* è il poeta errante, quello che si sposta di popolo in popolo e racconta la più antica storia germanica: quella dei Goti, per esempio, che vengono cantati ovunque presso gli altri Germani e che di sé non lasciano tracce poetiche. L'epica germanica comune – che ancora secoli dopo sfocia nel *Nibelungenlied* di area tedesca e riempie vari canti dell'*Edda* e cicli di saghe norrene – non sarebbe la stessa senza i racconti su Teodorico o Ermanarico e gli Ostrogoti.

La testimonianza più diretta che possiamo avere dello *scop* è proprio nel *Widsith*, sia seguendolo nel poemetto, sia nel nome Widsith: “dall'ampio viaggio, colui che viaggiò in lungo e in largo”. Il poeta del *Deor*, forse l'unico poeta che dichiara in prima persona il proprio nome (E di me stesso voglio dire / che io per un certo tempo fui il poeta di Heodening / fui caro al signore: il mio nome è Deor, vv. 35-37)<sup>8</sup>, che pure racconta di sé come poeta errante e cita la parola *scop* almeno una volta, si crogiola nell'elegiaco ricordo dei bei tempi andati e in questo pianto “s'annega il pensier” suo, diluendo la storia dei re e dei popoli nel

<sup>5</sup> L. Koch (a cura di), *Beowulf*, Einaudi, Torino, 1992, Introduzione, p. XXIX.

<sup>6</sup> P. Scardigli, *Der Weg zur deutschen Sprache*, Peter Lang, Berlin-New York, 1994, pp. 209-210.

<sup>7</sup> *hearpa/harpa* in anglosassone, da un prestito latino, ma è riferita al liuto.

<sup>8</sup> Il verbo è al passato: *me wæs Deor noma*, “il mio nome era Deor”, e più letteralmente andrebbe tradotto “a me fu [dato] nome Deor”, dove *deor* (ingl. mod. *dear*) sottolinea la sua preziosità (aveva già detto di essere *dyre* ‘prezioso, caro’, al signore) presso il suo signore per molto tempo, agganciando il tono elegiaco di tutto il canto e enfatizzando la tristezza di essere stato sostituito da un altro cantore. Il poemetto, infatti, spesso è citato come *Il lamento di Deor* (*The Lament of Deor* o *Deor's Lament*).

confronto con il suo triste destino di poeta sostituito da uno più giovane. Eppure, anche lì, come nel *Widsith* e altrove, con poche scarse parole, si narrano lunghe storie. E ciò accade nel modo più tipico del verso germanico: con dei vuoti improvvisi e con un silenzio sconcertante.

“Attenzione”, ci dice il poeta, “noi sappiamo che”. E quel “noi” è la conseguenza di una poesia nata dall’esercizio di una composita memoria collettiva dalla quale il lettore moderno, se non è ben attrezzato, è escluso a priori. La poesia orale è sempre collettiva, composita, corale: lo *scop* è la voce che narra ed è insieme il silenzio che non ha bisogno di parole per dire il noto, quel che il *noi* già sa o può ricordare con facilità. E quel silenzio si fa spazio fra i versi, si aggancia alle allitterazioni, si appoggia agli elenchi di nomi, si intreccia ai composti, ricorda la storia e prepara la leggenda.

La narrazione e la diffusione delle gesta e dello spirito eroici erano la principale missione dello *scop*. A volte la sua prestazione è l’unica fonte storiografica che abbiamo sui Germani e che loro stessi avevano di sé e degli altri popoli germanici<sup>9</sup>. L’eroe germanico ha come scopo primario quello di ottenere la lode (*lof*) dal suo capo e l’immortalità fra gli uomini, ma è il poeta che ci trasmette le sue gesta, in mancanza di testi scritti. Così, dopo che *Beowulf* ha ucciso il drago (la madre di Grendel), il poeta della corte di Hrothgar improvvisa dei versi sulla sua impresa gloriosa e ricorda al pubblico quella di un altro uccisore di mostri noto presso i Germani, Sigemund, il conquistatore del tesoro che sarà poi dei Nibelunghi (vv. 867-877). E lo stesso farà più avanti (vv. 1063-1159), quando racconterà di Finn ed Hengest e di quella battaglia che si scatenò per motivi ancora poco chiari fra i Danesi e i Frisi, nota a noi solo da questi versi e da un breve frammento – se possibile, ancora più oscuro – ritrovato altrove<sup>10</sup>. Ma lo *scop* racconta con la consueta ellitticità (segno della popolarità presso il pubblico del poema) la più importante delle storie secondarie del *Beowulf*:

<sup>9</sup> R. Frank, *Germanic Legend in Old English Literature*, in *The Cambridge Companion to Old English Literature*, ed. by M. Godden and M. Lapidge, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 88-106, in particolare 88-96; L.M. Horton, *Singing the Story: Narrative Voice and the Old English Scop*, “The Hilltop Review”, vol. IV, pp. 45-57.

<sup>10</sup> La storia di Finn e Hengest nel *Beowulf* (introdotta dai vv. 1064-1067 citati sopra) è nota anche come *L’episodio di Finnsburg* e può essere in parte ricostruita dal cosiddetto *Frammento di Finnsburg*, a quanto pare di due o tre secoli posteriore. Ma la stringatezza dello stile e i nomi di alcuni personaggi non riconducibili ad altra leggenda germanica condannano il lettore moderno a mille dubbi di interpretazione. Il *Frammento* di solito compare in appendice all’edizione del *Beowulf* – come in *Klaeber’s Beowulf*, cit., *The Fight at Finnsburh*, pp. 273-286 – a conferma della loro indissolubilità nella trasmissione della storia che, tuttavia, malgrado la doppia tradizione, ancora non è del tutto chiarita. Cfr. R.D. Fulk, *Six Cruces in the Finnsburg Fragment and Episode*, in “Medium Aevum”, 74 (2), 2005, pp. 191-204.

il poeta racconta una leggenda nazionalistica, tanto nota da ispirare ancora (qualche secolo dopo il *Beowulf*?) una canzone che è giunta frammentaria. La storia di un gruppo di Danesi che fu massacrato dagli Juti e che fu vendicato con un massacro peggiore. I due comandanti, Hengest e Finn, sono coinvolti fino in fondo nella faida nonostante i loro sforzi personali di correttezza e di generosità. E una donna, Hildeburh, nella faida perde il fratello, il marito e il figlio. Viene tradita come lo sarà l'attuale regina di Danimarca, Wealhtheow, deportata come un'altra regina del poema, la moglie di Ongentheow, sacrificata inutilmente a un'instabile alleanza politica come lo sarà la figlia dello stesso Hrothgar<sup>11</sup>.

Nel poema epico più ampio della letteratura germanica antica, lo *scop* racconta e ricuce passaggi della storia dei Germani, citando personaggi del passato come *exemplum* e lode verso gli eroi a lui contemporanei (il re danese, la regina sua moglie, ecc.). Ma per noi il *Beowulf* – come lo leggiamo nel Cotton Vitellius – è quello che è *solo* come testo scritto. Non una vaga eco di un racconto lontano trasmesso oralmente, bensì un testo scritto: frutto di un lavoro di cesello e rammendo per una leggenda cresciuta nel tempo, arricchendosi di altri particolari e racconti, passando di bocca in bocca, di popolo in popolo, quando la comunicazione non era impedita da varianti linguistiche che solo dopo si fanno più marcate e oppongono veri confini. Dunque, vi si possono isolare altre leggende germaniche, come quella di Finn il Frisone, poi citato anche nel *Widsith* e, forse, anche altrove<sup>12</sup> e di Hengest, per Tolkien il mitico eroe germanico che con suo fratello Horsa portò i Germani del Mare del Nord, gli Ingevoli di Tacito, in Britannia, dando così l'avvio alla storia degli Anglosassoni e della lingua inglese<sup>13</sup>. Eppure, anche nell'ampio respiro del grande poema, si tace, si omette, si allude. Così il *Beowulf* diventa una macrorappresentazione di tanti piccoli silenzi, dove le liste e i cataloghi del *Widsith* si dissolvono in racconti più lunghi, e tace sui motivi di una storia tutta scandinava trasmessa in anglosassone, il cui protagonista sembra venire dal mondo dei mostri che pure combatte, tanto è mostruosamente forte e senza evidenti legami – allitteranti – con la sua gente, neanche con suo padre<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> L. Koch (a cura di), *Beowulf*, cit., p. XXX.

<sup>12</sup> Nella parte dedicata alla poesia dell'*Edda* di Snorri, lo *Skáldskaparmál*, si menziona una cotta di maglia detta *Finnisleif*, cfr. J. L. Byock (ed.), *The Prose Edda*, Penguin, London, 2005, pp. 105 e 109.

<sup>13</sup> J.R.R. Tolkien, *Finn and Hengest: The Fragment and the Episode*, ed. by Alan Bliss, Houghton Mifflin, Boston, 1983.

<sup>14</sup> La classica formula poetica di introduzione al discorso diretto, tanto frequente e utile nella poesia germanica anche a chiarire certe parentele attraverso l'allitterazione, *Beowulf mapelode, bearn Ecgþeowes* (vv. 529, 631, 957, ecc.) “parlò Beowulf, figlio di Ecgþeow”, conferma sempre Beowulf al di fuori dell'allitterazione (e, dunque, di una relazione di parentela), mentre gli altri

Ritorniamo al nostro poeta errante per eccellenza, *Widsith*, dal nome illuminante anche come metafora di una lunga esperienza poetica acquisita nelle peregrinazioni presso i capi germanici dell'Europa continentale. Parla, dicevamo, estraendo parole preziose da un forziere, nel più completo e provocatorio resoconto in anglosassone sulla figura del menestrello germanico, che è un catalogo di re e regni che costituiscono la gloriosa storia germanica<sup>15</sup>. Dopo una breve introduzione in terza persona, *Widsith* avvia il catalogo dei re e dei popoli da loro governati (vv. 10-49: *Ætla weold Hunum, Eormanric Gotum*, Attila governò gli Unni, Ermanarico i Goti), per poi passare alla lista delle popolazioni che lui stesso ha visitato (*Ic wæs mid Hunum, ond mid Hreðgotum*, Io fui presso gli Unni, e presso i gloriosi Goti, vv. 50-87), dilungandosi con un racconto un po' più dettagliato su quei re che dice di aver servito (*Emercan sohte ic ond Fridlan ond Eastgotan*, Emerico, visitai io, e Fridla e gli Ostrogoti, vv. 88-130), per concludersi infine con alcune note sul poeta errante (vv. 131-143) che ritornano alla terza persona e racchiudono il poemetto in una cornice aperta dalle parole iniziali<sup>16</sup>.

I suoi 143 versi costituiscono una descrizione metapoetica della figura del poeta e insieme un resoconto storiografico sui Germani. Che questo resoconto poi non debba essere preso come oro colato, lo dimostra il fatto che almeno tre dei re citati dal menestrello anglosassone come suoi signori, Ermanarico, Guththere e Alboino – tutti personaggi storici reali – morirono rispettivamente nel 375, nel 435 e nel 572. Ma questa è una cosa sulla quale gli studiosi neanche si soffermano più, perché sanno che fa parte di quel *gap* che si crea fra il fatto avvenuto e il momento in cui il poeta se ne fa portavoce: man mano che il tempo intercorso fra i due momenti aumenta, il pubblico non è contemporaneo agli eventi e l'evento storico finisce con l'assumere tratti da leggenda. Lo si nota ovunque nell'epica germanica antica, ancora più chiaramente nelle attestazioni – scritte – più tarde, pur sempre strettamente dipendenti da quel nucleo epico comune più antico, come nei canti dell'*Edda* norrena, dove Ermanarico convive con Teodorico (nato nel 454, dunque un'ottantina di anni dopo la morte del primo) e dove non solo figure storiche vissute in tempi diversi appaiono come contemporanee, ma anche leggende e fatti storici fra loro lontani vengono a contaminarsi reciprocamente e ad attrarsi come in un unico sistema<sup>17</sup>.

personaggi vengono introdotti nella formula tradizionale con i nomi allitteranti (*Wiglaf mabelode, Weohstanes sunu*, v. 2862).

<sup>15</sup> M.D. Cherniss, *Ingeld and Christ*, Mouton, The Hague, 1972, p. 11.

<sup>16</sup> Parte iniziale e finale sembrerebbero aggiunte successive al catalogo – o ai tre cataloghi, cfr. W. Chambers, *Widsith, A study in Old English Heroic Legend*, Cambridge University Press, Cambridge, 1912, p. 151 e p. 224.

<sup>17</sup> C.A. Mastrelli (a c. di), *L'Edda. Carmi norreni*, Sansoni, Firenze, 1982<sup>2</sup>, p. XCIII.

La tradizione orale ha fortemente condizionato la metrica e lo stile della poesia germanica. L'arte di comporre dei versi, la possibilità di variarli all'infinito, le formule poetiche e tutto quel che si riconosce come specifico della poesia germanica antica ha a che fare con la mnemotecnica e con la *ordspeki* (abilità a comporre versi)<sup>18</sup>. La materia narrata nell'epica germanica, nei primi tempi, ruota intorno a un nucleo compatto di temi e personaggi della storia dei Germani in un'epoca in cui le differenze linguistiche fra le singole etnie erano evidentemente minime o superabili. La materia epica è più o meno la stessa per ogni poeta e il suo successo sta nella sua originalità nel comporre rapidamente un racconto con parole "nuove legate a norma", con le quali i fatti noti potevano ancora essere ricomposti in "un racconto sapiente" e narrati, variando le frasi<sup>19</sup>. Come è noto, la caratteristica principale del verso germanico è l'allitterazione e sappiamo che esiste una gerarchia di parole (arsi) che possono entrare in allitterazione: la scelta del poeta deve ricadere principalmente sui nomi, sui sostantivi *in primis*, poi sugli aggettivi e solo dopo sui verbi, soprattutto se in posizione enfatica<sup>20</sup>. Di conseguenza la natura della poesia germanica è fortemente nominale, ricca di liste di nomi, cataloghi, elencazioni, di cui il *Widsith* costituisce un fulgido esempio: su 443 parole del poemetto almeno 155 parole sono nomi e quasi tutto il resto è costituito da pronomi, congiunzioni e qualche verbo (*mid* 'presso', *ond* 'e', *ic* 'io', *weold* 'regnò', *wæs* 'fui/era', *sohte* 'visitai/andai a trovare')<sup>21</sup>.

La peregrinazione dei menestrelli durante l'età eroica testimonia la grande diffusione delle storie eroiche germaniche fra tribù lontane geograficamente. Vi è una lunga fase di tradizione orale, la trasmissione e la conoscenza comune di un nucleo fondamentale più antico di storie che risale molto probabilmente a prima della diaspora delle popolazioni germaniche, ma i menestrelli continuavano a raccontarle ovunque andassero e, ovunque fossero, ne apprendevano di nuove. Il menestrello, poeta di professione, vive del suo canto e viaggia per trasmettere questo sapere storico che viene da lontano e va conservato nella memoria. Lo confermano anche i 42 versi del *Deor* sebbene qui i versi si sottraggano allo stile stringato da catalogo del *Widsith* e, per così dire, diluiscano quel ritmo serrato riposando in una sorta di ritornello ("questo passò, così accadrà a quest'altro")

<sup>18</sup> Marcello Meli, *Ordspeki e mnemotecnica*, in "Romanobarbarica", X (1988-89), pp. 255-265.

<sup>19</sup> Cfr. L. Koch (a c. di), *Beowulf*, cit., XXXI.

<sup>20</sup> Una testimonianza diretta sulla natura del metro allitterativo germanico è fornita da Snorri Sturluson (1179-1241) nella cosiddetta *Edda in prosa*, in particolare nell'*Háttatal* (trattato di metrica) nel quale l'autore esamina i ritmi e i tipi di strofe, *Edda di Snorri*, a cura di Gianna Chiesa Isnardi, Rusconi, Milano, 1975.

<sup>21</sup> P. Scardigli, *Wege zur deutschen Sprache*, cit., pp. 203-244, qui p. 218; C. Giordano, *La vertigine della lista nella poesia germanica antica*, in "Testo&Senso", 17, 2016, pp. 1-13, qui p. 2.

che merita al *Deor* un posto fra le elegie anglosassoni, malgrado sia fra le testimonianze più antiche del canto germanico breve dell'età eroica.

Lo *scop* forgia la parola, le dà forma (\*skapjan > ingl. to shape) come il più puro degli artigiani. Fa in modo che ne bastino sempre – relativamente – molte poche perché il suo ascoltatore capisca. La sua perizia da orafo sta in questo lavorare a togliere, nello svuotare il pieno, nel creare silenzio. C'è un gioco di allitterazioni che parlano per rivelare la parentela fra i protagonisti di un poema. Basta che due nomi di persona, come Hildebrand e Hadubrand nel *Canto di Ildebrando*, compaiano in un verso con lo stesso fonema iniziale per darci un suggerimento sul fatto che si tratta di parenti, prima che il poeta, *variando la frase*, precisi *sunufatarungo*: una sola parola – un'inscindibile intreccio di parole e legame di sangue fra padre e figlio – di origine indoeuropea (*dvandva*). Ma il poeta del *Canto di Ildebrando* ha giocato ancora di più con i nomi, aggiungendone un altro, *Heribrand*, il padre di Ildebrando e il nonno di Adubrand. Sono eroi, inseriti in una leggenda più grande di loro, quella di Teodorico l'Ostrogoto, imparentati non solo nel segno allitterante di /h/, bensì anche nell'uso di parole della sfera lessicale della battaglia (*hiltja*, *hadu*, *herja*, rispettivamente battaglia, lotta, esercito) e di un identico secondo membro (*brand* “incendio, fuoco, splendore”). Per lo stesso motivo, come si è detto, deduciamo *e silentio* che Beowulf non appartiene a nessuno degli altri personaggi della sua storia: lo sappiamo dal racconto, lo deduciamo dall'allitterazione che tace e da una formula che non li lega<sup>22</sup>.

La tradizione orale è evidente ovunque nelle testimonianze più antiche anche quando ormai il testo è fissato sul manoscritto da tempo o quelle espressioni tipiche dell'oralità pagana sono già state adattate ai testi cristiani; l'allitterazione è un espediente mnemonico, un utile strumento per rimandare a memoria i versi, ma diventa anche la chiave di lettura per il filologo per ricostruire versi che nei manoscritti spesso appaiono come prosa. E per il lettore, come per l'ascoltatore di allora, è un modo per capire, indovinare, ricordare. Il poeta, depositario di miti e leggende dei Germani, improvvisa, come solo può fare chi possiede la tecnica versificatoria, un patrimonio lessicale comune agli altri e l'abilità a variare il vecchio creando il nuovo. Viene annunciato, come si è visto, come colui che conosce le cose più lontane, ma il suo pubblico ne conosce di altrettanto antiche. Intuiamo che il bardo non interviene solo per informare il pubblico, ma per condividere ricordi comuni, per riportarli alla memoria di ognuno. Mentre noi ci interroghiamo sul significato di alcuni di quei versi, sui riferimenti reali di una metafora, su quelle magnifiche costruzioni lessicali delle quali spesso ci resta oscuro il referente esterno e restiamo frustrati per l'assenza di una soluzione uni-

<sup>22</sup> Vedi nota 14.

voca, malgrado studi e ricerche di secoli, fra pubblico e poeta c'è uno scambio silenzioso, uno scambio emotivo nel condividere un ricordo, la memoria storica comune della gloria dei popoli, dei capi, degli eroi germanici. È un silenzio parlante che esclude il lettore di oggi. Sarà solo dopo, quando ci si allontana dal periodo eroico, che il lavoro del poeta si fa più intenso, più consapevolmente artigiano, perché il suo racconto riesca lì dove la memoria comune latita. Crea nuove parole, espressioni, arricchisce il verso di variazioni, di nuovi composti nominali per quella narrazione. O per quel silenzio. Quello che sfugge a noi lettori moderni, è proprio concentrato in quel vuoto di parole, in quel silenzio che ostinatamente resiste, tenendoci all'oscuro, mentre il poeta e il suo pubblico si strizzano l'occhio nella condivisione di un ricordo.

Così, Ildebrando chiede al figlio, che ha riconosciuto nell'eroico e giovane soldato dell'esercito nemico con il quale dovrà scontrarsi in singolar tenzone, di nominargli uno solo dei suoi "paesani" e lui gli dirà tutti gli altri: *ibu du mirenan sages, ik mi de odre wet, chind, in chunincriche* (se tu me ne nomini uno, ragazzo, io riconosco tutti gli altri di quel regno). Questo elenco di nomi, anche in assenza, vuole provare ad Adubrando che quello dei due "più anziano" non è un nemico, ma suo padre. E così a Deor basta dire: "Noi abbiamo saputo di Ermanarico dal cuore di lupo, che governò un grande popolo, il regno dei Goti. Ah, se era un re crudele!" perché il pubblico viva sulla sua pelle la sofferenza dei soldati di Ermanarico che si auguravano volentieri la fine veloce di quel regno (vv. 25-26), perché sa quali fossero i motivi di quell'afflizione. Ne è venuto a conoscenza, fa parte di quel *noi* che sa.

Come si è detto, le storie sono note e si ripetono con pochi ritocchi. Per questo motivo basta un'allusione, un'allitterazione, un'antroponimo, una *kenning*<sup>23</sup>. Nucleo centrale è la storia dei Germani orientali, per esempio i Vandali che di sé non hanno tramandato nulla di scritto, ma erano così noti agli altri Germani che il Mediterraneo – che con le Baleari, la Sardegna e la Corsica apparteneva al regno vandalico con capitale Cartagine – nell'epica germanica è detto "il mare dei Vandali" (*wentilseo*). Al centro dei poemi più antichi, però, sono soprattutto

<sup>23</sup> La *kenning* (pl. -ar), figura poetica molto diffusa nella poesia germanica, in particolare in quella nordica, è sostanzialmente una metafora (dal verbo nordico *kenna* "conoscere", dunque un rinvio a una realtà altra attraverso cose note), in altri termini una perifrasi. Tuttavia, dal punto di vista linguistico la *kenning* è sempre un composto nominale, nella forma più diffusa bimembre, il cui significato è completamente estraneo a ciascuno dei membri. Sicuramente ereditato dalla tradizione indoeuropea, raggiunge dei livelli di complessità estrema nella poesia scaldica dove sono tante le *kenningar* composte anche di otto o nove membri, a volte oscure e/o intraducibili. In italiano si conoscono perifrasi simili al tipo più semplice: "il cigno di Busseto" per Giuseppe Verdi o "la nave del deserto" per il cammello. E di queste è piena la poesia germanica più antica: "la strada delle balene" per il mare, "il legno diletto" per il liuto, "il portatore di elmo" per il guerriero; cfr. C.A. Mastrelli (a cura di), *L'Edda*, cit. pp. 55-56.



i Goti, gli Ostrogoti in particolare, con Ermanarico e Teodorico. Ermanarico a volte non ne esce molto bene, anzi. Teodorico, invece, è il grande re, così come la nostra stessa storia lo ricorda. Ermanarico, tuttavia, ha un suo modo silenzioso, direi strisciante, per entrare nella storia. Se Teodorico è etimologicamente “il re del popolo”, Ermanarico è il “re grandissimo, il sovrano (più) potente”. E quando è inserito in un gioco di variazioni sinonimiche e di un’aggettivazione che coinvolge anche il suo popolo, quello dei Goti, si rivela una grandezza che la Storia non ha consegnato anche a noi così nobile.

Ermanarico fa parte del nucleo più antico dell’epica germanica (IV-VI secolo). Ammiano Marcellino, quasi contemporaneamente all’evento (392/393), ci racconta che Ermanarico si uccise all’arrivo degli Unni nel suo regno. Circa un secolo e mezzo dopo, lo storiografo dei Goti, Jordanes, ci dice che Ermanarico era morto in seguito a delle ferite riportate in una faida<sup>24</sup>. Jordanes potrebbe aver voluto nobilitare la storia dei Goti e salvare Ermanarico dalla fine ingloriosa avvenuta di fronte all’avanzata degli Unni. Questo abbellimento della realtà storica si verifica quando i fatti narrati sono distanti da quelli accaduti ed è possibile aggiungere elementi all’evento narrato che nessuno può confutare, ammesso che si voglia. E questi si diffondono oralmente tanto che poi non riusciamo a stabilire se sia stato Jordanes a inventare una nuova versione o ha semplicemente riportato quel che la tradizione orale dei Goti raccontava. Ma con la morte del re si inizia a intravedere la fine del ciclo epico per eccellenza e la decadenza del tema dell’eroe. Fino a quel momento (V-VI secolo) il pubblico ha una grande dimestichezza con i motivi epici. Dopo, come si è detto, il poeta deve tentare di essere originale e variare il vecchio con il nuovo. La *performance* migliore si realizza nella combinazione fra la scelta del lessico poetico comune e l’allitterazione, ma di frequente questo comporta una difficoltà di comprensione per i lettori di oggi: aumentano i composti nominali rispetto a termini semplici, la variazione insistita crea ridondanza nel verso e la grande flessibilità nel modificare il significato originale del composto rende difficile l’interpretazione dello stesso, perché diverso da quello che ci si aspetterebbe dalla somma di entrambi i membri.

Per esemplificare in parte quanto detto sopra, ritorniamo sulla figura di Ermanarico, tentando una spiegazione al perché e al come i Germani vivevano questa sua “grandezza”. Ermanarico, si è detto, significa “il grande/enorme/potente sovrano”: *erman/irmin* (anglosassone anche *eorman*) è un aggettivo che troviamo in composizione nominale anche con i sostantivi per “dio” e “popolo” (*irringott* e *irmindeot*, nel *Canto di Ildebrando*), o “terra” (anglosassone *eormengrund*),

<sup>24</sup> Una tale versione dei fatti è poi raccontata anche nei canti eddici, cfr. P. Scardigli, *Der Weg zur deutschen Sprache*, cit., p. 204-205.

e ovunque funziona come prefisso con valore accrescitivo del tipo “iper-”, “super-”. Gli antroponimi germanici si adattano così bene al verso da sembrare nati insieme. Quasi esclusivamente bimbri, come si è visto già per i nomi citati (Ermanarico, Ildebrando, ecc.), nel verso sono introdotti – al pari di qualsiasi altro composto nominale – anche per variare il già detto e, di conseguenza, per creare allitterazioni. *Hređ*, per esempio, significa “fama, trionfo” e compare nel *Beowulf* nei composti: *gudhred* “trionfo nella battaglia”; *sige-hred* “gloria per la vittoria”, ecc. Entrambi i membri di questi composti possono essere usati come nomi di persona. Lo stesso si verifica con il sostantivo *ric-* e *Hredric* “il re glorioso/vittorioso” è contemporaneamente un antroponimo (Roderico) e un composto nominale utilizzato per la variazione poetica. Nel *Widsith* Ermanarico è detto *hredcyning* “re vittorioso” e *hredgotan* – o semplicemente *hreođas* – sono appellativi epici utilizzati per i Goti di Ermanarico. Dunque, *Eormanaric* e *hredcyning* sono sinonimi o, meglio, variazioni poetiche e contemporaneamente antroponimi che significano “grande, famoso, glorioso re”: insomma, “il re dei re”, come Jordanes ebbe a scrivere di Attila (*rex omnium regum*), non sappiamo quanto consapevole dell’esistenza di un antroponimo germanico con più o meno lo stesso significato.

I nomi di persona hanno dunque un’importanza fondamentale nell’epica germanica. A volte, come nel *Widsith*, sono i soli elementi in un verso e bastano da soli all’espressione poetica. Lo stesso potremmo dire per il *Canto di Ildebrando* e per quelle liste di nomi (*bulur*) di cui la poesia germanica pare così ghiotta. Esprimono un contenuto poetico, ma servono a riconoscere immediatamente un contesto: “se tu me ne nomini uno...”. Dicono della qualità di un eroe o di un popolo e contemporaneamente narrano la storia di quell’eroe e di quel popolo. C’erano sicuramente degli elenchi fissi, come per i sostantivi e gli aggettivi del lessico poetico, che il poeta ricordava a memoria, variandoli a suo piacimento e scommettendo sul riconoscimento del nucleo di quella narrazione da parte del pubblico. La creazione dei nomi di persona nella poesia epica non è mai proprietà esclusiva del singolo poeta e risponde perlopiù a esigenze metriche legate all’allitterazione. Esagerando, si potrebbe dire che il verso lungo germanico è nato per collegare le allitterazioni degli antroponimi presenti nelle liste genealogiche tipiche della cultura più antica. Non per nulla le composizioni antroponimiche sono sempre riferite alla sfera lessicale dell’eroismo, della prestantza fisica o della forza di un eroe, delle virtù morali, delle armi (v. *supra*). L’allitterazione, dunque, sottolinea silenziosamente il legame fra le persone e denuncia quando questo non c’è, come accade nel *Beowulf*, o anche nel *Deor*. Il nome di quest’ultimo, infatti, è un nome semplice (*heiti*) derivato da un aggettivo “caro, prezioso” e, come ho anticipato sopra potrebbe non essere il nome del poeta, ma un soprannome, un appellativo che lo descrive come colui una volta prezioso e ora non più nelle grazie del suo signore, perché sostituito da un poeta più giova-

ne. Quel nome non identifica il poeta, ma parla del poeta: “mi avevano chiamato il prezioso”<sup>25</sup>.

Anche altri nomi, nel *Deor* e altrove, confermano l’uso poetico degli antroponimi germanici, pur quando non riusciamo a identificare i personaggi: si crea un gioco di alternanza fra gli antroponimi come composizione poetica e i composti nominali usati nella *variatio* (pronti, anche essi, a diventare nuovi antroponimi). La variazione ci dà spesso anche più informazioni del nome stesso: *Heorrenda ledocraeftig monn*, Heorrenda, un uomo esperto di canto, lì dove il nome proprio rivela il verbo dell’ascolto (ingl. *to hear*); *Hildebrand... heroro man*, Ildebrando... il più saggio dei due (letteralmente “il più grigio di capelli”, “il più anziano”, con cui si anticipa l’agnizione del padre rispetto al più giovane, Adubrando, suo figlio).

Ma se gli antroponimi germanici sono nomi parlanti, spesso ai nostri occhi tacciono. Per continuare con il *Deor*, un paio di versi ci raccontano una storia tragica, immediatamente riconosciuta dal pubblico germanico, e ci parla dell’amore infelice di del “Geata” per Mæðhild, una saga di famiglia, una probabile favola sulla relazione impossibile fra i due protagonisti che priverebbe tutti del sonno.

abbiamo in tanti saputo di Mæðhild  
per la quale crebbe smisuratamente l’amore del Geata  
finché quel tragico amore privò tutti del sonno (vv. 14-16)

Chi sono questi personaggi? Al pubblico del *Deor* sono sicuramente noti e quegli ascoltatori – e forse anche i primi lettori? – si sono fatti bastare quei pochi cenni, mentre noi ancora ci chiediamo chi sia questo Geat/-a, se Geat è un nome di persona semplice o un etnonimo (i Geati sono un gruppo di svedesi, come il popolo di Beowulf) e perché i due presunti amanti sono stati separati e questo ‘lutto d’amore’ ha privato tutti del sonno.

A leggere il testo dal manoscritto – e qui siamo oltre la volontà autoriale del *Deor* o del suo cantore – le cose non vanno meglio: alcuni nomi possono essere interpretati in modo diverso e comportare anche un’interpretazione differente per tutta la storia: il nome della presunta protagonista è scritto *mæð hilde* e in questo modo i versi possono essere reinterpretati come segue:

noi conoschemmo il grande oltraggio a Hild,  
e di come immense furono le pene di Geat  
e quel loro amore tragico tolse a tutti il sonno

<sup>25</sup> Vedi nota 8.

Se Mædhild, nome di donna, malgrado gli sforzi dei critici, resta senza un'identificazione precisa, Hild è il nome di una valchiria citata nell'Edda norrena, Hilldr, "battaglia" (stessa radice di Hilde-brand). Tuttavia, per quanto ci illumini su una storia dei Germani settentrionali (vedi anche *Geata*) nota anche agli altri Germani, a noi non consente di saperne di più<sup>26</sup>.

Nei pochi cenni allusivi, nei tanti nomi che vi compaiono, il silenzio dell'epica germanica resta per il lettore un ostacolo, al di là del piacere estetico. E le cose spesso si complicano a leggere il testo nel manoscritto, dove ai problemi di identificazione dei personaggi si aggiungono possibili errori di copiatura, abitudini grafiche del copista lontane da noi, particolarmente evidenti nello scrivere i composti. In breve, quella che era espressione sintetica mirata alla chiarezza, per noi diventa un enigma senza soluzione. Questo procedere allusivo, così tanto naturale per i Germani, crea spesso frustrazione nel filologo e nello studioso e l'unico modo per avere la meglio su questi enigmi è saltare da un testo all'altro, rassegnandoci al loro silenzio, ma consapevoli di un'intertestualità sovraregionale e trasversale germanica nell'epica più antica<sup>27</sup>.

*Beowulf* chiarisce *Widsith*, che attesta i nomi della leggenda che *Deor*, nel suo "lamento", usa come esempi di sfortuna eroicamente superata, quegli stessi esempi che, in parte, riecheggiano nel *Canto di Ildebrando* e poi nell'*Edda*, nelle saghe norrene e nel *Canto dei Nibelunghi* tedesco medio, per citarne alcuni. Tutto questo ricorrendo a un linguaggio poetico comune che, sempre silenziosamente, costituisce una rete sotterranea nell'epica germanica che ancora oggi funziona nel reciproco aiuto che i testi, pur di luoghi e lingue diverse, offrono alla risoluzione dei casi più oscuri, degli *hapax legomena*, delle lacune.

<sup>26</sup> Il nome sembra diffuso in area nordica e legato in particolare a una leggenda germanica sull'archetipo del "ratto della sposa": la fanciulla è vittima di un rapimento da cui scaturisce un sanguinoso conflitto che vede coinvolto il padre della donna e il rapitore, in varie versioni su suo amante. Alla fine del conflitto vari personaggi sono morti, ma la notte la valchiria Hilldr li risveglia dalla morte e all'alba la battaglia riprende e dura fino a sera, con lo stesso drammatico bilancio. Così, ogni notte (gli infiniti dolori d'amore citati) ognuno è privato del sonno, fino al *Ragnarökkr*, il crepuscolo degli Dei. I nomi di questi personaggi, anche quello di Högni, il padre di Hilldr, e di Hjarrandi ricorrono spesso nelle leggende germaniche (anche nell'*Episodio* e nel *Frammento di Finnsburg*), G. Mazzuoli-Porru, *Deor, poemetto antico-inglese, viii secolo. Rilettura del testo*, Pisa, Giardini, 1996, pp. 36-39. Hjarrandi, inoltre, potrebbe corrispondere a Heorrenda, il poeta che ha sostituito Deor, che ha un suo riscontro anche nel cantore Horant del tedesco medievale, v. anche J. Hill, *Old English Heroic Minor Poems*, cit., pp. 17-18 e p. 89.

<sup>27</sup> R. Murgia, *Intertextuality of Deor*, in "Journal of Languages and Culture", IV, 8 (2013), pp. 132-138.