

IL FANTASTICO E IL SOPRANNATURALE NELLE TRADIZIONI GERMANICHE MEDIEVALI

a cura di Davide Salmoiraghi, Giulia Fabbris
e Giovanni Nichetti



Il Fantastico e il Soprannaturale nelle Tradizioni Germaniche Medievali

a cura di Davide Salmoiraghi, Giulia Fabbris
e Giovanni Nichetti

Ledizioni

Questo volume è pubblicato con il contributo dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica.



Il volume è stato sottoposto a un processo di double-blind peer review che ne attesta la validità scientifica.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



2025 Ledizioni LediPublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Il Fantastico e il Soprannaturale nelle Tradizioni Germaniche Medievali,
a cura di Davide Salmoiraghi, Giulia Fabbris e Giovanni Nichetti

Prima edizione: ottobre 2025

ISBN cartaceo: 9791256005406
ISBN ePub: 9791256005413
ISBN PDF Open Access: 9791256005420

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

In copertina: La lotta di Thor contro il serpente di Miðgarðr, Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar, SÁM 66, f. 79v c. 1765-1766)

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

INDICE

Introduzione	7
Necromanzia e catabasi nel mondo germanico. Riflessioni su got. <i>haliurun(n)as</i> , aingl. <i>hellrūnan</i> e aat. <i>hellirūna</i> <i>Luca Riccardelli, Isabella Eboli</i>	13
<i>Taiknim jah fauratanjam jah mahtim</i> : la resa dei lessemi per “miracolo” nella Bibbia gotica <i>Nicola Pennella</i>	29
Magic and Metrics: The Boundaries of Galdralag <i>Miriam Conti</i>	47
Between Chronicle and Paradoxography: The Sources of the <i>Basler Alexander</i> <i>Lorenzo Ferroni</i>	63
Gli elementi prodigiosi in <i>Richard Coer de Lion</i> : due redazioni a confronto <i>Andreea M. Toma</i>	89
The Fantastic and the Parodic: A New Reading of <i>Thomas of</i> <i>Erceldoune</i> <i>Giuliano Marmora</i>	111

INTRODUZIONE

L'elemento fantastico e quello soprannaturale hanno ricoperto un ruolo significativo nel plasmare la concezione del mondo e le credenze delle comunità medievali sul piano sincronico e diacronico. La rappresentazione letteraria di atti eroici e sovrumani, esperienze metafisiche ed eventi paranormali costituisce un terreno fertile per l'analisi filologica e linguistica. Tali elementi arricchiscono la comprensione del passato e stimolano la riflessione sulle influenze culturali, sociali e linguistiche, aprendo nuove prospettive di ricerca.

In virtù della polifonia linguistica e varietà culturale che caratterizza le realtà che lo compongono, non sorprende che il Medioevo germanico abbia costituito un periodo particolarmente intenso per quanto riguarda la produzione di testi in grado di indagare il fantastico e il soprannaturale da differenti prospettive. Ognuna delle molteplici aree linguistiche e culturali che fanno capo al Medioevo germanico ha saputo sviluppare una propria "voce", consentendo un confronto produttivo tra le categorie indagate nel presente volume. Anche gli autori medievali di area germanica, infatti, attingono per la propria rappresentazione del mondo e dell'altrove tanto a elementi della tradizione latina e volgare quanto alla memoria storica di ogni popolo. Tale ricchezza contribuisce in modo sostanziale alla diversificazione dei mondi narrativi letterari delle varie tradizioni germaniche.

Nel panorama letterario medievale, la fascinazione per il soprannaturale attraversa sia la produzione religiosa che quella secolare. Nella letteratura sacra, l'elemento meraviglioso si manifesta in molteplici forme: dalle riscritture di episodi biblici alla poesia, dalle narrazioni agiografiche alle cronache episcopali. Apparizioni di santi e demoni, miracoli e castighi soprannaturali non sono semplici ornamenti narrativi, ma veri e propri veicoli di significato teologico. In tale contesto, anche la didattica

catechetica si serve di narrazioni meravigliose e soprannaturali, soprattutto nelle versioni germaniche di testi latini, purché la dimensione fantastica non contraddica la verità cristiana.

Parallelamente, la letteratura profana non rinuncia al meraviglioso, che trova ampio spazio nei racconti di mostri, creature fantastiche ed eventi magici. L'inclusione di testi come *Beowulf* e *Wonders of the East* nel *Nowell Codex* riflette chiaramente un interesse strutturato per lo straordinario, tanto che la raccolta può essere interpretata una vera e propria antologia di storie del meraviglioso in prosa e in versi. All'interno di questo orizzonte culturale, sopravvivono anche antichi frammenti della tradizione magico-pagana germanica, come i *Merseburger Zaubersprüche*, dove si conservano tracce esplicite di divinità precristiane. Sebbene la cristianizzazione tenda a riformulare o contenere questi materiali, essa non riesce a cancellarne del tutto i tratti mitici e narrativi, come ben esemplificato nella tradizione nibelungico-volsungica, dove elementi epico-legendari e valori cristiani coesistono. Si delinea così una zona di confine, sospesa tra realtà e fantasia, dove spesso anche la storicità lascia il posto all'invenzione fantastica. Nelle saghe islandesi, ad esempio, la puntuale ricostruzione genealogica e topografica coesiste con eventi soprannaturali pienamente integrati nella logica interna della narrazione. Più esplicitamente orientata al meraviglioso è invece la letteratura romanzesca tardomedievale, che accentua l'esotico e l'inverosimile, ponendosi al servizio dell'invenzione e dell'evasione immaginativa più che della rappresentazione storica o realistica.

Il presente volume riprende le fila di precedenti contributi e convegni accademici a proposito delle fortunate categorie di fantastico e soprannaturale nelle tradizioni germaniche medievali¹, la cui produttività garantisce la possibilità di offrire nuove prospettive in merito.

¹ Tra i numerosi contributi sulla tematica, ricordiamo: Lucia Sinisi e Angelo Nichilo, a c. di. 2015. *Il fantastico nel Medioevo di area germanica. Atti del XXXI Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica* (Bari, 25-27 maggio 2011). Bari: Edipuglia; "North and Magic" *AION Sezione Germanica* 26/1-2 (2016); "Magia e testi nelle tradizioni germaniche medievali" *Filologia Germanica-Germanic Philology* 13 (2021); Roberto Rosselli Del Turco, a c. di. 2021. *Sogni, visioni e profezie nella letteratura germanica medievale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Lo studio comparativo di Luca Riccardelli e Isabella Eboli esamina l'*hapax legomenon* gotico *haliurunnas*. L'analisi si apre con due interpretazioni etimologiche concorrenti ancora aperte: da un lato *halja-rūnō(n)* 'necromanzia', dall'altro *halja-runna(n)* 'catabasi'. Gli autori sostengono quest'ultima ipotesi, proponendo una base morfologica nel verbo iterativo *runnōn* ('correre, viaggiare avanti e indietro'), finora poco esplorata. A partire da tale premessa, il contributo si apre a una più ampia riflessione linguistica e culturale sulle pratiche magiche nel mondo germanico. La conclusione a cui giungono gli autori è che, pur esistendo una prossimità concettuale tra necromanzia e catabasi, *haliurunnas* vada inteso come composto autonomo e specifico, e non come semplice derivato di *halja-rūnō(n)*, rappresentando una figura liminale e ambivalente nella cultura germanica.

Nicola Pennella conduce un approfondito studio lessicale dei termini per 'miracolo' nella Bibbia gotica, nella fattispecie *taikns*, **fauratani*, **bandwa*, *mahts* e *waurstw*. L'autore considera tali lessemi conducendo ricostruzioni etimologiche e confronti con altre tradizioni germaniche medievali, in particolare quella alto tedesco antica, antico sassone e anglosassone. Lo studio arricchisce la comprensione delle strategie traduttive impiegate dal vescovo Wulfila e dalla sua *équipe* nel volgarizzamento della Sacra Scrittura, dimostrando che la traduzione operata non è riducibile a un mero adattamento, ma si configura come una mediazione attenta tra il modello greco e le esigenze espressive del gotico.

Lorenzo Ferroni analizza l'interesse per il meraviglioso nella tradizione alto tedesca media delle imprese di Alessandro Magno. Al centro del contributo è la redazione B dell'*Alexanderlied*, che, unica nella tradizione manoscritta dell'opera, arricchisce l'elenco già nutrito dei *wunder* incontrati dall'eroe ricorrendo ad un nuovo corpus di fonti. L'identificazione di queste ne chiarisce i rapporti all'interno del testo nonché la relazione di B rispetto alle altre redazioni. La rigorosa analisi filologica di Ferroni permette di interpretare B come una rivisitazione spiccatamente paradossografica dell'*Alexanderlied*, unica in una tradizione altrimenti cronachistica delle avventure dell'eroe macedone in area tedesca.

Il contributo di Miriam Conti è dedicato allo studio del *galdralag*, un particolare metro della poesia norrena tradizionalmente associato agli incantesimi. L'autrice parte dal presupposto che, prima della sistematizzazione a opera di Snorri Sturluson nella *Háttatal*, il *galdralag* non costituisse un vero e proprio metro, ma piuttosto un fenomeno stilistico usato per segnare passaggi magici o rituali attraverso ripetizione lessicale e variazioni ritmiche. Proprio Snorri, nel tentativo di classificare e normare la materia poetica tradizionale, cristallizza tali elementi nella strofa 101 della *Háttatal*, imponendo un nuovo modello metrico fondato sull'aggiunta di linee extra e sulla ripetizione modificata. Conti dimostra come Snorri abbia trasformato tratti precedentemente fluidi e diffusi in un paradigma coerente, funzionale ai suoi scopi didattici e antiquari. Il *galdralag* emerge così come prodotto di una razionalizzazione posteriore, la cui identificazione va sempre valutata in relazione anche al contesto performativo e orale della poesia norrena.

Andreea M. Toma studia gli elementi prodigiosi del *romance* medio inglese *Richard Coeur de Lion*, considerando entrambe le sue redazioni. Toma mette in dialogo la concezione di “meraviglioso” elaborata da Tzvetan Todorov con alcune manifestazioni della stessa nella redazione A del poema, che incorpora episodi di carattere meraviglioso e fantastico, giungendo a esiti proficui. Nello specifico, propone le sottoclassificazioni di “meraviglioso religioso”, elaborata *ex novo* dalla stessa autrice, e di “meraviglioso puro” come quelle maggiormente funzionali all'interpretazione dell'elemento fantastico nel *romance* in questione. Questa categorizzazione dimostra che nella letteratura cavalleresca del Basso Medioevo inglese l'incredibile e il prodigioso erano percepiti come pienamente funzionali all'elaborazione di significati simbolici profondi, connessi ai concetti di identità, potere e divino.

Nel contributo di Giuliano Marmora, l'introduzione e l'impiego di elementi soprannaturali diventa il presupposto per una rilettura delle caratteristiche di genere del romanzo in versi medio inglese.

Particolare attenzione è data alla circolazione di elementi fantastici all'interno di testi che esibiscono caratteristiche del parodico e alla loro tradizionale funzionalizzazione all'interno di essi. Marmora analizza il trattamento sovversivo di tali elementi fantastici nel *Thomas of Erceldoune*, romanzo del tardo Quattordicesimo secolo. Attraverso l'analisi del sottile gioco intertestuale operato dall'anonimo autore, il contributo offre una nuova lettura della componente parodica del testo, suggerendone una rivalutazione all'interno del corpus.

Questo volume dimostra ancora una volta la fortuna e la versatilità delle categorie di fantastico e soprannaturale in tutti i rami della famiglia linguistica germanica, coprendo tradizioni tanto altomedievali quanto bassomedievali. I contributi qui raccolti sono inoltre eterogenei dal punto di vista degli approcci impiegati, siano essi filologici, linguistici o pertinenti alla critica letteraria. Ne risulta pertanto un volume che, facendo tesoro della riflessione su queste importanti categorie delle letterature medievali e proponendone di nuove, stimola il dialogo interdisciplinare e offre uno spazio di confronto tra giovani studiosi.

Davide Salmoiraghi, Giulia Fabbris e Giovanni Nichetti

NECROMANZIA E CATABASI NEL MONDO
GERMANICO. RIFLESSIONI SU GOT.
HALIURUN(N)AS, AINGL. *HELLRŪNANE*
AAT. *HELLIRŪNA*

LUCA RICCARDELLI, ISABELLA EBOLI¹

Introduzione

L'etimologia della voce gotica *haliurunnas*, se confrontata a forme apparentemente analoghe, come aingl. *hellrūnan* o aat. *hellirūna*, presenta alcune stimolanti sfide. Le diverse proposte etimologiche, oltre a risalire a radici diverse (quantomeno per il secondo componente del composto), sono caratterizzate da diverse interpretazioni semantiche, sintetizzabili – in ultima analisi – in una distinzione tra le pratiche di catabasi e necromanzia nel mondo germanico.

Lo scopo del contributo è quello di contestualizzare le diverse attestazioni, operando una ricerca testuale sulle forme di necromanzia e catabasi nelle fonti germaniche medievali, al fine di determinare se la plausibile congruenza tra le due pratiche di magia nera sia potuta risultare nella fusione e/o confusione delle forme linguistiche che le designavano.

Il termine *haliurunnas* («streghe, veggenti» ACC. PL.) – adattamento latino di una forma gotica altrimenti non attestata – costituisce un *hapax* contenuto nel seguente passo dei *Getica* di Giordane:

Filimer rex Gothorum [...], repperit in populo suo quasdam magas mulieres, quas patrio sermone **haliurunnas** is ipse cognominat,

¹ Le traduzioni dal latino, antico inglese (aingl.), antico alto tedesco (aat.) e runico sono a cura di Luca Riccardelli, quelle dall'antico nordico sono a cura di Isabella Eboli. Le enfasi nei testi originali e nelle traduzioni sono degli autori.

easque habens suspectas [...] fugatas in solitudinem coegit errare. Quas spiritus inmundi [...] eorum complexibus in coitu miscuissent, genus hoc ferocissimum ediderunt [...] Tali igitur Hunni stirpe creati Gothorum finibus advenerunt². (XXIV, 121)

L'etimologia della forma è stata oggetto di un dibattito tuttora privo di conclusione definitiva. Laddove – sulla base di simili costruzioni attestate in altre lingue germaniche antiche – studiosi quali Orël³ e Köbler⁴ riportano la voce a una forma pgmc. **halja-rūnō(n)* (composta dunque da **haljō* «inferi, oltretomba» e **rūnō* «segreto»), Scardigli⁵, poi seguito da Lehmann⁶, ritiene che il secondo elemento discenda dalla radice **runna* «correre, viaggiare».

Aspetti formali: formazione del composto gotico e voci comparabili

Da un punto di vista formale, la prima ipotesi implica che la forma con nasale geminata trädita in Giordane presenti un'aberrazione rispetto all'originaria voce gotica, sia essa data dall'acclimatamento del prestito in latino o da un errore nella copiatura. Al contrario, la seconda ipotesi presenta uno scenario in cui il protogermanico avrebbe presentato due forme distinte e parallele – rispettivamente attestate nel ramo orientale (**halja-runna*) e occidentale (**halja-rūnō*) –, seppur considerevolmente simili sia a livello fonetico che semantico. Sebbene questa situazione non sia del tutto implausibile, la ricostruzione di Scardigli è ulteriormente ostacolata da un aspetto formale, ossia il timbro della vocale tonica. La forma gotica per «correre» è difatti

² «Filimero, re dei Goti trovò tra le sue genti certe donne maghe, che chiamava haliurunne nella sua lingua nativa e, sospettando di loro, le condannò a vagare nel deserto. Gli spiriti immondi che si unirono a loro generarono questa razza ferocissima. Così gli Unni, discendenti di questa stirpe, arrivarono ai confini dei Goti».

³ Orël 2003, p. 155.

⁴ Köbler 1989, p. 237.

⁵ Scardigli 1964, pp. 84-5; 1973, pp. 70-1.

⁶ Lehmann 1986, p. 174.

*rinnan*⁷, e non sono presenti altre attestazioni per la presunta radice **runna(n)*. Né Scardigli né Lehmann forniscono spiegazioni di ordine fonetico o fonomorfologico per giustificare l'alterazione del timbro vocalico.

Tale ostacolo può tuttavia essere superato presupponendo una variazione del grado apofonico. Il gotico presenta in effetti esempi di sostantivi femminili formati a partire da una radice verbale con grado apofonico zero, cui si aggiunge una desinenza *-a*. È questo il caso di *uswaurpa* («espulsione», formato su *uswairpan*) e *gabruka* («frammento», formato su *gabrikan*). Il valore semantico di tali forme è tuttavia più di tipo risultativo, piuttosto che del tipo agentivo che ci si aspetterebbe per l'interpretazione di *haliurunnas*⁸.

Se si espande la prospettiva sulle lingue germaniche in generale, si può però notare un ulteriore sistema di formazione di parole basato sull'alternanza apofonica tra grado *-e* e grado zero. Si tratta di forme verbali con grado apofonico zero e lunghezza consonantica variabile, caratterizzate da un aspetto iterativo o intensivo⁹. Si prendano in esame i seguenti esempi.

Tab. 1: Forme iterative o intensive con grado apofonico zero e grado vocalico variabile nelle lingue germaniche (Kroonen 2012, pp. 198-200).

Verbo forte		Iterativo/ intensivo	
* <i>brekan-</i>	ned. <i>breken</i> aat. <i>brehhan</i> 'rompere'	* <i>bruk(k)ōn-</i>	ned. <i>brokken</i> aat. <i>brockon</i> 'sbriciolare'
* <i>dragan-</i>	aingl. <i>dragan</i> anord. <i>draga</i> 'trascinare'	* <i>drug(g)ōn-</i>	mingl. <i>druggen</i> nor. <i>drugga/droga</i> 'arrancare'

⁷ Lehmann 1986, pp. 285-86.

⁸ Un esempio di agentivo maschile formato tramite lo stesso metodo è costituito da *nuta* ('pescatore', formato su *niutan*). Vd. Wright 1910, p. 171.

⁹ Kroonen 2012, pp. 193-95.

<i>*leugan-</i>	aingl. <i>lēogan</i> anord. <i>ljúga</i> aat. <i>liogan</i> ‘mentire’	<i>*luk(k)ōn-</i>	aingl. <i>aloccian</i> anord. <i>lokka</i> aat. <i>lohhōn</i> ‘ingannare, adescare’
<i>*skakan-</i>	ingl. <i>shake</i> anord. <i>skaka</i> ‘scuotere’	<i>*skuk(k)ōn-</i>	ingl. <i>shock</i> < mned. <i>schokken</i>

Una forma iterativa di questo tipo basata su **rinnan* è proposta da Kroonen¹⁰ nel suo dizionario etimologico. L’unica forma attestata derivante da questo **runnōn* sarebbe il mned. *ronnen* («correre, scorrere»). Se, come discusso più avanti, secondo l’ipotesi di Scardigli il got. *haliurunnas* può essere interpretato per identificare «coloro che viaggiano avanti e indietro dagli inferi», allora è possibile ipotizzare che il secondo elemento del composto sia stato formato proprio a partire dall’iterativo **runnōn* (con il senso di «correre, viaggiare avanti e indietro»), sostantivato tramite l’aggiunta della stessa desinenza *-a* attestata nei risultativi *uswaurpa* e *gabruka*.

Al fine di verificare la validità di questa ricostruzione, è necessario presentare le voci comparabili attestate in antico inglese e antico alto tedesco, con opportuno riferimento ai contesti nei quali appaiono. La prima di queste è *helrūnan*, al v. 163 del *Beowulf*:

mistige mōras; men ne cunnon
hwyder **helrūnan** hwyrftum scrīpað¹¹

Nell’ambito della traduzione del poema, il termine è stato soggetto a diversi tentativi di interpretazione e resa. Alcuni di questi, come

¹⁰ Kroonen 2013, p. 418.

¹¹ «le fosche paludi; / non sanno gli uomini / dove volgano i passi / gli adepti degli inferi».

«fiends»¹² e «demons»¹³, sono volti alla sintesi e al mantenimento di un rapporto 1:1 con il testo originale; laddove altri traduttori hanno cercato di mantenere il primo elemento tramite composti quali «hell-demons»¹⁴, «hell-wights»¹⁵, «hell-shades»¹⁶ o «hell's familiars»¹⁷. Un tentativo di maggiore aderenza all'origine etimologica del composto è costituito dalla parafrasi «those who share the secrets of Hell»¹⁸. La traduzione in italiano qui riportata si basa per l'appunto su questa interpretazione¹⁹.

Secondo questa interpretazione, le *helrūnan* possono dunque essere identificate come necromanti, ossia persone con una conoscenza degli inferi e, conseguenzialmente, dei morti. Questa forma di stregoneria si contrappone alla catabasi identificabile per il got. *haliurunnas* che, secondo l'interpretazione etimologica di Scardigli, indicherebbe delle donne capaci di viaggiare tra il mondo infero e quello dei mortali.

L'interpretazione del composto pgmc. **halja-rūnō(n)* come «necromanzia» è infine corroborato dalle attestazioni in antico alto tedesco, dove appare in due glosse interlineari, sia come sostantivo che in forma aggettivale. Il primo caso appare in una copia del *De Virginitate* (v. 578) al foglio 25r. del ms. Clm 23486 conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

Excepto Zambri qui tunc nicromantia `dot dohotrunu † **helliruna**´
fretus ignarum populum strofosa fraude fefellit²⁰

Il secondo caso è costituito da una glossa presente nel foglio 2r. del ms. Pal. Lat. 135, al v.11 di un glossario del Levitico.

¹² Ringler 2007.

¹³ Hieatt 1982.

¹⁴ Donaldson 1966.

¹⁵ Osborn 1983.

¹⁶ Williamson 2011.

¹⁷ Alexander 2001.

¹⁸ Garmonsway *et al.* 1968.

¹⁹ Per una discussione approfondita della traduzione ed interpretazione del verso 163 vd. Neidorf, Zhang 2024. La traduzione proposta per l'italiano è essenzialmente basata sull'edizione a cura di Brunetti (2003).

²⁰ «Eccetto Zambri che, ricorrendo alla necromanzia `ossia necromanzia o **helliruna**´ ingannò l'ignaro popolo».

Larus: avis maritima habens unguas quasi accipiter. **hellirunari**, pithonicus, necromanticus²¹

La glossa in tedesco sembrerebbe essere opera di una mano diversa da quella del copista del glossario, implicando così un'aggiunta successiva. A prima vista, dalla posizione della glossa nel foglio, si potrebbe essere portati a pensare che la glossa sia riferita alla descrizione del gabbiano. Il contesto suggerisce tuttavia che essa sia più plausibilmente riferita alla successiva descrizione del gufo. La descrizione dell'uccello come portatore di presagi funesti, accompagnata da una citazione di Ovidio, è più strettamente compatibile con gli attributi di necromantico o stregonesco.

Bubo avis nocturna haec cum in urbe visa fuerit desolationem significare dicitur de qua Ovidius. Foedaque fit volucris venturi luctus; ignavus bubo durum mortalibus nomen²².

Alla luce di queste analisi, è possibile confermare il significato originario di «necromanzia» per il composto pgmc. **halja-rūnō(n)*. L'ipotesi esplorata nel presente articolo è volta ad armonizzare la proposta etimologica di Scardigli con la ricostruzione di questo composto, sostenendo che anche la voce gotica potrebbe essere, in ultima analisi, derivata da **halja-rūnō(n)*. Per sostenere questa ipotesi è necessario verificare quanto le due pratiche di magia nera, rispettivamente la necromanzia e la catabasi, fossero simili nell'immaginario germanico, valutando così la plausibilità dell'emersione del got. *haliurunnas* per analogia favorita da un'adiacenza semantica.

²¹ «Gabbiano: uccello marittimo con artigli come un falco. **hellirunari**, stregonesco, necromantico'».

²² «Gufo: uccello notturno di cui si dice che significhi desolazione se avvistato in città, come ne parla Ovidio. E l'orribile uccello diventa segno di lutto imminente; il meschino gufo è un presagio funesto per i mortali». Le lezioni *durum* e *nomen* costituiscono dei chiari errori di copiatura e delle banalizzazioni di *durum* e *omen* rispettivamente. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi* libro V, v. 550.

Indizi semantico-culturali: necromanzia e catabasi nel mondo nordico

Come si è potuto notare, l'antico nordico non presenta alcun continuatore di pgmc. **halja-rūnō(n)*. È possibile, tuttavia, rintracciare all'interno del corpus mitologico nordico diverse menzioni a pratiche magiche e divinatorie, individuandone pertanto gli elementi distintivi.

Nel mondo nordico il sapere magico si identifica in particolare con la conoscenza delle rune. Nel celebre poema eddico *Hávamál* Odino, dopo aver narrato del suo sacrificio per ottenere l'abilità nell'arte magica attraverso la conoscenza delle rune, elenca le capacità così ottenute, tra cui l'abilità necromantica di riportare in vita i defunti per farsi rivelare segreti altrimenti non conoscibili. Si consideri la strofa 157²³:

Þat kann ek it tólpta: ef ek sé á tré uppi
váfa virgilná,
svá ek ríst ok í rúnum fák
at sá gengr gumi
ok mælir við mik²⁴.

L'abilità necromantica di Odino emerge anche nel racconto dei *Baldurs draumar* (strr. 4-5), laddove Odino – preoccupato per i sogni del figlio Baldr, premonitori della sua morte – per scoprirne il destino, decide di consultare una veggente sepolta nel regno di Hel. Cavalcando sul suo cavallo Sleipnir, giunge alla tomba della veggente e recitando formule magiche ridesta l'indovina dal suo lungo sonno:

Þá reið Óðinn fyrir austan dyrr,
þar er hann vissi völu leiði;
nam hann vittugri valgaldr kveða,

²³ I passi citati dall'*Edda* Poetica sono tratti dall'edizione curata da Neckel (1914).

²⁴ «Ne conosco un dodicesimo: se vedo su di un albero / un uomo dondolare appeso ad un cappio / allora incido e coloro delle rune / cosicché l'uomo cammini / e parli con me».

unz nauðig reis, nás orð of kvað

Hvat er manna pat, mer ǫkunnra,
 er mer hefir aukit erfit sinni?
 var ek snivin sniǿvi ok slegin regni
 ok drifin doggo: dauð var ek lengi²⁵.

In antico nordico il termine *vǫlva*, derivato dal sostantivo *vǫlr* «bacchetta», quindi «colei che porta la bacchetta», designa correntemente una veggente/indovina. Da questo termine deriva il titolo del celeberrimo poema eddico a carattere escatologico *Vǫluspá*, «Profezia della veggente». Qui, la veggente evocata da Odino descrive la pratica magica del *seiðr* (strr. 21-22) come l'arte preferita di «spose malvagie»:

Pat man hon fólcvíg fyrst í heimi,
 er Gullveigo geirom studdo
 oc í hǫll Hárs hána brendo;
 þrysvar brendo, þrysvar borna,
 opt, ósialdan; þó hon enn lifir.
 Heiði hana héto, hvars til húsa kom,
 vǫlo velsþá, vitti hon ganda;
seið hon, hvars hon kunni, **seið hon hug leikinn**,
 æ var hon angan, illrar brúðar²⁶.

La pratica magica del *seiðr* assume, pertanto, una connotazione fortemente negativa, riscontrabile in diverse altre fonti nordiche.

²⁵ «Allora cavalcò Odino verso la porta orientale, / sapeva che lì giacesse la *vǫlva*; / **esperto di magia, prese ad intonare un incantesimo di evocazione dei defunti / finché lei non dovette alzarsi, e da morta disse:** / Chi è colui che, a me sconosciuto, / mi ha costretto alla sua veglia? / Ero innevata di neve, sferzata dalla pioggia, / intrisa di rugiada: morta ero e da tempo».

²⁶ «Lei ricorda la prima battaglia del mondo, / quando Gullvei [hapax legomenon, lett. «pozione d'oro», qui sembra indicare un'indovina, secondo Turville-Petre (1964, pp. 157-59) si tratta della dea Freya] con le lance trafissero / e nella sala dell'Alto [scil. Odino] la bruciarono; / tre volte arsa, tre volte rinata, / spesso, ripetutamente, ciononostante, ella ancora vive. / Heiðr [lett. «splendente», Zoëga 1952, s.v.] la chiamarono, nelle case in cui si recava, / l'indovina che ben divinava conosceva gli incantesimi; / **praticava la magia**, là dove poteva, **praticava la magia giocando con la mente**, / sempre fu l'amore [lett. «il dolce profumo»] della sposa malefica».

Secondo il racconto presente nel capitolo IV della *Ynglinga saga*²⁷ («Saga degli Ynglingar»), la prima delle sedici saghe che compongono la *Heimskringla* – opera a carattere cronachistico sulle re di Norvegia composta presumibilmente dall’erudito islandese Snorri Sturluson tra il 1220 e il 1230 – il *seiðr*, arte magica conosciuta dai Vani, fu introdotta presso gli Asi da Freyja²⁸:

Óðinn fór með her á hendur Vönum, en þeir urðu vel við ok vörðu land sitt, ok höfðu ýmsir sigr. Herjuðu hvárir land annarra ok gerðu skaða. En er þat leiddisk hvárumtveggjum, lögðu þeir milli sín sættarstefnu ok gerðu frið ok seldusk gíslar. Fengu Vanir sína ina ágæztu menn, Njörð inn auðga ok son hans, Frey, en Æsir þar í mót þann, er Hœnir hét, ok kól luðu hann allvel til höfðingja fallinn. Hann var mikill maðr ok inn vænsti. Með honum sendu Æsir þann, er Mímir hét, inn vitrasti maðr, en Vanir fengu þar í mót þann, er spakastr var í þeira flokki. Sá hét Kvasir. En er Hœnir kom í Vanaheim, þá var hann þegar höfðingi gorr. Mímir kenndi honum ráð qll. En er Hœnir var staddr á þingum eða stefnum, svá at Mímir var eigi nær, ok kœmi nokkur vandamál fyrir hann, þá svaraði hann æ inu sama: „ráði aðrir,“ kvað hann. Þá grunaði Vani, at Æsir myndi hafa falsat þá í mannaskiptinu. **Þá tóku þeir Mími ok hálshjoggu ok sendu höfuðit Ásum. Óðinn tók höfuðit ok smurði urtum þeim, er eigi mátti fúna, ok kvað þar yfir galdra ok magnaði svá, at þat mælti við hann ok sagði honum marga leynda hluti.** Njörð ok Frey setti Óðinn blótgoða, ok váru þeir díar með Ásum. Dóttir Njarðar var Freyja. Hon var blótgydja. Hon kenndi fyrst með Ásum seið, sem Vönum var títt²⁹.

²⁷ Il testo qui riportato dipende dall’edizione di Bjarni Aðalbjarnarson 1941.

²⁸ Per un approfondimento del *seiðr* nelle saghe islandesi si veda Del Zotto 2012, pp. 349-61.

²⁹ «Odino marciò con il suo esercito contro i Vani, ma essi ben resistettero e difesero la loro terra e a turno ottennero la vittoria; gli uni devastarono la terra degli altri procurando un gran danno. Allora ciò condusse entrambi a giungere tra di loro ad un accordo e si riappacificarono scambiandosi degli ostaggi. Consegnarono i Vani il loro uomo più eminente, Njörðr il ricco e suo figlio Freyr; allora gli Asi per contro ne consegnarono uno di nome Hœnir, che ritenevano essere molto adatto a diventare un capo. Egli era alto e l’uomo più bello. Insieme a lui gli Asi mandarono colui il cui nome è Mímir, l’uomo più saggio, e in cambio i Vani consegnarono il più sapiente tra la loro gente. Questo si chiamava Kvasir. Quando Hœnir giunse nella terra dei Vani fu subito nominato capo. Mímir dava a lui consigli su tutto. Ma quando Hœnir era

Odino, figura apicale tra gli Asi, praticava, quindi, l'arte magica del *seiðr*; come chiarito anche più avanti nell'opera, al capitolo VII:

Óðinn kunni þá íþrótt, svá at mestr mátt fylgði, ok framði sjálfr, er seiðr heitir, en af því mátti hann vita orlög manna ok óorðna hluti, svá ok at gera monnum bana eða óhamingju eða vanheilendi, svá ok at taka frá monnum vit eða afl ok gefa qðrum. En þessi fjölkynngi, er framið er, fylgir svá mikil **ergi**, at eigi þótti karlmonnum skammlaust við at fara, ok var gyðjunum kennd sú íþrótt³⁰.

Nel passo di Snorri, la pratica magica del *seiðr* viene associata al termine *ergi*, «effeminatezza, perversione, dissolutezza». Questa associazione torna più volte nelle fonti nordiche che ci sono giunte.

Nel canto eddico *Lokasenna* «Le invettive di Loki» (strr. 23-24) Odino rivolge a Loki l'accusa di essere stato una donna e di aver partorito dei figli; Loki controbatte rimproverando a Odino di aver praticato il *seiðr* sull'isola di Samsø, di aver battuto sui tamburi come fanno le *völur* e di aver viaggiato fra le genti come un mago (*vitki*):

presente all'assemblea o in consiglio e Mimir non era nelle vicinanze, se si presentava a lui qualche difficoltà, allora rispondeva sempre allo stesso modo: "che siano gli altri a consigliare". Allora i Vani ebbero il sospetto che gli Asi li avessero ingannati nello scambio degli uomini. **Così presero Mimir e lo decapitarono e mandarono la sua testa agli Asi. Odino prese la testa, la unse con delle radici che ne impedirono la putrefazione, vi recitò sopra degli incantesimi e le conferì un potere magico cosicché essa parlasse e gli rivelò molti segreti.** Odino pose a capo dei sacrifici Njörðr e Freyr ed essi furono tra gli Asi i sacerdoti. La figlia di Njörðr era Freyja. Ella fu la sacerdotessa dei sacrifici e per prima fece conoscere agli Asi il *seiðr* che era in uso presso i Vani».

³⁰ «Odino conosceva e praticava lui stesso quell'arte, a cui è accompagnato un grande potere, che si chiama *seiðr*; e tramite questo egli poteva conoscere i destini degli uomini e ciò che doveva ancora accadere, così poteva condurre un uomo a morte, sfortuna o malattia, così era in grado di togliere ad alcuni il senno o la forza e darli ad altri. Ma questa magia, quando è praticata, è accompagnata da una così grande **perversione** che agli uomini non sembrò privo d'infamia esercitarla e quest'arte fu insegnata alle sacerdotesse».

Óðinn kvad:

Veitstu, ef ek gaf, þeim er ek gefa ne skylda
 inom slævorom, sigr:
 átta vetr vartu fyr iðrð nedan
 kýr mólkandi ok kona,
 ok hefir þú þar bǫrn borit,
 ok hugða ek þat **args adal**.

Loki kvad:

En þik síða kóðo Sámseyo í,
 ok draptu á vétt sem vǫlor;
vitka líki fórtu verþjóð yfir,
 ok hugða ek þat **args aðal**³¹.

Le due strofe della *Lokasenna*, che stigmatizzano come attività da effeminato (*args aðal*) non solo l'attività del parto, ma anche la pratica del *seiðr*, offrono un'interessante testimonianza sul codice morale dell'epoca. Accusare un uomo di aver dato alla luce un figlio, vale a dire l'aver praticato una funzione riproduttiva esclusivamente femminile, era considerato nella legge del Gulapíng un *fullréttisorð*, un insulto che avrebbe comportato il bando per l'accusatore e la piena ricompensa per l'offeso³².

L'esistenza di una tale legge indica che questo tipo di ingiuria era tutt'altro che rara³³, come confermano anche diversi episodi narrati nelle saghe³⁴. La natura denigratoria di questi insulti sembra essere collegata all'oscenità sessuale sottostante al termine *ergi*, correlata all'attività sessuale passiva, considerata tipica della sfera femminile³⁵. Così come tipicamente femminile era considerata la pratica del *seiðr*, da cui deriva l'accusa di *ergi* per il praticante uomo.

³¹ «Odino disse: / Sai, se io avessi dato ciò che non avrei dovuto dare loro / ai pavidì la vittoria: / otto inverni sei stato prima al di sotto della terra / una vacca da latte e una donna, / e allora hai partorito figli / e io ho considerato ciò **la natura di un effeminato**. / Loki disse: / Si dice che tu abbia praticato il *seiðr* a Samsø, / e battuto sui tamburi come le veggenti; / come un mago hai viaggiato sull'umanità, / e io ho considerato ciò **la natura di un effeminato**».

³² Ström 1974, p. 7.

³³ Per una breve disamina dei testi giuridici islandesi e norvegesi riguardante l'accusa di *ergi* si veda Ström 1974, p. 6.

³⁴ Per un approfondimento sulle strofe d'infamia (*níð*) contenenti l'accusa di *ergi* nelle saghe si veda Ström 1974, pp. 3-20.

³⁵ Ström 1974, p. 9.

Riferimenti ai concetti di *seiðr* ed *ergi* sono inoltre presenti nel materiale runico. I più antichi sono rappresentati dalle pietre di Björketorp (DR 360 U) e Stentoften (DR 357), entrambe situate nella contea svedese meridionale del Blekinge e risalenti al VII secolo circa³⁶. Entrambi i monumenti presentano un ammonimento a chi potesse avere l'intenzione di danneggiarli, si consideri la seguente frase incisa sulla pietra di Björketorp:

**ArAgeu ¶ hAerAmAlAusz ¶ utiAz welAdAude ¶ sAz þAt
bArutz**

Argiu hermalausz ... weladauþe saz þat brytz³⁷

Laddove, in questi primi casi, il riferimento all'*ergi* (in questa fase linguistica *argi*) non è accompagnato da riferimenti a pratiche magiche o stregonesche, alcune pietre più recenti offrono indizi più espliciti sul rapporto tra *seiðr* ed *ergi*. Un esempio lampante è costituito dalla pietra di Saleby (Vg 67), risalente al X secolo ca. e situata nella contea svedese del Västergötland.

**uarþi at + rata + au=k + at arkRi '+ kunu + saR + ias haukui +
krus + -... + uf + briuti**

Verði at [rata] ok at argRi konu saR es haggvi [i] krus, ... of briuti.³⁸

In questo caso il concetto di perversione non è solo associato a quello di stregoneria, ma viene più esplicitamente enfatizzata anche la dimensione di femminilità legata a questi due concetti. Secondo l'ammonimento, il malfattore sarebbe stato considerato una donna (*kona*) perversa³⁹.

³⁶ Schulte 2008, p. 17-8.

³⁷ «Incessantemente (tormentato) dalla perversione, (condannato) ad una morte insidiosa, (sia) colui che distrugge questo (monumento)».

³⁸ «Possa diventare uno stregone ed una donna perversa chi fa a pezzi... rompe (questo monumento)».

³⁹ Per ulteriori approfondimenti sulle formule di maledizione e insulto nel materiale runico vd. Rova 2024.

Conclusioni

Gli aspetti di femminilità ed estraneità che caratterizzano il *seiðr* nel mondo nordico trovano effettivamente dei paralleli interessanti nella figura delle *haliurunnas*. La dimensione femminile è di per sé evidente, mentre la dimensione dell'estraneità si configura attraverso modalità differenti nelle diverse testimonianze.

Come riportato nell'*Ynglinga saga*, quella necromantica rappresenta in ultima analisi una pratica culturale di origine straniera, mentre secondo le Getica è proprio da una stirpe di streghe in esilio che sarebbero discesi gli Unni. In entrambe le realtà culturali è possibile identificare le gravi ripercussioni – dall'esclusione sociale, all'ostracismo, all'esilio vero e proprio – a cui vanno incontro i praticanti di stregoneria. Alla luce di questo aspetto, potrebbe non essere un caso che lo scriba del Clm 23486 abbia voluto rendere con *helliruna* la *necromantia* praticata da Zambri, uno dei rabbini opposti a San Silvestro negli *Actus Silvestri*, sottolineando così gli aspetti di estraneità religiosa, etnica o culturale che caratterizzavano il personaggio.

Per quanto riguarda il quesito etimologico posto nel presente articolo, affinità semantiche tra necromanzia e catabasi nel panorama culturale germanico sono sì presenti, ma insufficienti per poter sostenere che il got. *haliurunnas* si sia sviluppato a partire dal pgmc. **halja-rūnō(n)* al pari di aingl. *helrūnan* e aat. *helliruna* o *hellirunari*. Di fatto, tra le fonti nordiche citate, solo nei *Baldurs draumar* si assiste ad una discesa negli inferi (catabasi) necessaria per interrogare una defunta (necromanzia). Peraltro, questa potrebbe rappresentare una coincidenza dovuta al luogo di sepoltura della veggente, e non una condizione necessaria per la pratica di necromanzia.

In assenza di ulteriori informazioni, è dunque legittimo sostenere l'ipotesi di Scardigli e Lehmann di un'origine separata per la voce gotica. D'altro canto, l'analisi delle forme intensive o iterative dei verbi forti – formate a partire dal grado apofonico zero e con lunghezza consonantica variabile – permette di

corroborare l'ipotesi di Scardigli di una radice del tipo **runnon*⁴⁰ alla base del secondo elemento del composto gotico. Questa analisi (completamente assente nei precedenti studi incentrati sull'etimologia di *haliurunnas*) fornisce ulteriori basi formali per sostenere la correttezza della forma tradata, in opposizione alle ipotesi che presuppongono errori di copiatura o fenomeni fonetici *ad hoc*.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Michael. 2001. *Beowulf: A Verse Translation*. London: Penguin.
- Barnes, Michael. 2008. *A New Introduction to Old Norse. Part I: Grammar*. London: Viking Society for Northern Research.
- Bjarni Aðalbjarnarson, ed. 1941. *Snorri Sturluson Heimskringla. Vol. I*. Reykjavík: Islenzk Fornirit.
- Blain, Jenny, e Robert J. Wallis. 2000. "The 'ergi' seidman: Contestations of gender, shamanism and sexuality in northern religion past and present." *Journal of Contemporary Religion* 15, no. 3: 395-411.
- Brunetti, Giuseppe. 2003. *Beowulf*. Roma: Carocci.
- Cleasby, Richard, and Guðbrandur Vigfusson. 1957. *An Icelandic-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Del Zotto, Carla. 2012. "Seiðr e seiðkonur nelle saghe islandesi." In *Contextos Mágicos. Contesti magici. Conferencia internacional, Roma 4-6 novembre 2009*, a cura di Marina Piranomonte, Francisco Marco Simón, 349-61. Roma: De Luca Editori D'Arte.
- Donaldson, E. Talbot. 1966. *Beowulf: A New Prose Translation*. New York: W. W. Norton.
- Finlay, Alison, e Anthony Faulkes. 2015. *Snorri Sturluson, Heimskringla III. From Magnús Ólafsson to Magnús Erlingsson*. Viking Society for Northern Research.
- Garmonsway, George Norman, Jacqueline Simpson, and Hilda Ellis Davidson. 1968. *Beowulf and Its Analogues. Including Archaeology and Beowulf*. London-New York: Dent Dutton.

⁴⁰ Kroonen 2013, p. 418.

- Hieatt, Constance B. 1982. *Beowulf and Other Old English Poems*. Toronto-New York-London-Sidney: Bantam.
- Köbler, Gerhard. 1989. *Gotisches Wörterbuch*. Leiden: Brill.
- Kroonen, Guus. 2012. "Reflections on the o/zero-ablaut of the Germanic iterative verbs." In *The Indo-European Verb: Proceedings of the Conference of the Society for Indo-European Studies, Los Angeles 13-15 September 2010*, a cura di Harold Craig Melchert, 191-200. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Kroonen, Guus. 2013. *Etymological dictionary of proto-Germanic*. Leiden-Boston: Brill.
- Lehmann, Winfred Philipp. 1986. *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden: Brill.
- Lyle, Emily. 2022. "Mimir's Head as Skull Cup, the Conclusion of the Æsir-Vanir War and the Drink of Sovereignty." *The Retrospective Methods Network Newsletter* 17: 44-5.
- Neckel, Gustav. 1914. *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Heidelberg: Winter.
- Neidorf, Leonard, e Kexin Zhang. 2024. "Grendel and the Witches: Germanic Mythology and Beowulf Line 163." *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 37, no. 3: 321-25.
- Orël, Vladimir E. 2003. *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden: Brill.
- Osborn, Marijane. 1983. *Beowulf: A Verse Translation with Treasures of the Ancient North*. University of California Press.
- Ringler, Dick. 2007. *Beowulf: A New Translation for Oral Delivery*. Indianapolis-Cambridge: Hackett.
- Rova, Peter J. 2009. "Guden i trädet: Till tolkningen av Hávamál 138-145." *Arkiv för nordisk filologi*, 124: 31-52.
- Rova, Peter J. 2024. "The inverse of praise: Epigraphic practices of Indo-European cursing." In *Indo-European Interfaces: Integrating Linguistics, Mythology and Archaeology*, ed. by Jenny Larsson, Thomas Olander and Anders Richardt Jørgensen, 131-48. Stockholm: Stockholm University Press.
- Ruggerini, Maria Elena. 1979. "Le invettive di Loki." *Testi e studi di filologia* 2: 1-191.
- Scardigli, Piergiuseppe. 1964. *Lingua e storia dei Goti*. Firenze: Sansoni.

- Scardigli, Piergiuseppe. 1973. *Die Goten: Sprache und Kultur*. München: Bech.
- Schulte, Michael. 2008. "Stylistic variation in runic inscriptions? A test case and preliminary assessment." *Arkiv för nordisk filologi* 123: 5-22.
- Ström, Folke. 1974. *Níð, Ergi and Old Norse Moral Attitudes*. London: Viking Society for Northern Research.
- Turville-Petre, E. O. G. 1964. *Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers.
- von See, Klaus, Beatrice La Farge and Eve Picard, Katja Schulz K. 2000. *Kommentar zu den Liedern der Edda III. Götterlieder (Völundarkviða, Alvissmál, Baldrs draumar, Rígsþula, Hyndlolióð, Grottasöngr)*. Heidelberg: Winter.
- von See, Klaus, Beatrice La Farge, Wolfgang Gerhold, Eve Picard e Katja Schulz. 2006. *Kommentar zu den Liedern der Edda V. Heldenlieder (Frá dauða Sinfjötla, Gríppspá, Reginsmál, Fáfnismál, Sigrdrífumál)*. Heidelberg: Winter.
- Wagner, Norbert. 2016. *Getica: Untersuchungen zum Leben des Jordanes und zur frühen Geschichte der Goten*. Berlin: de Gruyter.
- Wood, Frederic T. 1950. "Remarks on various passages in the elder Edda." *Scandinavian Studies* 22, no. 3: 114-20.
- Williamson, Craig. 2011. *Beowulf and Other Old English Poems*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wright, Joseph. 1910. *Grammar of the Gothic language*. Oxford: Clarendon Press.
- Zoëga, Geir T. 1920. *A Concise Dictionary of Old Icelandic*. Oxford: Oxford University Press.

TAIKNIM JAH FAURATANJAM JAH MAHTIM: LA RESA DEI LESSEMI PER “MIRACOLO” NELLA BIBBIA GOTICA

NICOLA PENNELLA

Introduzione

Realizzata nel corso del IV secolo e tradata da testimoni risalenti alla prima metà del VI, la traduzione in gotico della Bibbia rappresenta il più antico monumento letterario in una lingua germanica antica¹. La prossimità temporale fra il suo volgarizzamento e la conversione dei Goti desta notevole interesse circa la maturità dei criteri messi in atto da Wulfila e dalla presunta *équipe*² nel restituire le Sacre Scritture in una lingua fino ad allora mai adottata per la produzione di testi di contenuto tanto esteso quanto complesso³. Sebbene ancora oggetto di dibattito scientifico, la conoscenza delle versioni bibliche in lingua greca attestate nella parte orientale dell’Impero – in particolare nell’area costantinopolitana e nella Mesia Inferiore, dove nel IV secolo si insediarono i *Gothi minores*⁴ – consente di delineare con una certa attendibilità il profilo della *Vorlage* greca che verosimilmente servì da modello per la traduzione della Bibbia in lingua gotica. Benché sia indubbio che l’ipotesto sia una versione

¹ Piras 2014, p. 48.

² Come già notava Scardigli (1964, p. 139), dietro la tradizionale attribuzione della Bibbia gotica a Wulfila vi sarebbe la necessità di fare agevole riferimento, si potrebbe dire per “sineddoche”, alle qualità che dovevano caratterizzare l’ipotetico *milieu* culturale in cui il testo sarebbe stato realizzato: «la classe colta gotica, la sua ellenizzazione, la sua cristianizzazione, la sua posizione in seno alle comunità barbariche».

³ Si tenga conto del fatto che la documentazione in lingua gotica ascrivibile a un periodo antecedente al IV secolo è rappresentata essenzialmente da brevi iscrizioni runiche (Nedoma 2010, pp. 9-41).

⁴ Dolcetti Corazza, Falluomini 2020, p. 81. Per ulteriori approfondimenti circa le migrazioni dei Goti si rimanda a Heather 1998.

proto-bizantina, non si può ignorare anche la presenza di lezioni latine affini alle versioni antecedenti alla Vulgata⁵. Sulla base di quanto afferma Ambrogio nell'*Epistula* XX.12, giacché erano spesso itineranti, i Goti erano soliti ricorrere all'uso di strutture lignee e carri perfino a scopo liturgico⁶; in ragione della portata del progetto di Wulfila, è possibile ipotizzare che una prima stesura sia stata approntata prima dello spostamento in area transdanubiana: un'operazione di tale portata, infatti, avrebbe richiesto il ricorso a un centro scrittorio, operazione difficilmente attuabile durante una migrazione⁷.

L'entità del processo di adattamento cui la lingua gotica dovette esser stata sottoposta in occasione della traduzione della Bibbia può essere apprezzata su diversi livelli di analisi linguistica. Fra questi, sono sicuramente la sintassi e il lessico a esser stati interessati dal maggior numero di mutamenti, in ottemperanza all'avvertita esigenza di dotare la lingua d'arrivo dei mezzi atti a poter veicolare concetti e significati afferenti a un sostrato culturale profondamente diverso dal proprio. Attraverso lo studio del lessico e della sintassi è possibile delineare un quadro delle scelte e strategie messe in atto da Wulfila e dalla sua *équipe* al fine di aggirare «problemi» e «ostacoli» traduttivi⁸.

In ambito sintattico, sulla base della notevole aderenza del testo d'arrivo al modello greco di partenza, è verosimile che la fase preliminare alla prima messa per iscritto del testo gotico sia consistita in un processo di glossatura interlineare⁹. A questa prima fase avrebbe poi fatto seguito un intervento sulle parti testuali il

⁵ Si noti che non è chiaro quando le lezioni non bizantine possano aver influito nel processo di trasmissione testuale della Bibbia gotica; cfr. Falluomini 2015, pp. 146-48.

⁶ Ambrosius Mediolanensis, *Epistolae*, PL 16, col. 997.

⁷ Zironi 2018, p. 194.

⁸ Piras 2014, p. 63.

⁹ Stutz (1966, p. 47) sostiene altresì che la pratica di glossatura interlineare doveva essere impiegata per buona parte delle traduzioni della Bibbia antecedenti alla *Vulgata* di Girolamo. La prassi verbalista era la più diffusa nel corso dei secoli IV-V, come afferma Chiesa (2001, p. 178), e l'applicazione di questa per la resa biblica troverebbe ragione nella riverenza nutrita nei confronti di un testo ritenuto essere frutto dell'ispirazione divina.

cui senso sarebbe stato compromesso¹⁰. Il carattere distintamente conservativo dell'articolazione sintattica ha inoltre garantito ai traduttori la possibilità di mantenere un alto livello di fedeltà sul piano semantico: a una parola greca, infatti, corrisponde una singola traduzione in gotico nel 77,6% dei casi¹¹. Per quanto concerne il lessico, un buon numero delle varie innovazioni linguistiche ha riguardato proprio quelle di ambito religioso, essendo il sostrato culturale dell'*ethos* germanico antico sprovvisto di una serie di concetti propri del cristianesimo¹².

L'indagine di questo lavoro verte sul piano lessicale, considerando i traducenti in gotico dei lessemi greci dotati del significato di «miracolo». Un prezioso contributo è il lavoro del 1938 di Üçok, all'interno del quale viene sostenuto che «wenn man das Wunder im Gotischen behandeln will, muß man hauptsächlich drei verschiedene Wörter ins Auge fassen». Secondo Üçok, le parole gotiche impiegate nella traduzione dei termini greci aventi significato di «miracolo» e «portento», nella loro accezione giudaico-cristiana, sarebbero quindi tre: *taikns*, **fauratani* e **bandwa*¹³.

Questo saggio vuole considerare anche altri due lessemi gotici chiaramente rimandanti al significato di «miracolo»: *mahts*, traduce del greco δύνάμις¹⁴, e *waurstw*, di ἔργον¹⁵. Il lavoro intende, pertanto, inserirsi nell'alveo della riflessione sulla transcodifica di concetti chiave della cultura giudaico-cristiana in quella propria dei Goti attraverso un'analisi dei lessemi legati al campo semantico del miracolo, *taikns*, **bandwa*, **fauratani*, *mahts* e *waurstw*, in funzione del loro ruolo di traducenti dei termini greci σημεῖον, τέρας, δύνάμις e ἔργον¹⁶. L'analisi sarà

¹⁰ Scardigli 1973, p. 118; Zironi 2017, p. 37.

¹¹ Wilmar 1927, p. 50.

¹² Dolcetti Corazza, Falluomini 2020, p. 121.

¹³ Üçok 1938, pp. 38-40.

¹⁴ Lehmann 1986, p. 240.

¹⁵ Lehmann 1986, pp. 396-97.

¹⁶ L'edizione critica di riferimento per il gotico è quella di Streitberg (Streitberg, Scardigli 2000a). Tuttavia, in ragione delle critiche rivolte alla sua *Vorlage*, il testo greco da cui sono tratte le lezioni è quello contenuto nell'edizione della Bibbia gotica

estesa a livello comparativo, vagliando le scelte traduttive messe in atto nelle versioni bibliche e in testi di ispirazione neotestamentaria delle altre tradizioni germaniche antiche, quali quella anglosassone, alto tedesca antica e sassone antica.

Taikns

Il termine con cui i traduttori della Bibbia gotica hanno reso nel maggior numero dei casi il greco σημειον («segno, segnale, miracolo»)¹⁷ è *taikns*, attestato venti volte¹⁸. Se si prendono a scopo esemplificativo alcuni versetti del testo biblico in gotico, è possibile notare che, proprio come il suo corrispondente greco, *taikns* sia dotato tanto del valore semantico di «segno» (Lc 2,12: «jah þata izwis taikns: bigitid barn biwundan jah galagid in uzetin»)¹⁹, quanto di quello di «segno miracoloso» (Gv 6,14: «þaruh þai mans gasahvandans þoei gatawida taikn Iesus, qepun þatei sa ist bi sunjai praufetus sa qimanda in þo manaseþ»)²⁰.

Nonostante *taikns* sia impiegato esclusivamente come traducevole di σημειον²¹, in 2Ts 1,5, la forma *taikn*²² appare come corrispondente del greco ἐνδειγμα («prova, evidenza»)²³; essa potrebbe essere verosimilmente riconducibile a un accusativo di *taikns*, oppure a un presunto lessema accusativo neutro con tema in *-a*, **taikn*²⁴.

curata da Bernhardt (Hrsg. 1875). Mie le traduzioni dal gotico all'italiano.

¹⁷ Bauer, Danker 2021, p. 818-819.

¹⁸ Per le occorrenze, cfr. Gv 6,2; Gv 6,14; Gv 6,26; Gv 6,30; Gv 7,31; Gv 9,16; Gv 10,41; Gv 12,18; Gv 12,37; Lc 2,12; Lc 2,34; Mc 8,11; Mc 8,12; Mc 8,12; Mc 13,22; Mc 16,17; Mc 16,20; 1Cor 1,22; 2Cor 12,12; 2Cor 12,12 (De Tollenaere, Jones 1976, p. 170).

¹⁹ Streitberg, Scardigli 2000a, p. 93. «e questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce e posto in una mangiatoia». Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono a cura di scrive.

²⁰ Streitberg, Scardigli 2000a, pp. 31-33. «allora gli uomini che avevano visto il segno che Gesù aveva compiuto dissero che costui fosse veramente il profeta che viene nel mondo».

²¹ Üçok 1938, p. 38.

²² Dal gotico *taikn* deriverebbe, secondo Devoto (1968, p. 422), il sostantivo italiano 'tacca'.

²³ Bauer, Danker 2021, p. 293.

²⁴ Scardigli 1973, p. 368; Lehmann 1986, p. 340.

Esito del sostantivo protogermanico **taiknan* («segno»)²⁵, secondo Lehmann²⁶ dotato spesso di un'accezione magico-religiosa, il termine *taikns* avrebbe a sua volta dato origine al verbo debole di prima classe *taiknjan* («mostrare»)²⁷. Per Üçok, invece, *taikns* non avrebbe subito alcun mutamento semantico di sorta, bensì sarebbe stato impiegato nella traduzione con il significato di «segno» in senso lato:

Während die anderen germanischen Mundarten geneigt zu sein scheinen, dem Worte die Bedeutung 'ein spezielles Zeichen, Wunderzeichen, Wunder' zu geben, findet es in der Ulfilanischen Bibelübersetzung seine eindeutige Verwendung. Bei Ulfila unterliegt das Wort keiner Bedeutungsänderung; für ihn ist *taikns* eben ein Zeichen schlechthin²⁸.

Come suggerito da Üçok, quando impiegati all'interno di testi di argomento religioso, anche in altre lingue germaniche antiche sono attestati dei corradicali del lessema gotico dotati del significato specifico di «miracolo, segno miracoloso».

Per esempio, prendendo in esame lo *Heliand*, poema in antico sassone di contenuto biblico realizzato nel IX secolo, è infatti possibile notare come venga fatto uso del termine *tecan* sia con il significato convenzionale di «segno» (v. 674: «gold endi uuíhrôc / bi godes tēcnun»)²⁹, che con l'accezione di «miracolo» (v. 1212: «than he thar torhtlíc sô manag / tēcan giuuarhte»)³⁰.

Sempre risalente al IX secolo, la traduzione in alto tedesco antico del *Diatessaron* di Taziano presenta una situazione analoga a quella dello *Heliand*³¹: all'interno della resa dell'armonia evangelica viene fatto ricorso al lessema *zeichan/zeihhan* con

²⁵ Orel 2003, p. 399; Kroonen 2013, p. 506.

²⁶ Lehmann 1986, p. 340.

²⁷ Kroonen 2013, p. 506.

²⁸ Üçok 1938, p. 38.

²⁹ Behaghel, Taeger, 1996, p. 30. «oro e incenso come segni di Dio».

³⁰ Behaghel, Taeger, 1996, p. 49. «poiché lì lui chiaramente compì così tanti miracoli».

³¹ La scelta per un confronto con la tradizione alto tedesca antica è ricaduta sulla traduzione del *Diatessaron* in ragione della sua natura di testo evangelico non frammentario.

il significato di «segno» (7,8: «Seno nu these ist gisezit in fal inti in urresti managero in Israhel inti in zeichan themo man uuidarquidit»)³² e di «miracolo» (57,2: «[...] ubil cunni inti furlegan suohit zeihhan, inti zeihhan ni uuidit imo gigeбан nibi zeihhan Ionases thes uuizagen»)³³.

Di un secolo più tarda rispetto agli esempi delle culture germaniche continentali di area tedesca e realizzata sul modello di un testo latino ascrivibile alla tradizione della *Vulgata*, pur riportando lezioni della *Vetus latina*³⁴, la traduzione evangelica in inglese antico presenta il lessema *tacen* come traduce del latino *signum*. Anche negli *Old English Gospels*, *tacen* può assumere tanto la valenza semantica di «segno» (Lc 2,12: «And þis tacen eow byð; Ge gemetað an cild hreglum bewunden. and on binne aled»)³⁵, quanto quella di «miracolo» (Gv 6,14: «Ða men cwædon þa hig gesawon þæt he þæt tacen worhte. þæt þes is soðlice witega þe on middangeard cymd»)³⁶.

***Fauratani**

Il secondo lessema, **fauratani*, è un composto attestato tre volte nelle sue forme flesse e impiegato in due occasioni come traduce del greco τέρας («prodigio, portento, presagio, miracolo»)³⁷, cfr. Mc 13,22 e 2Cor 12,12), mentre nel terzo caso non presenta corrispondenze con l'ipotesto greco e, secondo Üçök³⁸, sarebbe da considerarsi come integrazione semantica di *taikns* (Gv 6,26: «andhof im Iesus jah qap: amen amen qiþa izvis, sokeiþ mik ni þatei sehup taiknins jah fauranja, ak þatei matidedup þize hlaibe

³² Sievers 1960, p. 26. «Ecco, lui è posto per la caduta e la resurrezione di molti in Israele e come segno di contraddizione».

³³ Sievers 1960, p. 79. «[...] una generazione malvagia e adultera chiede un segno e segno non le sarà dato fuorché il segno di Giona il profeta».

³⁴ Zironi 2006, p. 26.

³⁵ Liuzza 1994, p. 102. «E questo è per voi il segno: voi troverete un bambino avvolto in delle fasce e posto in una mangiatoia».

³⁶ Liuzza 1994, p. 168. «allora le genti dissero, visto che lui aveva compiuto quel segno, che costui fosse veramente il profeta che viene nel mondo».

³⁷ Bauer, Danker 2021, p. 888.

³⁸ Üçök 1938, p. 39.

jah sadai waurþuþ)»³⁹. Balz e Schneider⁴⁰ hanno evidenziato come σημεία καὶ τέρατα («segni e portenti»), locuzione ripresa da passi veterotestamentari, appaia molto di frequente all'interno del Nuovo Testamento. È, pertanto, altamente probabile che nel caso di Gv 6,26 la versione in gotico sia stata influenzata dal modello offerto da questa endiadi, piuttosto che dal bisogno di integrare semanticamente il significato di *taikns*, come suggeriva Üçok.

**Fauratani* sarebbe da considerarsi come costruito formato dal prefisso *faura-*, paragonato da Lehmann al greco προ-, e da un sostantivo neutro di tema in *-ja* il cui etimo è sconosciuto, **tani*. Von Grienberger⁴¹ ha proposto un'interpretazione di **tani* come «feurige lichterscheinung», riconducendo il sostantivo al verbo debole gotico **tandjan* ('accendere un fuoco')⁴², teoria corroborata da un presunto valore semantico originario di τέρας come «meteorische lichterscheinung» e da una altrettanto ipotetica affinità di questo con ἀστήρ («stella»), di cui manca, tuttavia, una solida evidenza linguistica ed etimologica⁴³.

Guardando alle versioni bibliche della *Vetus*⁴⁴, fra i lessemi usati come traducanti di τέρας, figurano *portentum* e *prodigium*, anch'essi, come il gotico, composti da due costituenti, di cui il primo è un prefisso⁴⁵. Essendo **fauratani* composto da un termine dall'etimo incerto, un confronto con le parafrasi bibliche della tradizione germanica antica è, di fatto, inoperabile. È

³⁹ Streitberg, Scardigli 2000a, p. 33. «Gesù rispose loro e disse: in verità, in verità io vi dico, mi cercate non perché avete visto segni e miracoli, ma perché avete mangiato di quei pani e siete stati saziati».

⁴⁰ Balz e Schneider 1995, coll. 1323-1324.

⁴¹ Von Grienberger 1900, p. 65.

⁴² Come ha evidenziato von Grienberger (1900, p. 65): «tani aus urgerm. **tanōja* n. assimiliert wie got. *sunja* aus **sunōja*, zu got. *tandjan*».

⁴³ Lehmann 1986, p. 111; Casaretto 2004, p.135; Kroonen 2013, pp. 508-09.

⁴⁴ La scelta della versione latina di riferimento per questo lavoro è ricaduta sulla *Vetus*, cronologicamente antecedente alla traduzione in gotico, nonché «possibile punto di riferimento per la traduzione gotica» (Zironi 2006, p. 17); per il testo, cfr. Jülicher 1963-76.

⁴⁵ Più precisamente, *portentum* è un derivato del verbo di III coniugazione *tendō* «estendere, allungare», cui si aggiunge il prefisso *por-* «avanti» (de Vaan 2008, pp. 481, 612). *Prodigium*, anch'esso derivato da un verbo di III coniugazione, *agō* «guidare», presenta come prefisso *pro-* «davanti, prima» (de Vaan 2008, pp. 30-31, 489-90).

tuttavia possibile constatare come all'interno dei *Lindisfarne* e dei *Rushworth Gospels*, in Mc 13,22, i testi latini presentano rispettivamente come glosse a *portenta* i lessemi *fertinul/fertino* e *fortina*⁴⁶, costrutti presumibilmente affini a **fauratani*⁴⁷. Ancora in area anglosassone, negli *Old English Gospels*, sempre in Mc 13,22, è attestato il lessema *forebeacen*, un altro composto avente come primo costituente un prefisso affine a quello gotico: «Soðlice lease cristas: and lease witegan arisað: and wyrcað forebeacnu: to beswicanne eac gif hit beon mæg þa gecorenan»⁴⁸.

***Bandwa**

Il terzo dei termini designati da Üçok, **bandwa*, che appare unicamente nella sua forma al dativo singolare *bandwai* in 1Cor 14,22, è anch'esso, come *taikns*, traduce di σημειόν: «swaei nu razdos du bandwai sind ni þaim galaubjandam, ak þaim ungalaubjandam; iþ praufetja ni þaim ungalaubjandam, ak þaim galaubjandam»⁴⁹.

Questo sostantivo femminile di tema in *-o*, avente significato di «segno» e riconducibile al verbo forte protogermanico **bannan* («dare un ordine, convocare»)⁵⁰, presenta come corradicale un sostantivo debole di tema in *-n*, *bandwo*⁵¹, dal significato analogo e attestato due volte nella traduzione⁵², che tuttavia non fa riferimento a segni di natura miracolosa⁵³.

⁴⁶ Skeat 1871-1887, p. 107.

⁴⁷ Il verbo debole gotico **tandjan*, da cui deriverebbe **tani*, è esito del protogermanico **tandjan*, forma causativa del verbo forte **tinnan* («bruciare»), di cui *-tin* potrebbe essere corradicale (Kroonen 2013, p. 518).

⁴⁸ Liuzza 1994, pp. 89-90. «Infatti sorgeranno falsi cristi e falsi profeti e opereranno portentosi per ingannare, se ciò può essere, gli eletti».

⁴⁹ Streitberg, Scardigli 2000a, p. 269. «poiché adesso le lingue non sono da segno per i credenti, ma per i non credenti; ma la profezia non è per i non credenti, bensì per i credenti».

⁵⁰ Kroonen 2013, p. 51; Streitberg, Scardigli 2000b, p. 17.

⁵¹ Dal gotico **bandwa/bandwo* ha origine il prestito latino *bandum*, designante in origine un vessillo militare e successivamente, per metonimia, un reggimento riunito sotto un unico stendardo. La presenza di un lessema affine in lingua longobarda parrebbe aver contribuito a determinarne la sopravvivenza in italiano moderno attraverso gli esiti 'bando' e 'banda' (Falluomini 2024, p. 143).

⁵² Mc 14,44 e 2Ts 3,17.

⁵³ In Mc 14,44, nell'episodio del tradimento di Giuda il bacio è il «segno»

Sebbene i traduttori dell'*équipe* di Wulfila tendano generalmente a volgere in gotico un termine greco mediante lo stesso traduce⁵⁴, si noti come in questo caso abbiano avvertito il bisogno di fare ricorso a un termine diverso dal polisemico *taikns* per questa occorrenza di σημειον. Üçok⁵⁵, che interpreta *bandwo* come variante di **bandwa* e ne registra l'occorrenza solo in 2Ts 3,17, ha cercato di delineare un quadro delle differenze semantiche fra questo lessema e *taikns*:

[...] bedeutet es auch 'das Zeichen', aber das Zeichen mit einer ganz kleinen Nuance gegen taikns, nämlich; während bandwa etwas Konkretes, wie Beweisstück, ist und in Bezug auf den Gegenstand gebraucht wird, dient taikns vielmehr zur Wiedergabe genereller Vorstellungen [...]⁵⁶

La disamina delle occorrenze di *taikns*, tuttavia, mostra come **bandwa* possa assumere anche la valenza semantica di «segno concreto», come nel versetto già citato Lc 2,12, ove la presenza di Cristo bambino avvolto in fasce e posto in una mangiatoia, funge da *taikns* («segno tangibile») per i pastori. Diversamente da quanto congetturato da Üçok, è quindi chiaro che l'ipotesi di una differenza semantica fra *taikns* e **bandwa* non trovi riscontro nella realtà testuale.

Mahts

Attestato ben cinquantotto volte all'interno della Bibbia gotica⁵⁷, *mahts* – sostantivo femminile di tema in *-i*, esito del protogermanico **mahti* – («forza») – è utilizzato per la resa

(σύσσημον/*bandwo*); in 2Ts 3,17 Paolo si congeda dai destinatari per mezzo di un «segno» di saluto (σημειον/*bandwo*).

⁵⁴ Heather, Matthews 1991, p. 148.

⁵⁵ Üçok 1938, p. 39.

⁵⁶ Üçok 1938, p. 39.

⁵⁷ Cfr. Mt 6,13; Mt 7,22; Mt 11,20; Mt 11,21; Mt 11,23; Lc 1,17; Lc 1,35; Lc 4,14; Lc 5,17; Lc 6,19; Lc 8,46; Lc 9,1; Lc 9,50; Lc 10,13; Lc 10,19; Lc 10,27; Lc 19,37; Mc 5,30; Mc 6,2; Mc 6,5; Mc 6,14; Mc 9,1; Mc 9,39; Mc 12,24; Mc 12,30; Mc 12,33; Mc 13,25; Mc 13,26; Mc 14,62; Rm 8,38; Rm 9,17; 1Cor 1,18; 1Cor 1,24; 1Cor 5,4; 1Cor 15,24; 1Cor 15,56; 2Cor 4,7; 2Cor 6,7; 2Cor 8,3; 2Cor 12,9; 2Cor 12,12; 2Cor 13,4; Ef 1,19; Ef 1,21; Ef 3,7; Ef 3,16; Ef 3,20; Ef 6,10; Gal 3,5; Fp 3,10; Col 1,11; Col 1,29; 2Ts 1,7; 2Ts 1,9; 2Ts 1,11; 2Tm 1,7; 2Tm 1,8; 2Tm 3,5 (De Tollenaere, Jones 1976, pp. 124-25).

del lessema greco δύναμις («forza, potenza»), che traduce in cinquantasei occorrenze, e con il quale condivide non solo il significato specializzato in ambito teologico di «miracolo» (Lc 8,46: «þaruh is qap: taitok mis sums; ik auk ufkunþa maht usgaggandein af mis»)⁵⁸, ma anche quelli più convenzionali di «potenza» e «forza» (Mc 13,26: «jah þan gasaihuand sunu mans qimandan in milhmam miþ mahtai managai jah wulþau»)⁵⁹. Diversamente, nelle due altre occorrenze *mahts* è impiegato come traduce di κράτος (Col 1,11) e di ισχύς (Lc 10,27), entrambi aventi il significato di «forza, potenza»⁶⁰. Nella maggior parte delle occorrenze, il corrispondente di *mahts* nelle versioni bibliche in lingua latina è il sostantivo *virtus*, fatta eccezione, come del resto accade nell'ipotesto greco, per Lc 10,27, in cui l'equivalente di *mahts* è *vis*, e Col 1,11, dove al sostantivo gotico corrisponde *potentia*. Le traduzioni di materiale neotestamentario in altre lingue germaniche antiche forniscono ulteriori spunti di riflessione.

All'interno dello *Heliand* è attestato un sostantivo linguisticamente affine al gotico, *maht*, avente il significato di «potenza» e impiegato esclusivamente in riferimento alla potenza divina (v. 128: «metod gimarcod / endi maht godes»)⁶¹.

La situazione è pressoché identica per quanto riguarda il *Diatessaron* in alto tedesco antico: il sostantivo *maht*, attestato solo al capitolo 4,7 («Teta maht in sinemo arme, zispreitta ubarhuhtige muote sines herzen»)⁶², che parafrasa Lc 1,51-53, anche in questo caso è adoperato con il significato di «potenza».

In area insulare *mægen*, traduce di *virtus* e corrispondente in latino di δύναμις, nella versione antico inglese dei Vangeli assume tanto il significato di «miracolo» (Lc 8,46: «þa cwæþ he sum me æthran.

⁵⁸ Bauer, Danker 2021, pp. 232-33; Streitberg, Scardigli 2000a, pp. 126-128. «allora Gesù disse: “Qualcuno mi ha toccato, perché io ho sentito una virtù uscire da me”».

⁵⁹ Bauer, Danker 2021, pp. 232-33; Streitberg, Scardigli 2000a, p. 213. «e allora vedranno il Figlio dell'Uomo giungere fra le nubi con grande potenza e gloria».

⁶⁰ Lehmann 1986, p. 240.

⁶¹ Behaghel, Taeger 1996, p. 11. «il Misuratore ha designato e la potenza di Dio».

⁶² Sievers (1960, p. 18). «Ha messo in opera la potenza nel suo braccio, disperso i superbi nei pensieri del loro cuore».

ic wiste. þæt mæge of me eode»⁶³, quanto quello di «forza, potenza» (Mc 13,26: «Ðonne geseoð hi mannes sunu cumendne on genipum mid mycelum mægene and wuldre»)⁶⁴.

Waurstw

L'ultimo lessema da prendere in esame è *waurstw*, sostantivo neutro di tema in *-a* derivante dal verbo debole di I classe *waurkjan*, a sua volta esito del verbo protogermanico **wurkjan-* («lavorare, produrre, funzionare»)⁶⁵. Attestato sessantasei volte all'interno del testo biblico⁶⁶, di cui sessantuno di ἔργον («opera, azione»)⁶⁷ e quattro come traducevole di ἐνέργεια («lavoro, operazione, azione»)⁶⁸, attraverso *waurstw* viene fatto riferimento sia alle opere miracolose compiute da Cristo (Gv 10,37: «niba taujau waurstwa attins meinis, ni galaubeiþ mis»)⁶⁹ che all'attività umana (Mt 5,16: «swa liuhtjai liuhaþ izwar in andwairþja manne, ei gasailhuaina izwara goda waurstwa jah hauhjaina attan izwarana þana in himinam»)⁷⁰. Anche per *waurstw* si riscontrano dei corradicali in antico sassone, alto tedesco antico e in inglese antico.

⁶³ Liuzza 1994, p. 118. «Allora lui disse: “Qualcuno mi ha toccato: ho sentito che una virtù è uscita da me”».

⁶⁴ Liuzza 1994, p. 90. «Allora essi vedranno il Figlio dell'Uomo giungente fra le nubi con grande potenza e gloria».

⁶⁵ Lehmann 1986, p. 396; Kroonen 2013, p. 600.

⁶⁶ Cfr. Mt 5,16; Mt 11,2; Gv 6,28; Gv 6,29; Gv 7,3; Gv 7,7; Gv 7,21; Gv 8,39; Gv 9,3; Gv 9,4; Gv 10,25; Gv 10,32; Gv 10,32; Gv 10,37; Gv 10,38; Gv 14,10; Gv 14,11; Gv 14,12; Gv 15,24; Gv 17,4; Mc 14,6; Rm 9,12; Rm 9,32; Rm 13,3; Rm 13,12; Rm 14,20; 1Cor 9,1; 1Cor 15,58; 1Cor 16,10; 2Cor 9,8; 2Cor 10,11; 2Cor 11,15; Ef 1,19; Ef 2,9; Ef 4,12; Ef 4,16; Ef 5,11; Gal 2,16; Gal 3,2; Gal 3,5; Gal 5,19; Gal 6,4; Fp 3,21; Col 1,10; Col 1,21; Col 1,29; Col 3,17; 2Ts 1,11; 2Ts 2,17; 1Tm 2,10; 1Tm 5,10; 1Tm 5,10; 1Tm 5,25; 1Tm 6,6; 2Tm 1,9; 2Tm 2,21; 2Tm 3,17; 2Tm 4,5; 2Tm 4,14; Tt 1,16; Tt 1,16; Ne 5,16; Ne 5,16; Ne 5,18; Ne 5,18; Ne 6,16. Si tenga conto che in 1Tm 6,6 il lessema è presente come glossa marginale, cfr. De Tollenaere, Jones 1976, p. 209.

⁶⁷ Bauer, Danker 2021, p. 344.

⁶⁸ Bauer, Danker 2021, p. 296.

⁶⁹ Streitberg, Scardigli 2000a, p. 55. «Se non compio le opere del Padre mio, non mi crederete».

⁷⁰ Streitberg, Scardigli 2000a, p. 3. «Così risplenda la vostra luce in presenza degli uomini, perché vedano le vostre buone opere e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli».

Nello *Heliand* è attestato il lessema *werk*, impiegato sia con il significato di «opera» (vv. 1646-7: «Lêstead iuwa gôdon werk, samnod iu an himile hord that mêra»)⁷¹ che di «opera miracolosa» (v. 5: «mid wordun endi mid werkun»)⁷².

Confrontando i versetti selezionati per il gotico con le corrispettive parafrasi del *Diatessaron* alto tedesco antico è possibile notare come anche il lessema *uuerc* assuma sia il valore di «opera miracolosa» (v. 134,9: «Oba ih ni duon uuerc mines fater, ni curit mir gilouben»)⁷³ che di «opera, azione» (v. 25,3: «Só liuhte iuuar liocht fora mannon, thaz sie gischén iuuaru guoto uuérc inti diurison iuuaran fater thie in himilon ist»)⁷⁴.

Una situazione del tutto analoga si presenta, infine, negli *Old English Gospels* per la resa di Gv 10,37: «Gif ic ne wyrce mines fæder weorc ne gelyfað me»⁷⁵ e di Mt 5,16: «Swa onlihte eower leoht beforan mannum þæt hi geseon eowre godan weorc: and wuldrian eowerne fæder þe on heofonum ys»⁷⁶.

Conclusioni

Dall'analisi dei criteri che hanno guidato le scelte traduttive per la resa in gotico dei quattro lessemi greci per “miracolo” è possibile formulare le seguenti osservazioni.

Per σημειον, δύναμις e ἔργον, volti rispettivamente con *taikns* e **bandwa*, *mahts* e *waurstw*, è chiaro come i traduttori abbiano reso in lingua gotica i significati dei sostantivi per mezzo della *Lehnbedeutung*, ossia calco semantico⁷⁷.

Meno immediata, invece, è la strategia adottata per la resa di

⁷¹ Behaghel, Taeger 1996, p. 64. «Compiete le vostre opere buone e accumulate in cielo un tesoro più grande».

⁷² Behaghel, Taeger 1996, p. 7. «con parole e con opere».

⁷³ Sievers 1960, p. 199. «Se io non compio le opere del Padre mio, non mi crederete».

⁷⁴ Sievers 1960, p. 49. «Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, cosicché vedano le vostre opere buone e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli».

⁷⁵ Liuzza 1994, p. 180. «Se io non compio le opere di mio Padre non mi crederete».

⁷⁶ Liuzza 1994, p. 9. «Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, cosicché vedano le vostre opere buone e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli».

⁷⁷ Per approfondimenti sulla tassonomia degli influssi interlinguistici, cfr. Betz (1974).

τέρας. La scelta di voler volgere in gotico un lessema semplice con un traduceute composto, poi, non parrebbe trovare una giustificazione di natura etimologica e neppure si riuscirebbe a fornire una spiegazione a questa scelta sulla base di presunte differenze semantiche fra i lessemi σημειον, δύναμις, τέρας e ἔργον, poiché, quando aventi significato di «miracolo», questi sarebbero sostanzialmente interscambiabili⁷⁸.

Sulla base di alcune osservazioni è tuttavia possibile postulare le seguenti ipotesi. Accettando la teoria di von Grienberger circa l'etimo di *tani, anche *fauratani potrebbe rappresentare in qualche misura una *Lehnbedeutung*, data la possibile valenza originaria di τέρας di «comparsa di luce meteorica»⁷⁹. Il prefisso *faura* («davanti»), di conseguenza, farebbe riferimento al verificarsi dei fenomeni dinnanzi agli astanti o come prodromi di accadimenti futuri, oppure servire da integrazione semantica del secondo costituente, al fine di raggiungere una qualche specializzazione concettuale insita nel sostantivo greco semplice⁸⁰. In alternativa, non sarebbe peregrino intendere la resa mediante un costrutto avente come primo costituente un prefisso più che frutto di una mera casualità per almeno due motivi: (1) la ben riscontrabile tendenza dei traduttori, a volere scientemente «aumentare il volume delle parole» attraverso il ricorso a prefissazione, suffissazione e composizione⁸¹; (2) gli esempi di traduzione di τέρας che venivano forniti dal latino, *portentum/prodigium*, così come *fauratani, costrutti formati da prefissi come primi costituenti. Vista la difficoltà di volgere in gotico il lessema greco, non è da escludere la possibilità che l'intento dei traduttori sia stato quello di guardare al modello latino, operando su di questo una *Lehnübertragung*, ossia di un calco strutturale imperfetto.

⁷⁸ Remus 1982, pp. 550-551.

⁷⁹ Cfr. von Grienberger (1900, p. 65): «τέρας [...] ist offenbar ursprünglich eine meteorische lichtscheinung. Es liegt am nächsten an meteore und kometen zu denken».

⁸⁰ Grewolds 1934, p. 155-156.

⁸¹ Scardigli 1964, p. 146.

A ogni modo, ciò che emerge con una certa nitidezza dal vaglio di queste scelte lessicali è che nella loro impresa traduttiva Wulfila e la sua *équipe* non si siano visti costretti ad attingere a materiale linguistico che esulasse dal repertorio gotico. Anche in questo specifico ambito d'indagine traspare come il testo non si limiti a recepire passivamente l'influenza dell'ipotesto greco, ma manifesti un'autonomia significativa, concessagli attraverso l'adozione di strategie traduttive che rispettino la struttura e le risorse interne della lingua. Ne deriva, pertanto, un'elaborazione che non si configura come un mero adattamento, bensì come una mediazione attenta, al contempo autentica e ponderata, tra il modello greco e le esigenze espressive del gotico.

BIBLIOGRAFIA

- Ambrosius Mediolanensis. 1845. *Epistolae*. In *Sancti Ambrosii mediolanensis episcopi. Opera omnia*. Patrologia Latina 16, coll. 875-1286.
- Balz, Horst, e Gerhard Schneider. 1995. *Dizionario Esegetico del Nuovo Testamento*. 2 voll. Brescia: Paideia.
- Bauer, Walter, e Frederick W. Danker. (2021). *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Behaghel, Otto, e Burkhard Taeger, Hrsgg. (1996). *Heliand und Genesis*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Bernhardt, Ernst, a c. di. 1875. *Vulfila oder Die Gotische Bibel: mit dem entsprechenden griechischen Text und mit kritischen und erklärendem Commentar nebst dem Kalender, der Skeireins und den gotischen Urkunden*. Halle: Verl. der Buchhandlung des Waisenhauses.
- Betz, Werner. 1974. "Lehnwörter und Lehnprägungen im Vor- und Frühdeutschen." In *Deutsche Wortgeschichte*, a cura di Friederich Maurer e Heinz Rupp, 135-64. Berlin, New York: De Gruyter.

- Casaretto, Antje. 2004. *Nominale Wortbildung der gotischen Sprache. Die Derivation der Substantive*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Chiesa, Paolo. 2001. "Girolamo e oltre. Teorici della traduzione nel medioevo latino." In *Testo medievale e traduzione: Bergamo 27-28 ottobre 2000*, a cura di Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari, 173-92. Bergamo: Bergamo University Press.
- De Tollenaere, Felicien J. M. L., e Randall L. Jones. 1976. *Word-Indices and Word-Lists to the Gothic Bible and Minor Fragments*. Leiden, Boston: Brill.
- de Vaan, Michiel. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill.
- Devoto, Giacomo. 1968. *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*. Firenze: Felice Le Monnier.
- Dolcetti Corazza, Vittoria, e Carla Falluomini. 2020. *I Goti: percorsi storici, letterari e linguistici*. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Falluomini, Carla. 2015. *The Gothic version of the Gospels and Pauline Epistles: Cultural Background, Transmission and Character*. Berlin: De Gruyter.
- Falluomini, Carla. 2024. "The Gothic Language of Warfare." In *The Civilian Legacy of the Roman Army: Military Models in the Post-Roman World*, ed. by Luca Loschiavo, 129-56. Leiden, Boston: Brill.
- Grewolds, Heinrich. 1934. "Die gotischen Komposita in ihrem Verhältnis zu denen der griechischen Vorlage." *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen* 61, no. 3: 145-79.
- Heather, Peter J., e John Matthews. 1991. *The Goths in the Fourth Century*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Heather, Peter J. 1998. *The Goths*. Oxford: Blackwell.
- Jülicher, Adolf, a c. di. 1963-1976. *Itala: Das Neue Testament in altlateinischer Überlieferung*. 4 Bde. Berlin, New York. De Gruyter.
- Kroonen, Guus. 2013. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden, Boston: Brill.
- Lehmann, Winfred P. 1986. *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden, Boston: Brill.
- Liuza, Roy M., a c. di. 1994. *The Old English Version of the Gospels. Volume 1: Text and Introduction*. Oxford: Oxford University press.

- Nedoma, Robert. 2010. "Schrift und Sprache in den ostgermanischen Runeninschriften." *NOWELE: North-Western European Language Evolution* 58/59: 1-70.
- Orel, Vladimir. 2003. *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden, Boston: Brill.
- Piras, Antonio. 2014. *Manuale di Gotico: Avviamento alla lettura della versione gotica del Nuovo Testamento*. Cagliari: Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna University Press.
- Remus, Harold. 1982. "Does Terminology Distinguish Early Christian from Pagan Miracles?." *Journal of Biblical Literature* 101, no. 4: 531-51.
- Scardigli, Piergiuseppe. 1964. *Lingua e storia dei Goti*. Firenze: G. C. Sansoni.
- Scardigli, Piergiuseppe. 1973. *Die Goten: Sprache und Kultur*. München: C. H. Beck.
- Scardigli, Piergiuseppe. 1994. "Le lingue germaniche." In *Lo spazio letterario del Medioevo. I: Il Medioevo latino. Vol. II. La circolazione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Monestò, 113-52. Roma: Salerno editrice.
- Sievers, Eduard, a c. di. 1960. *Tatian: Lateinisch und altdeutsch mit ausführlichem Glossar*. Paderbon: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
- Skeat, Walter W., a c. di. 1871-1887. "The Gospel According to Saint Mark." In *The Holy Gospels in Anglo-Saxon, Northumbrian, and Old Mercian Versions*. Cambridge: University Press.
- Streitberg, Wilhelm, e Piergiuseppe Scardigli. 2000a. *Die Gotische Bibel / herausgegeben von Wilhelm Streitberg. Band 1: Der gotische Text und seine griechische Vorlage*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Streitberg, Wilhelm, e Piergiuseppe Scardigli. 2000b. *Die Gotische Bibel / herausgegeben von Wilhelm Streitberg. Band 2: Gotisch-Griechisch-Deutsches Wörterbuch*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Stutz, Elfriede. 1966. *Gotische Literaturdenkmäler*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- von Grienberger, Theodor. 1900. *Untersuchungen zur gotischen Wortkunde*. Wien: Buchhändler der kais. Akademie der Wissenschaften.

- Üçok, Necip. 1938. *Über die Wortgruppen weltanschaulichen und religiösen Inhalts in der Bibelübersetzung Ulfila*. Heidelberg: Druckerei Winter.
- Wilmart, André. 1927. “Les évangiles gothique.” *Revue Biblique* 36, no. 1: 46-61.
- Zironi, Alessandro. 2006. *Lezioni etimologiche. Scelte lessicali nelle versioni germaniche del Vangelo di Matteo*. Padova: Unipress.
- Zironi, Alessandro. 2017. “La letteratura gotica.” In *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, a cura di Marco Battaglia, 31-54. Roma: Carocci.
- Zironi, Alessandro. 2018. “La letteratura gotica in Occidente.” In *Il ruolo delle lingue e delle letterature germaniche nella formazione dell'Europa medievale*, a cura di Dagmar Gottschall, 189-204. Lecce: Milella.

MAGIC AND METRICS: THE BOUNDARIES OF GALDRALAG

MIRIAM CONTI

Galdralag is considered the metre of incantations in Old Norse poetry. To date, the most thorough study on *galdralag* has been done by Eirik Westcoat¹. He explores the instances of *galdralag* in the *Poetic Edda* and the magical outcome obtained by the characters. While his study is mostly taxonomy-oriented, I will focus on the role of *Háttatal*, Snorri Sturluson's metrical praise poem in the *Prose Edda*, in the classification, identification and development of *galdralag*. I argue that, before *Háttatal*, *galdralag* was more a stylistic *phenomenon* than a metre (or metrical variation), not bound to one specific metrical context. Snorri gathered unrelated stylistic features that conveyed magic and created *galdralag*. I will discuss the constitutive features of *galdralag* based on Snorri's account in *Háttatal*, the Eddic corpus and previous scholarship, to identify what constitutes the magical/supernatural effect. Finally, I will discuss elements of the oral composition and performance of poems. This is a crucial aspect of the transmission of a *galdralag* since it is, allegedly, connected with magic. The magical element can be deduced by the narrative context, and it is also implied in the term *galdralag*. Therefore, some clarification on its etymology is necessary.

Etymology of *galdralag*

The term *galdralag* («incantations' metre») is a compound of the noun *galdr* («magic chant, spell, sorcery»)² in the genitive plural

¹ Westcoat 2016.

² *Galdr* is not the only word to express magic in Old Norse. *Seiðr* is far more common, and sometimes it is considered an umbrella term for magical practices, which included *galdr* (Simek, 1993, p. 99). However, it is likely that *galdr* and *seiðr* referred to different types of magic.

form, and *lag* («manner»)³, which is also found in other metres like *fornyrðislag*, common in Eddic poems. The *galdr*- element is productive in compounds, such as the noun *galdramaðr* («sorcerer, wizard»). *Galdrafljólkynngi* («sorcery») occurs in *Stjórn* 1⁴, an Old Norse translation and adaptation of parts of *Vulgata*, as the equivalent of Lat. *magicarum artium*.

The noun *galdr* derives from the verb *gala* «to crow, scream, or sing» and is attested in prose and poetry, in reference to both humans and birds. The correlation with magic, wisdom and birds' songs is not foreign to ON poetry. In *Völuspá* st. 42 and 43 the three roosters Fjalarr, Gullinkambi and a third, red one, sing (*gala*) to announce the beginning of *Ragnarøk*. *Gala* is also used for crows (*Hávamál* 85) and eagles (*Helgakviða Hjörvarðssonar* 6). In the prose section between stanzas 31 and 32 of *Fáfnismál*, Sigurðr ingests some dragon blood and can suddenly understand the birds warning him of danger. A semantic shade of *gala* in *Lexicon Poeticum*⁵ is described as *ubesindig tale*, «unwary speech», found in *Hávamál* 29 and *Lokasenna* 31. Here semantics points to a more generic impertinence, rather than a curse. The past participle form *galinn* (f. *galin*, n. *galit*), meaning «insane, bewitched», is an adjective that means «crazy/wrong/mad» in modern Scandinavian languages⁶. The semantic development can be reconstructed as «being sung into madness», which fits well with the magical undertone of *gala*.

Structure of *galdralag*

Occurrences of *galdralag* are relatively few in the poetic corpus⁷. The only instance in contemporary sources of term *galdralag*

³ See the ONP: *Dictionary of Old Norse Prose*, s.v. *lag*: <<https://onp.ku.dk/onp/onp.php?o47153>>.

⁴ Unger 1862, pp. 100-101.

⁵ Finnur Jónsson 1931, p. 168.

⁶ Norwegian *gal* «crazy»; Icelandic *galinn* «odd, crazy»; Danish *gal* «crazy»; Swedish *galen* «crazy»; Faroese *galin* «crazy, wrong».

⁷ Westcoat (2016, p. 78) identifies 64 instances: 45 unique and 19 repetitions in the *Loddfáfnismál* refrain.

is in the right margin on page 53r in the manuscript of Snorri's *Edda* GKS 2367 4to, in proximity of stanza 101 of *Háttatal*. *Galdralag* has been classified as a subtype of *ljóðahátt* (lit. «metre of songs»)⁸. A typical *ljóðahátt* stanza consists of six lines. The first two lines, also called long lines, are connected by alliteration, while the third is a full line (*Vollzeile*)⁹ with internal alliteration. It is not clear if *ljóðahátt* has a standard number of metrical positions in a line, which can make metrical scansion and reconstruction a challenging task. It is possible to have one, or more, extra full lines in a row, in the middle or at the end of a stanza when a “magical” situation occurs, or when characters cast a spell, a curse or an insult. Scholars have dealt with the classification of *galdralag* in slightly different ways. Sievers describes *galdralag* as a *ljóðahátt* stanza where the *Vollzeile* in the first or second half-stanza¹⁰ is repeated with a small lexical variation. One example he proposes is *Hávamál* 105:

Gunnlǫð mér um gaf
gullnum stóli á
drycc ins dýra miðar;
ill iðgiǫld
lét ec hana eftir hafa
síns ins heila hugar,
síns ins svára sefa¹¹.

«Síns ins svára sefa» is the extra *Vollzeile* that echoes the previous one with modified repetition, that is the word *sefa*. More recently, Anderson and Westcoat have argued that, although the modified lexical repetition is frequent, it is not essential for classification,

⁸ An updated overview of Eddic metres has been written by Fulk (2016).

⁹ I will use the terms *Vollzeile* and “full line” interchangeably thereon.

¹⁰ Sievers (1893, pp. 79-82) proposes also different examples from the Eddic corpus (*Hávamál* 111, 131, 134, 137, 156; *Lokasenna* 23; *Vafþrúðnismál* 38, 43; *Grimnismál* 28, 44, 47, 49) with different combinations and repetitions of long lines and full lines.

¹¹ «Gunnlǫð gave me / on the golden seat / a sip of the precious mead; a bad prize / I let her have / for her good heart / for her heavy mind» (Neckel and Kuhn, 1962, p. 33). All translations are my own, unless otherwise stated.

nor to achieve the alleged magical effect¹². Westcoat also identifies instances of extended *galdralag*, with more than two full lines in a row¹³, and *galdralag*-like constructions, repetitions with small variation found in long lines and *fornyrðislag* stanzas¹⁴. Faulkes writes that «its distinguishing feature is having a seventh line, with its repetition or echo of the sixth»¹⁵. From this description, Faulkes maintains that a whole seven-lines stanza is *galdralag*. Based on these descriptions, the extra *Vollzeile* is the feature that differentiates *ljóðaháttir* and *galdralag*.

Although recent scholars have deemed the modified lexical repetition not strictly necessary for classifying *galdralag* instances, it is an important stylistic feature in both *fornyrðislag* and *ljóðaháttir*¹⁶. There are many cases of modified repetition in lines where something magical or dramatic is happening¹⁷. Whether this is modified repetition in *fornyrðislag* lines or a sequence of two or more *ljóðaháttir* full lines, it seems that it is the repetition itself that conveys magic. The unexpected extra *Vollzeile*, being a momentaneous break of the metrical pattern, can also be an indicator of magic and be used for strategic emphasis¹⁸.

Therefore, there is not uniformity in the corpus nor unanimity among scholars in listing and describing instances of *galdralag*, nor its constitutive features, as discussed above. It is unclear, moreover, how poetic lists, such as *Grimnismál* 27, should be classified in this regard. In order to cast more light on the constitutive features of *galdralag*, it is appropriate to give a closer scrutiny to the structure of *Háttatal* 101, and start by understanding what the term *galdralag* means to Snorri.

¹² Anderson 200; Westcoat 2016, p. 72.

¹³ The instances of extended *galdralag* are *Hávamál* 111, 134, 143, 156, 162; *Lokasenna* 23; *Helgakviða Hjörvarðssonar* 28; *Sigrdrífumál* 14, 19b, 25, 35 (Westcoat, 2016, p. 86).

¹⁴ Westcoat 2016, p. 71.

¹⁵ Faulkes 2007, p. 76.

¹⁶ Westcoat (2016, p. 76) points out that there may be more to *galdralag* than extra full lines, and that repetition is not only found in *ljóðaháttir* full lines.

¹⁷ *Vafþrúðnismál* 44, 46, 48, 50, 52, 54; also in stanza 3, *Lokasenna* 65, *Skirnismál* 23 (Sverdlov, 2011, pp. 50–1, 53–5).

¹⁸ Anderson 2002, p. 151.

The role of Snorri

Háttatal consists of 102 stanzas to present different metres and metrical variations, with a focus on *dróttkvætt* variants. Stanza 101 is meant to be an example of “textbook-*galdralag*”. For the present purposes, its structure is more interesting than its content¹⁹. This is *Háttatal* 101:

Sóttak fremð,
sótta ek fund konungs,
sóttak ítran jarl,
þá er ek reist—
þá er ek renna gat—
kaldan straum kili—
kaldan sjá kili²⁰.

This stanza is very repetitive, with little semantic and lexical variation. It can be divided into three parts: the first half as a small unit, the second couplet, and the last two full lines. The first *Vollzeile* starts with the verb *sótta* (*sóttak*, i.e., «sótta ek»), like the previous couplet, but the *kaldan-kili* in the final two full lines echo each other, creating contrast with the couplet starting with «þá er ek». The syntactic break of the last two couplets is reminiscent of skaldic syntax, which is unusual, since the other eddic metres presented in *Háttatal* 100 and 102, *ljóðaháttir* and *kviðuháttir*, have a more linear syntax. Regarding Snorri’s compositional strategy, Kari Ellen Gade observed that he «stylized certain peculiarities and made them normative» in his *hættir* based on the *dróttkvætt* variants.²¹ Interestingly, in st. 101 Snorri uses structural features of *galdralag* and *galdralag*-like, since the repetitions are both in

¹⁹ For an overview of the content of *Háttatal*, see the commented edition by Faulkes (2007).

²⁰ «I sought honor, / I sought a meeting with the king / I sought a noble jarl, / when I cut, / when I let run / a cold stream with a keel, / a keel over a cold sea» (Faulkes 2007, p. 39).

²¹ Gade 1995, p. 15. The *dróttkvætt* (lit. «courtly metre»), is the most common metre in skaldic poetry. *Dróttkvætt* lines have a *fornyrðislag*-like structure with an extra trochaic cadence at the end.

the long lines and in the *Vollzeile*. This seems to contradict modern scholars' definition of the constitutive features of *galdralag*. Westcoat observes that:

These two *phenomena* – *galdralag* as threefold repetition in a long line plus a full line and *galdralag* as consecutive full lines – may have been viewed as separate, unrelated features by earlier poets which were later conflated by Snorri²².

Modified repetition and extra full lines were found in verses with magical, prophetic or supernatural themes,²³ thus likely conveying magic. Snorri puts these previously unrelated magical features together in st. 101 and creates the metre of incantations, in a perfect display of the method observed by Gade. Because the name *galdralag* is only preserved in one witness²⁴, however, we cannot know for sure if it was Snorri himself who named it, although there is no reason to doubt the authenticity of the stanza. Therefore, what is peculiar about st. 101 is not only the extra full line with modified repetition, but the modified repetition carried on through the whole stanza. If Snorri had thought that the magical/supernatural effect was achieved by simply adding extra full lines, and lexical repetition was optional, st. 101 might have looked more like *Hávamál* 142. The fact that lexical repetition is carried heavily throughout the whole stanza indicates that Snorri perceived it at least as effective as the extra full line in achieving a magical effect.

Therefore, if the term, or concept, of *galdralag* existed before *Háttatal*, it was likely a wider and less structured phenomenon, not limited to *ljóðahátttr*. This tells us that Snorri's work is one of standardization. His rationalization and standardization of pre-

²² Westcoat 2016, p. 77.

²³ Sneglu-Halli, *Lausavísa* 6, and one anonymous *Lausavísa* from *Haralds saga Sigurðarsonar* 7 are in *dróttkvætt*, but Gade (2017, p. 1209) compares the repetitions to those usually found in *galdralag*, because of the prophetic and supernatural content. Westcoat (2016, p. 71) mentions *Völundarkviða* 41, in *fornyrðislag*. Many stanzas from the *Rúnatal* section in *Hávamál* (stanzas 138- 165), in *ljóðahátttr*, have repetitions in the long lines, as well as extra full lines.

²⁴ The Codex Regius of the *Prose Edda*, GKS 2367 4to.

Christian material is also found elsewhere in the *Prose Edda*: for instance, the relatively coherent picture of the mythological lore in *Gylfaginning* is likely the result of his interpretation and manipulation of the poetic sources²⁵. This reflects his antiquarian interests and the pedagogical purpose of training skalds, two key aspects to interpret the *Prose Edda*.

For taxonomical purposes, we can still say that *galdralag* is a *ljóðahátt* variant, because st. 101 of *Háttatal* sets it as a standard. However, the existence of *galdralag*-like constructions in *fornyrðislag* and *ljóðahátt* shows that modified repetition was a stylistic choice to help convey a feeling that something magical or supernatural was happening. For instance, *Hávamál* 144 does not technically qualify as *galdralag*, but its structure and content clearly point towards some type of ritual magic. Based on these observations, modern scholars have created their own interpretation of *galdralag*, which differs from Snorri's, but at the same time is based on his interpretation of the poetic material.

Metrical treatises

There are no prose descriptions of *galdralag* in contemporary sources. Westcoat proposes that st. 101 has no introduction or comment to avoid upsetting a Christian audience with references to pagan magic²⁶. It is unclear, however, to what extent a rather infrequent metrical variation would upset a Christian audience more than full poems treating unequivocally pagan topics (like *Völuspá* or *Pórsdrápa* by Eilífr Goðrúnarson). Moreover, *ljóðahátt* and *kviðuhátt*, preceeding and following *galdralag* in *Háttatal*, are also without comment, and for *kviðuhátt* not even the name of the metre is preserved. These metres are not connected to magic *per se*. It is possible that the least frequent eddic metres in a treatise focused on skaldic metres would receive less attention, or that the comments were lost during the

²⁵ Sävborg 2024, p. 107.

²⁶ Westcoat 2016, p. 70.

written transmission of the text. St. 101 of *Háttatal* is part of the *smærri hættir*, the «minor metres», some of which have few to no attestations outside *Háttatal* and *Háttalykill hinn forni*, the oldest ON metrical treatise (ca. 1140). *Háttalykill* does contain minor metres characterized by minor variations, although not as many as *Háttatal*. Most of the ON metres are found in both works, although in a different order²⁷, but Snorri regularizes and subdivides metres to a greater extent than *Háttalykill*²⁸. However, *galdralag* is not in *Háttalykill*.

It is possible that at least one example of *galdralag* was in *Háttalykill* at an early stage, but was lost during the process of written transmission. On the other hand, the absence of *galdralag* in *Háttalykill* may tell us something about the contemporary perception of this metre. By the time *Háttalykill* was composed, *galdralag* was neither considered a metre nor a metrical variation, but simply a stylistic feature characterized by repetition to convey a magical effect, found in *fornyrðislag*, *ljóðaháttir*, and rarely in *dróttkvætt*. It was both lexical repetition and rhythmical repetition, when extra lines were added. This feature was later interpreted by Snorri as *galdralag* and made normative in *Háttatal* 101 as a subtype of *ljóðaháttir*.

Full poems in *galdralag*?

The almost entirely lost poem *Heimdalargaldr* survives as two lines quoted in *Gylfaginning* 27. Faulkes proposes that *Heimdalargaldr* «may have been entirely in this metre»²⁹. As much as this is, clearly, a conjecture, I will elaborate against its plausibility: I argue that there were never full poems in *galdralag*. This is the couplet that Snorri quotes as *Heimdalargaldr*:

²⁷ There is a considerable overlap of traditional and later metres in both works, but *Háttatal* has many more metrical variations. There are, therefore, good reasons to consider Snorri's work as an expansion of *Háttalykill* (Males, 2020, p. 112). For a comparison of the metres in *Háttatal* and *Háttalykill*, see Eboli 2022, p. 59.

²⁸ Males 2020, pp. 114-19.

²⁹ Faulkes 2007, p. 75.

Níu em ek mœðra mögr
 Níu em ek systra son³⁰.

This couplet describes Heimdall's unique and supernatural genealogy. The names of his nine mothers are found in *Hyndluljóð* 37 and partially in *Húsdrápa*. Because of the internal alliteration, this is clearly a sequence of two full lines in the middle, or at the end, of a lost *ljóðaháttir* stanza. Faulkes' conjecture is based on the little to no information we have about this poem: the title with the *-galdr* element mentioned by Snorri and the metrical structure of these two lines. We have another fully preserved eddic poem with *-galdr* in its title: *Grógaldur*. Regardless of the title, it has surprisingly few instances of *galdralag*: only one, in stanza 10³¹. This suggests that the *-galdr* element in the title likely referred to the magic-necromantic content of the poem, or to the frequent use of the verb *gala* by Gróa in direct speech, rather than to a specific metre. This could have also been the reason behind the *-galdr* in the title *Heimdalargaldr*. Based on these two lines, what we can infer is that *Heimdalargaldr* was in *ljóðaháttir* and *galdralag*.

The unclear boundaries of *galdralag* may complicate the assessment of the plausibility of full poems in this metre. If we consider *galdralag* as a *ljóðaháttir* phenomenon limited to the extra full lines, with or without modified repetition, like *Skírnismál* 31, the idea of a whole poem made of full lines is far from plausible. ON poetry relies on couplets, to which the full lines can work as a contrast. A metre consisting only of these would contain only the contrast, which seems difficult to reconcile with the tradition overall. If we consider *Háttatal* 101 as a model, the repetitions are so extreme that it is highly unlikely to conceive a full poem in this style, at least in comparison to the other surviving mythological poems. Moreover, there are preserved poems with *-galdr* in their title that contain very few *galdralag* instances. If we consider *galdralag* as a generic stylistic phenomenon, not bound to a

³⁰ «I am the son of nine mothers / I am the son of nine sisters».

³¹ Westcoat 2016, p. 78.

specific metrical context, excessive repetition would defeat the purpose of repetition as a *climax* or a tool to signal something supernatural happening. Therefore, a full poem in *galdralag* has likely never existed.

Magic in oral transmission and performance

A focus on oral transmission and performance is important to understand a metrical variation that has as distinctive features lexical repetition and alteration of the rhythm to express magic. When dealing with Old Norse poetry from a diachronic perspective, there are two phases that must be considered: oral composition and transmission, and written transmission. There are often decades or centuries between the time of oral composition and the earliest traceable date a poem has been written down. The span increases with the actual physical witnesses that survive to the present day, many being from around the thirteenth to fourteenth century³².

The existence of different oral traditions is an important aspect of the transmission of poems like *Völuspá* and *Alvissmál*³³. These poems are quoted by Snorri respectively in *Gylfaginning* and *Skáldskaparmál*, which has stanzas 20 and 30 of *Alvissmál*. In many instances the variants between the *Prose Edda* manuscripts and the Codex Regius of the *Poetic Edda* cannot be explained by scribal intervention and have equal metrical and semantic value³⁴. In such cases, the variants likely developed during the oral transmission phase.

Considering both the narrative aspect of *galdralag* (characters cursing, insulting or casting spells) and the oral-performative aspect (strategic emphasis, unexpected rhythmic variation) it looks like there are two distinct, yet connected, layers of magic. The

³² Realistically, there was a period in which these two modalities coexisted, at least at the beginning of the process of writing the poems down, but it is hard to determine when it happened and in which ways oral and written tradition might have influenced each other.

³³ For a discussion on the written and oral transmission of *Völuspá*, see Haukur Þorgeirsson 2020, Quinn 1990, and Mundal 2008.

³⁴ *Alvissmál* 20.2: *váfuðr* R, *vonuðr* AT; 20.5 *dynfara* R, *gnýfara* R2T.

narrative magic can be identified in Westcoat's magical functions (expansion, limitation and clarification), where a character pronounces *galdralag* upon themselves or against someone else³⁵. The performative magic is about how the audience would recognize that some magic was happening (either in the poem or with some form of real-life ritual gestures).

According to Terry Gunnell, the performative aspect of poems in *fornyrðislag* and *ljóðaháttir/galdralag* would have been substantially different, and the latter would have involved some kind of magical ritual³⁶. *Ljóðaháttir* is composed almost exclusively of dialogues, and alternations of direct first-person speech allowed for a direct interaction between the performers and the audience³⁷. However, the narrative context of the *galdralag* instances is not the same in every poem, and it does not necessarily convey magic in the same way.

The last two lines of *Alvíssmál* 35, the only instance of *galdralag* in the poem, belong to a different oral-performative context than the rest of the poem:

Uppi ertu, dvergr, um dagaðr,
Nú scínn sól í sali³⁸.

In these two lines, Þórr is cursing the dwarf Alvíss, or forcing him to look into the sun³⁹. Finnur Jónsson claims «without doubt» that

³⁵ In clarification, the magical function is achieved through intensification and strategic emphasis. The clarification themes are not consistent; *Lokasenna* 23 is a magically enhanced insult, *Hávamál* 111 marks the beginning of a list. For limitation and expansion, the magic is in restricting or expanding the context. Westcoat (2016, pp. 85-8) proposes that the magic element be stronger when there is a higher level of repetition in the full lines, like in *Heimdalargaldur* and *Grímnismál* 45.

³⁶ Gunnell 2016, p. 97.

³⁷ Gunnell 2016, p. 98.

³⁸ «You are dayed up, dwarf. / Now the sun shines in the hall». «Dayed up» is a literal translation, meaning that the dwarf has been now caught by the sun. This does not necessarily imply that Alvíss turns into stone or dies. Text from Neckel, Kuhn 1962, p. 129.

³⁹ Sverdllov 2011, p. 61; Westcoat 2016, p. 84.

the last line is a later addition, but does not elaborate⁴⁰. Since this is the only instance of *galdralag* in the poem, such statement is worth examining from an oral-performative perspective. In the manuscript there are no visible signs of corruption⁴¹, but *Alvíssmál* is a rather abnormal poem in various ways. Its structure is rigid and repetitive⁴² and the narrative framework is subsidiary⁴³. The dwarf Alvíss wants to marry Þórr's daughter; Þórr will allow it only if Alvíss will answer his questions, but this is an excuse to wait for the sun to rise and for Þórr to win. The poem is structured as a knowledge competition, but the knowledge displayed by Alvíss is strictly lexical, as he is asked to list the names of elements in the different realms: among giants, gods, elves and dwarves. This poem looks more like a didactic tool to memorize poetic synonyms (*heiti*), than a source for old wisdom lore or a mythological episode. Its structure and focus on *heiti*, rather than mythology, may be the reason why stanzas 20 and 30 are quoted in *Skáldskaparmál* and not *Gylfaginning*, since *Skáldskaparmál* is focused on *heiti* and *kenningar* with pedagogical purposes⁴⁴.

On these premises, I find it unlikely that the oral-performative dimension of *Alvíssmál* in the eleventh or twelfth century would have been focused on a ritual-like experience between performers and audience. Rather, the two characters, Þórr and Alvíss, could have been performed by two individuals in a “didactic” context, the main goal being to get acquainted with memorizing a relatively large amount of *heiti*. The rigid and repetitive structure would have been a stylistic device to help memorization. Unfortunately,

⁴⁰ Finnur Jónsson 1932, p. 137.

⁴¹ GKS 2365 4to, 20r. Facsimile available on handrit.is: <<https://handrit.is/manuscript/view/is/GKS04-2365/0#mode/2up>>.

⁴² It is reminiscent of *Vafþrúðnismál* a poem with which it shares lexical overlap in words and phrases, like *forna stafi* (*Vafþrúðnismál* 55, *Alvíssmál* 35). The structure of the interrogation stanzas, beginning with «segðu það» (tell me that) is also similar, but in *Alvíssmál* the goal of those stanzas is to obtain an answer stanza with synonyms of specific words, rather than specific mythological episodes. On the formulaic nature of *Alvíssmál*, see Frog 2012.

⁴³ Moberg 1970, p. 299; Acker 2002.

⁴⁴ Males 2021, p. 139.

there is not much evidence for the practical training component needed to become a skald, nor on the existence of “schools”. But *Alvíssmál* itself, being recognized as an authoritative source by Snorri, who quotes two stanzas, is a good candidate as a training resource. In this context, the second full line might have been added at some point during oral transmission, and be the only actual element of interaction between the performer(s) and the audience. As the performer says «nú scínn sól í sali», a source of light is brought or revealed into the hall.

We cannot be entirely sure that this was the case, as in *Lexicon Poeticum*, the noun *salr* is also translated as «earth», but still meaning «place to live», like in *Völuspá* 4 «salar steina»⁴⁵. Interestingly, the *Alvíssmál* line «nú scínn sól í sali» is remarkably reminiscent of *Völuspá* 4.5-6 «sól scein sunnan / á salar steina»⁴⁶. Therefore, another way of interpreting *Alvíssmál* 35.7 can be in the light of an antiquarian interest towards *Völuspá* 4.5-6, as these two lines may have been taken as inspiration and compressed into one *Vollzeile* in *Alvíssmál*⁴⁷. In conclusion, «nú scínn sól í sali» is likely younger than the rest of *Alvíssmál*. This implies that, in a diachronic perspective, not all instances of *galdralag* as extra full lines can be traced back to the period of composition.

Conclusions

Identifying the boundaries of *galdralag* is not an easy task, and the conclusion will largely depend on how *Háttatal* 101 is approached. If we follow Snorri’s instructions, *galdralag* is *ljóðahátttr* with extra full lines, *and* modified repetition. If we observe the stanza in the light of his method, normalization and standardization of unrelated peculiarities, it becomes another example of how he interprets and manipulates the poetic sources and presents them with idiosyncratic coherence.

⁴⁵ Jónsson 1931, p. 478.

⁴⁶ «The sun shone from the South, / on the hall’s stones».

⁴⁷ I thank Mikael Males for his valuable input and discussion on this topic.

I conclude that, before *Háttatal*, *galdragal* was a stylistic phenomenon used to signal supernatural topics by lexical repetition and/or rhythmical variation, unbound to one specific metre. Snorri then gathered the features that conveyed a feeling of magic and supernatural, and exaggerated them in his stanza, creating a new standard and classifying it as a subtype of *ljóðahátt*. This is supported by the absence of *galdragal* in *Háttalykill*, the fact that rationalization and standardization is a well-known aspect of Snorri's method, and that the modified repetition is carried through the whole stanza, not only in the *Vollzeile*.

Lastly, since the constitutive features of *galdragal* are repetition and rhythm variation to convey magic, it is important to consider the impact of the oral-performative aspect in the transmission of mythological poems, as I have demonstrated by examining *Alvíssmál* 35. This can be helpful in the identification of lines that are likely younger than the rest of the poem.

BIBLIOGRAPHY

- Acker, Paul. 2002. "Dwarf-Lore in *Alvíssmál*." In *The Poetic Edda. Essays on Old Norse Mythology*, a cura di Paul Acker e Carolyne Larrington, 213-27. New York and London: Routledge.
- Anderson, Philip N. 2002. "Form and Content in *Lokasenna*: A Re-evaluation." In *The Poetic Edda. Essays on Old Norse Mythology*, a cura di Paul Acker e Carolyne Larrington, 139-58. New York and London: Routledge.
- Eboli, Isabella. 2022. "La tradizione retorica e metrica nell'Islanda medievale." *Medioevo Europeo Rivista di Filologia e Altra Medievalistica* 6, no. 2: 45-64.
- Faulkes, Anthony, a c. di. 1998. *Snorri Sturluson. Edda. Skáldskaparmál I. Introduction, Text and Notes*. London, Viking Society for Northern Research.
- Faulkes, Anthony, a c. di. 2007. *Snorri Sturluson. Edda. Háttatal*. London: Viking Society for Northern Research.

- Finnur, Jónsson. 1930. "Bemærkninger om afskriverfejl i gamle håndskrifter." *Arkiv för nordisk filologi* 46: 319-39.
- Finnur, Jónsson, a c. di. 1931. *Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis: Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog oprindelig forfattet af Sveinbjörn Egilsson*, seconda edizione. Copenhagen: Møller.
- Finnur, Jónsson, a c. di. 1932. *De Gamle Eddadigte*. Copenhagen: Gads Forlag.
- Frog. 2011. "Alvíssmál and Orality I: Formula, Alliteration and Categories of Mythic Being." *Arkiv för nordisk filologi* 126: 17-71.
- Fulk, Robert D. 2016. "Eddic Metres." In *A Handbook to Eddic Poetry: Myths and Legends of Early Scandinavia*, a cura di Carolyne Larrington, Judy Quinn e Brittany Schorn, 252-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gade, Kari Ellen. 2017. "Poetry from Treatises on Poetics." In *Poetry from Treatises on Poetics, Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 3*, a cura di Kari Ellen Gade e Edith Marold. Turnhout: Brepols.
- Gunnell, Terry. 2016. "Eddic Performance and Eddic Audiences." Chapter. In *A Handbook to Eddic Poetry: Myths and Legends of Early Scandinavia*, a cura di Carolyne Larrington, Judy Quinn e Brittany Schorn, 92-113. Cambridge: Cambridge University Press.
- Males, Mikael. 2020. *The Poetic Genesis of Old Icelandic Literature*. Berlin: de Gruyter.
- Males, Mikael. 2021. "Gylfaginning: Poetic Sources and the Structure of the Archetype." *Saga-Book* 45: 119-150.
- Moberg, Lennart. 1973. "The Languages of *Alvíssmál*." *Saga-Book* 18: 299-323.
- Mundal, Else. 2008. "Oral or Scribal Variation in *Völuspá*. A Case Study in Old Norse Poetry." In *Oral Art Forms and Their Passage into Writing*, a cura di Else Mundal e Jonas Wellendorf, 209-27. Museum Tusculanum Forlag.
- Neckel, Gustav, e Hans Kuhn. 1962. *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, a cura di Hans Kuhn. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Þorgeirsson, Haukur. 2020. "In Defence of Emendation. The Editing of *Völuspá*." *Saga-Book* 44: 32-56.
- Quinn, Judy. 1990. "*Völuspá* and the Composition of Eddic Verse."

- in *Poetry in the Scandinavian Middle Ages. Atti del 12° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, a cura di Teresa Pàroli, 303-20. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- Sävborg, Daniel. 2024. "Before the Creation in Old Norse Mythology - Empty Abyss or Crowded Place." In *The Abyss as a Concept for Cultural Theory. A Comparative Exploration*, a cura di Marko Pajević, 91-113. Leyden: Brill.
- Sievers, Eduard. 1893. *Altgermanische Metrik*. Halle: M. Niemeyer.
- Simek, Rudolf. 1993. *Dictionary of Northern Mythology*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Sverdlov, Ilya. 2011. "'Ok dulða ek þann inn alsvinna jötun': Some Linguistic and Metrical Aspects of Óðinn's Win over Vafþrúðnir." *Saga-Book* 35: 39-72.
- Unger, Carl Rikard, a c. di 1862. *Stjorn: Gammelnorsk Bibelhistorie fra Verdens Skabelse til det babyloniske Fangenskab*. Christiania, Feilberg & Landmarks Forlag.
- von See, Klaus, la Farge, Beatrice *et al.* 1997-2019. *Kommentar zu den Liedern der Edda*. 7 voll. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Westcoat, Eirik. 2016. "The Goals of Galdralag: Identifying the Historical Instances and Uses of the Metre.", *Saga-Book* XL: 69-80.

SITOGRAPHY

- Handrit.is (<http://handrit.is>). Reykjavík & København: Landsbókasafn Íslands — Háskólabókasafn, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, Den Arnamagnæanske Samling, Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns universitet.

BETWEEN CHRONICLE AND PARADOXOGRAPHY: THE SOURCES OF THE *BASLER ALEXANDER*

LORENZO FERRONI

The presence of supernatural and fantastic elements is a hallmark of all narratives concerning the life of Alexander the Great, particularly in accounts describing his Eastern expedition, during which he encounters and battles various strange creatures and peoples. In the Strasbourg and Basel redactions of the *Alexanderlied*, these adventures are largely gathered into a letter that Alexander sends to his teacher Aristotle and his mother Olympias (*S* 4449-6148; *B* 3337-4081)¹. In both versions, the letter concludes with the episode of the Amazons. However, while the Strasbourg version ends with Alexander's journey to Earthly Paradise (drawn from the *Iter ad Paradisum*²; *S* 6149-6798) and his conversion, the Basel redaction reveals a greater interest in paradoxography and continues with a patchworked sequence of further adventures and *wunder*: (1) the arrival in Babylon (*B* 4082-89), (2) a second letter to Aristotle and Olympias (*B* 4090-99), (3) Aristotle's reply to Alexander (*B* 4100-07), (4) the imprisonment of Gog and Magog (*B* 4108-30), (5) the attempt to conquer Earthly Paradise (*B* 4131-46), (6) the underwater journey (*B* 4247-80), (7) Alexander's flight (*B* 4281-4312), (8) the prophecy of the

¹ The *Vorauer Alexander* (*V*) and the *Straßburger Alexander* (*S*) are referenced from Lienert 2007. In quoting these texts, I consistently use the "short" numbering system introduced by Lienert, which counts only the attested lines and contrasts that of Kinzel 1884, who includes supposedly lost lines. The *Basler Alexander* (*B*) is referenced from Werner 1881.

² The *Iter ad Paradisum* is a twelfth-century Latin work of Talmudic origin that recounts Alexander's prideful attempt to subdue Earthly Paradise. It often circulated alongside other edifying texts and was translated into many European vernaculars; on Alexander's journey to Paradise in different textual traditions, see Gaullier-Bougassas and Bridges 2013.

trees of Sun and Moon (*B* 4313-45), and (9) Alexander's return to Babylon (*B* 4346-89), followed by his betrayal and death by poison (*B* 4390-4735).

While scholars unanimously agree that episodes (1), (2), and (9) are based on the *Historia de preliis* (henceforth *Hdp*)³, there is no consensus on which recension of this complex work the redactor employed. Friedrich Pfister and Alfons Hilka argue that *B* draws from the I² recension⁴; on the contrary, Jürgen Brummack and Adele Cipolla favor I¹, offering concrete evidence only for episode (9)⁵. The present study contributes further support for the use of *Hdp*-I¹ in episodes (1) and (2) in order to bolster the hypothesis that *B* underwent (at least) two distinct redactional phases: a first phase in which the redactor relied on I¹ to complete the narrative – adding episodes (1), (2), (3), and (9), and replacing the *Alexanderlied* prologue (as well as the account of Alexander's birth, physical description, and education) with the history of Nectanebo and a description of the king's early days according to *Hdp* – and a second phase involving the addition of episodes (4) through (8), most of which derive from Jans von Wien's *Weltchronik* (henceforth *JW*).

The paper will begin with a brief introduction to the *Alexanderlied*, focusing on the relationship between its redactions. It will then examine the sources of *B*, with particular emphasis on the final part of the poem. Here, the content-related and structural correspondences between episodes (1), (2), (3), and (9) of *B* and those found in I¹ will be analyzed. The study concludes with some observations on the genesis of *B*.

³ *Historia de preliis* is a label identifying the interpolated versions of Archipresbyter Leo's Latin translation (tenth century) of the Greek *Alexander Romance* (henceforth *Leo*). The interpolations in *Leo* are so extensive and diverse that *Hdp* is treated as a distinct textual entity. Its rich textual tradition is commonly divided into three recensions: I¹ (before 1100), I² (before 1250 but after the redaction of I¹), and I³ (completed by 1236). See Ausfeld 1886 and Pfister 1913.

⁴ See Pfister 1913, p. 39; Hilka 1920, p. XXI. Cary also cites I² as a source for *B*, but only in relation to the episode of Nectanebo at the beginning of the text (see Cary 1956, p. 29).

⁵ See Brummack 1966, pp. 22-24; Cipolla 2023, pp. 86-87.

A necessary preliminary note: the available editions of *Hdp* are not entirely reliable⁶. With the exception of I¹ – edited by Hilka and Steffens as a revision of Zingerle's 1885 edition – the remaining editions were prepared without considering the totality of the manuscript witnesses⁷. As a result, although the recensions are clearly divided, comparisons among the texts that take into account textual variants must remain somewhat tentative.

The *Alexanderlied*

The *Alexanderlied* is the earliest German epic centered on the figure of Alexander the Great. It survives in three manuscript witnesses: Vorau, Stiftsbibl., Cod. 276 (last quarter of the twelfth / beginning of the thirteenth century); Strasbourg, Seminarbibl., Cod. C. V. 16.6. 4^o (first two decades of the thirteenth century, destroyed during a fire in 1870); Basel, Universitätsbibl., Cod. E VI 26 (first decades of the fifteenth century). Each manuscript preserves a distinct redaction of the poem, known respectively as the *Vorauer Alexander* (*V*), *Straßburger Alexander* (*S*), and *Basler Alexander* (*B*).

The three versions differ substantially. *V* comprises approximately 1500 lines and ends abruptly with the death of Darius III. In this version, the Persian king is killed by Alexander, a historically inaccurate event (Darius was, in fact, murdered by his own satraps) not found in any other Alexandrine text⁸. *S* is the longest redaction, extending to roughly 6850 lines, and continues the narrative up to Alexander's death. While Darius's murder is recounted in accordance with the tradition, Alexander's death is framed as a meditation on human mortality and culminates in a conversion to Christian moral values; the moralizing epilogue

⁶ I¹ is referenced from Hilka and Steffens 1979; I² from Bergmeister and Grossmann 1976; I³ from Steffens 1975.

⁷ See Bologna in Fabiani 2021, pp. 10-11.

⁸ This may be an echo of biblical-exegetical literature linked to patristic interpretations of certain passages of the *Book of Maccabees* and of the *Book of Daniel* (1 *Macc* 1:1 and *Dan* 8); see Mölk 2000, pp. 25-27.

reinforces the theme of *memento mori*. *B*, the latest redaction, condenses a greater number of episodes into fewer lines than *S*, totaling about 4700 lines. It introduces further modifications, aligning both the beginning and the end of the narrative more closely with the most widespread version stemming from the Greek *Alexander Romance*.

Both *V* and *S* contain a prologue attributing the poem's authorship to *p(h)affe* Lambrecht, a cleric likely active in Trier or its surroundings around 1150⁹. *B* replaces this introduction with the story (rejected by Lambrecht) of the Egyptian pharaoh Nectanebo, who is presented as Alexander's father in various texts circulating widely in Late Antiquity and the Middle Ages. *B* omits any reference to Lambrecht and can thus be considered, at least from a redactional perspective, the version most distant from Lambrecht's intended work. For this reason, early scholarship on the *Alexanderlied* focused primarily on *V* and *S* in an effort to determine which version was closest to the original, often leaving *B* in a marginal position. The relationships among the three redactions are effectively illustrated in the *stemma codicum* proposed by Ferdinand Urbanek, which is reproduced here with minor modifications (Fig. 1)¹⁰.

The abrupt ending of *V* (commonly referred to as *V-Schluss*) has raised questions as to whether this redaction represents an abridged version – with *S* representing Lambrecht's intended text – or whether *S* continues an originally shorter poem. In fact, some lines from the conclusion of *V* reappear later in *S*, within the account of the Battle of Arbela (*S* 2797-2827)¹¹, absent in *V*¹².

⁹ See Cölln 2000, pp. 164-65.

¹⁰ See Urbanek 1970, p. 114. I have introduced a clearer distinction between the two redactional phases of *B* (which Urbanek simply labels “b” twice) by adding subscript numbers (*b*₁ and *b*₂).

¹¹ The lines in *S* correspond roughly to *B* 2481-95, although they seem to have been heavily reworked.

¹² Both in *S* and *B*, the Battle of Arbela is set on the river *Strâge*, an obscure toponym that already appears in the textual tradition deriving from the Greek *Alexander Romance*.

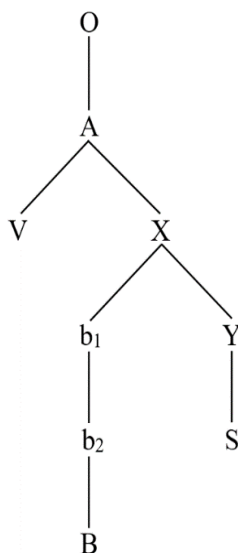


Fig. 1 - *Stemma codicum* of the Alexanderlied.

The hypothesis generally accepted by the scholarly community (though several aspects remain debated) regards *V* as the redaction closest to Lambrecht's original (*O*)¹³, with the *V-Schluss* already present in the archetype (*A*)¹⁴. The Strasbourg redaction cannot derive directly from *A*, as the continuation of the narrative is also attested in *B*. It is therefore necessary to postulate the existence of a *codex interpositus* (*X*) from which both *S* and *B* descend.

An analysis of the relationship between *S* and Heinrich von Veldeke's *Eneit* provides further insight into the distance between *X* and *S*. Thomas Klein's study demonstrates that Heinrich von Veldeke was familiar with an earlier version of *S*, probably the text in its *X*-redaction¹⁵. However, some elements also suggest,

¹³ Among the most influential studies supporting this hypothesis: Harczyk 1873, Kuhnt 1915, Urbanek 1970, and Cölln 2000. Conversely, the idea that *S* more faithfully preserves Lambrecht's work has been defended, among others, by Weismann 1850, Holtzmann 1857, and Kinzel 1888.

¹⁴ Urbanek 1970, p. 113.

¹⁵ See Klein 1985.

conversely, an influence of Veldeke's text on the Strasbourg redaction, leading to the hypothesis that the last redactional phase of *S* postdates the *Eneit*¹⁶. This "circular" influence has been formalized in the *stemma codicum* through the introduction of an additional *codex interpositus* (Y).

The version of Alexander's biography transmitted in *B* does not derive directly from *X* but appears to have undergone at least two distinct redactional phases. Although the Basel redaction abbreviates the narrative sections shared with *V* and *S*, often cutting numerous lines and frequently disrupting the rhyme scheme, a «Tendenz zu reinen Reimen»¹⁷ can already be detected in the first part of the poem, which includes the story of Nectanebo. This legend was widely known throughout the Middle Ages and had circulated in German at least since the thirteenth century, appearing for instance in Rudolf von Ems's *Alexander*, or in the *Waldecker* (or *Marburger*) *Alexander*¹⁸. For this reason, some scholars have proposed that the first redactional phase of *B* (commonly referred to as *b*₁) may date to the thirteenth century, or possibly even to the late twelfth century¹⁹. The replacement of the prologue (which affirms Alexander's legitimate royal lineage) with Nectanebo's story may have been carried out during this period – Karl Kinzel excludes the possibility that this operation was made by the final redactor²⁰ – along with the addition of a new ending. The second

¹⁶ See Minis 1985.

¹⁷ Ehlert 1989, p. 82.

¹⁸ The *Waldecker Alexander* (preserved in the now-lost thirteenth-century parchment fragment Marburg, Staatsarchiv, Best. 147 Hr 1 Nr. 12) is described by Schieb (1968, p. 393) as «eine weitere ältere Alexanderdichtung mit gleicher Auffassung der Herkunft Alexanders wie im Basler Alexander gegeben, die in Sprachform, Stil, Vers- und Reimgestaltung neben den Straßburger Alexander gestellt werden kann». It could represent one of the earliest German renditions of Nectanebo's story.

¹⁹ De Boor (1929, p. 129) opts for the thirteenth century; Kinzel (1879, p. 50) for the twelfth century.

²⁰ See Kinzel 1879, pp. 49-54. The scholar distinguishes the activities of the two redactors on the basis of differences in rhyme schemes, arguing that one can identify «die alterthümlichen reime, welche zum teil nachweislich einer mit *S* verwanten quelle entstammen und vom letzten überarbeiter (*B*₂) nicht haben beseitigt werden können» (Kinzel 1879, p. 49).

phase (b₂) probably involved the integration of further textual material, drawn primarily from *JW*. Since this work was likely composed around 1272²¹, this date provides a *terminus post quem* for b₂.

The following subchapters will analyze the sources employed in the various sections of *B*.

The legend of Nectanebo and the parallel section

As previously noted, the beginning of *B* deviates from the *Alexanderlied* tradition by replacing the prologue with the legend of Nectanebo. This episode derives from *Hdp*, although the specific recension cannot be identified in this case. *B* adheres closely to its source, narrating the story in the concise style characteristic of this redaction. Only one episode is omitted – namely, the consultation of the Egyptians with the god Serapis²² – while certain courtly details are added, such as the golden cup offered to Nectanebo by Olympias, who «ir zucht nit vergas» (*B* 96)²³. *B* follows *Hdp* up until the episode of the taming of Bucephalus, which – despite various cuts and abridgements typical of *B* – transitions rather seamlessly into the torso of the *Alexanderlied* shared by all three redactions. This central portion derives from one of the sources declared by Lambrecht in the prologue: a French narrative written by Albéric «von Bisinzo / Bisenzun» (*V* 13 / *S* 13), of which only the first 105 lines survive in the manuscript Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 64.35²⁴. Albéric's *Alexandre* (henceforth *A*)

²¹ See Hellmuth 1985.

²² It might be tempting to attribute this phenomenon to a reluctance to name a pagan God. Indeed, the episode of Alexander's prophecy in the cave of the gods (associated in Greek and Latin texts with Serapis) is absent in *B*, while it is present in *S*. However, the name of Amun, the deity venerated by Alexander, appears four times (*B* 270, 275, 3621, 4144). The absence of those segments may simply be due to the redactor's preference for *brevitas*.

²³ «did not forget her courtesy».

²⁴ Albéric may have had his origins in Besançon (though this remains debated), but he was probably active in the Rhône valley around 1100; see Mölk and Holtus 1999, pp. 582-86. His *Alexandre* is the core of the French *Roman d'Alexandre*, as it constitutes the basis of the *Alexandre décasyllabique*, which was subsequently reworked and

appears to have served as a model for Lambrecht at least up to the episode of the battle against the commander Mennes, as numerous French influences – primarily, but not exclusively, in proper names – indicate a French intermediary²⁵. A comparative analysis of Albéric's fragment, the core of the *Alexanderlied*, and the French *Roman d'Alexandre* reveals that Albéric drew on Julius Valerius's Latin translation of the Greek *Alexander Romance*²⁶ as well as Curtius Rufus's *Historiae Alexandri Magni Macedonis*²⁷. The overall extension of *A*, however, remains unknown and it is uncertain whether Albéric's narrative concluded with Darius's death or continued beyond that point²⁸.

The parallel section of the *Alexanderlied* continues until the mustering of Darius's army (*V* 1480, *S* 1584, *B* 1623). Yet, it cannot be determined with certainty whether Lambrecht followed Albéric to this point. From there, *V* adds the *V-Schluss*, while *S* and *B* continue the narrative based on a new source. The original conclusion of the *Alexanderlied* thus remains a mystery. A possible allusion to its unconventional ending may be found in Rudolf von Ems's *Alexander* (henceforth *RvEA*), who describes Lambrecht's work as «niht wol besnitn» (*RvEA* 15783-88)²⁹. This

incorporated (along with other works) into the dodecasyllabic version by Alexandre de Paris around 1180. See Harf-Lancner 2011, p. 203.

²⁵ See Mölk 2000, pp. 27-29.

²⁶ Translated approximately in the fourth century, this text also circulated independently in an epitomized version commonly referred to as the *Zacher Epitome* (named after its first editor; see Zacher 1856). Mackert (1999, p. 54) argues that Albéric followed the long version – among the evidence he provides, it is worth noting the omission of Alexander's lion-like hair and the absence of similes in his *descriptio*. In contrast, Mölk (2000, p. 23) contends that Albéric's main source was the *Epitome*, though without substantiating this claim.

²⁷ Albéric probably had access to a version that included a supplementary text intended to replace the first two missing books of Curtius Rufus's work, whose manuscript tradition starts with a defective archetype; see Smits 1987, p. 90.

²⁸ Ehlert (1989, p. 39) argues that no evidence supports the idea that *A* ended with Darius's death, whereas Mölk and Holtus (1999, p. 584) defend the view that the poem was either unfinished or witnessed in a fragmentary form, and that it concluded with the Persian king's death.

²⁹ «not well concluded». Rudolf von Ems's *Alexander* is referenced from Junk 1928-29.

remark could refer either to the work's incompleteness or to the abruptness of the *V-Schluss*.

The continuation

The next source text involved in the composition of the *Alexanderlied* is Archpriest Leo's translation of the Greek *Alexander Romance*, or, alternatively, a French version derived from it³⁰. Since both *B* and *S* share this continuation, the integration of *Leo* is attributed to the X-redactor, who completed the story by omitting the *V-Schluss*, parts of which were repurposed in the description of the Battle of Arbela.

The X-redactor may have relied on a defective archetype of Leo's text. In fact, *S* and *B* proceed in parallel, following *Leo*, up to the episode of the Amazons, after which they diverge, each turning to different sources (*S* to the *Iter ad Paradisum*; *B* primarily to *JW* and *Hdp*). The Amazons episode represents a crucial juncture in *Leo*'s tradition: the manuscript Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Hist. 3. (E. III. 14) – *Leithandschrift* of Pfister's 1913 edition and, according to him, the closest witness to Leo's original – transmits a disordered sequence of the final episodes. Up to the Amazons episode, the order of events corresponds to that of the Greek *Alexander Romance*, but thereafter the narrative becomes disjointed, interrupting the account of Alexander's testament and poisoning with digressions into other Eastern marvels. Pfister attributes this disorder to a possible leaf misplacement³¹, and referring to *S*, he notes that it is

höchst merkwürdig, daß mit dem Ende von III 26 [the episode of the Amazons] Leo aufhört die Quelle zu sein, – es schließt sich gleich das *Iter ad Paradisum* an – d.h. gerade an der Stelle, wo nach meiner Ansicht der Bruch im Text des Archetypus stattfand³².

³⁰ The question remains unresolved; a summary of the evidence for and against the hypothesis of a French model for this section of the *Alexanderlied* is provided by Brummack (1966, pp. 19-21).

³¹ See Pfister 1913, pp. 24-29.

³² Pfister 1913, p. 29. The episode sequence in *Leo* is as follows: the Amazons;

This phenomenon is not unique to the *Alexanderlied*. The *Großer Seelentrost*³³, another German text including an adaptation of Alexander's life, also follows *Leo* and shows a similarly altered episode sequence, again beginning after the Amazons. Since it is unlikely that the *Alexanderlied* influenced the *Großer Seelentrost*, it seems reasonable to suppose that *Leo*'s text circulated in a flawed form, compelling redactors of derivative works (such as *S* and *B*) to compensate for its deficiencies with other sources. A plausible scenario is that the X version of the *Alexanderlied* inherited the defective form of *Leo*'s text and that the Y-redactor extended the narrative with the *Iter ad Paradisum*, while a different redactor pursued another path, ultimately producing the version known as *B*. Nonetheless, several questions remain open: if *Leo* was already circulating in a defective state, how did X originally conclude the story? And how likely is it that X inherited the fragmentary status of *Leo*?

The Amazons episode belongs (both in *Leo* and in the *Alexanderlied*) to a narrative section framed as a letter written by Alexander to his teacher Aristotle and his mother Olympias, recounting adventures and wonders of his Eastern journey. In *Leo*, this epistolary narrative probably continued with further marvels, as suggested by an additional letter segment in *Leo* III, 27^{II}. Noting the absence of a proper conclusion to the letter, the redactor of *S* added a brief passage to provide closure:

Hie endet sih der briebe, | dar ane leit unde liep | Alexander screib, |
 di er in fremeden landen leit, | und den er heim sande | sîner mûter
 ze lande, | der frowen Olympiadi, | und sînen meistre Aristotili.
 (S 6141-48)

arrival at Xerxes's palace; other wonders; a monstrous child in Babylon; the conspiracy against Alexander; a letter to Aristotle containing the testament; wonders following the writing of the testament; arrival at the river Titan; Aristotle's letter to Alexander; arrival in Babylon; Alexander's letter to Olympias; Alexander's poisoning; Alexander's attempted suicide; the testament; the Macedonians before Alexander; the king's final words; and the solemn funeral.

³³ The *Großer Seelentrost* is referenced from Schmitt 1959.

In contrast, *B* concludes the letter implicitly, shifting the narrative voice from first person to third person (*B* 4047)³⁴.

Alexander's arrival in Babylon

While *S* continues the story with Alexander's journey to Paradise, *B* proceeds with the king's arrival in Babylon, an episode drawn from *Hdp*³⁵. A comparison between *B* and the three main recensions of *Hdp* reveals the closest correspondences with the I¹ recension³⁶:

Nun für Allexander dan, | über etwe meng lant er kan | zû einer **stat krefftig** bekant, | die ist Babilony genant. | da **bleib er mit gemach** | **von alles urlieges sach** | **bis an sin dottes vart**; | doch det er ein hervart. (*B* 4082-89)

Indeque amoto exercitu venit in Babiloniam **civitatem magnam** et **stetit ibi usque ad diem mortis sue**. (*Hdp*-I¹ 123)

Et inde amoto exercitu venit in **terram Babilonie** in qua invenerunt serpentes mire magnitudinis atque horridos et nimis sevissimos, habentes duo capita quorum oculi lucebant ut lucerna. Et erant ibi humiles bestiole quasi simie, habentes oculos octonos et et totimes pedes, cornua in capite due cum quibus feriebant sive hominem sive aliud animal. Interficiebant eos. (*Hdp*-I² 123)

³⁴ Oscillations between first- and third-person narration occur earlier in *B* as well, but they also characterize *Leo* and *S* – specifically in the letter to Aristotle and Olympias. In *B*, the narrative voice shifts from first to third person at line 3666, while in *S* this switch occurs slightly later (*S* 5211, corresponding roughly to *B* 3682). The first person reappears in *B* 3736 and slightly earlier in *S* 5242 (corresponding roughly to *B* 3700). The final shift back to the third person in *B* 4047 also appears in *S* 6131 (corresponding roughly to *B* 4077). This alternation is likewise present in *Leo* III, 19-25.

³⁵ Given the highly variable order of episodes, quotations from *Hdp* follow the chapter divisions established by Zingerle (1885), in Arabic numerals, as indicated by editors of *Hdp* alongside other numbering systems.

³⁶ Here and throughout, portions of text in bold are intended to assist the reader in comparing the texts.

Inde amoto exercitu venit **Babilonem**, quam suo imperio coartavit, et occiso rege Babilonis et Nabizarti prefecto suo ibidem **usque ad diem sui obitus id est VII mensibus in pace moratus est.** (*Hdp*-I³ 123)

The description of Babylon in *B* (*stat krefftig*) closely corresponds to *civitatem magnam* in I¹. By contrast, I² simply refers to *terram Babilonie*, while I³ only names the city. Alexander's stay in Babylon until his death is not mentioned in I², which instead describes a battle with strange creatures immediately upon arrival. I¹ and I³, on the other hand, both refer to Alexander's stay in Babylon until his death. *B*'s emphasis on a peaceful stay («von alles urlieges sach», *B* 4087) appears particularly close to I³, yet *B* does not reflect other elements unique to I³, such as the amount of the months of peace or the killing of the Babylonian king and his prefect, Nazibartes.

B follows its source in affirming that Alexander remained in Babylon until his death. However, this statement is soon contradicted by the claim that Alexander went on a journey again («doch det er ein hervart», *B* 4089), a detail that is absent from all recensions of *Hdp*, where Alexander does stay in the former capital of the Persian empire. The line in *B* seems to be a clumsy addition by a later redactor who sought to justify the insertion of further adventures, which are described later. In fact, after the episodes of the enclosure of Gog and Magog, the attempt to conquer Earthly Paradise, the underwater journey, the aerial flight, and the prophecy of the Sun and Moon trees, Alexander returns once more to Babylon.

Second letter to Aristotle and Olympias and Aristotle's reply

B continues the narrative by following *Hdp* and by inserting an epistolary exchange that introduces another narrative inconsistency: Alexander writes a second letter about the marvels of the East to Olympias and Aristotle. This section of *B* again appears to be more closely aligned with I¹:

ein brieff von im geschriben wart | Ollimpya der künigin, | der vil
 lieben mütter sin | und sinem meister Aristotiles. | er det im kunt als
 öch ee, | **wie er und sine man | Poro den sig gewan** | und öch alle
 strit, | die er erfochtten het, | und was er wunders het gesehen. (*B*
 4090-99)

Statimque scripsit epistolam Olimpiadi matri sue et Aristotili
 preceptoris suo **de preliis que fecit cum Poro rege** seu et angustiis
 hiemalibus et estivis quas passus est in India, necnon et de multis
 certaminibus que habuit cum bestiis et monstris in eadem India.
 (*Hdp*-I¹ 123)

Interea Alexander scripsit epistolam Olimpiadi matri sue et Aristotili
 preceptoris suo **de preliis que fecit cum Poro rege Indorum**, seu
 et de angustiis hiemalibus et estivis que passus est in India, necnon
 et de multis certaminibus que habuit cum bestiis et monstris et
 serpentibus in eadem India. (*Hdp*-I² 123)

Statim scripsit epistolam Olimpiadi matri sue et Aristotili preceptoris
 suo **de preliis** et angustiis yemalibus et estivis, quas in India est
 perpassus necnon et de multis certaminibus, que cum monstris et
 bestiis exercuit. (*Hdp*-I³ 123)

B summarizes the account found in *Hdp* and is closer to I¹ and I² when mentioning the battle against king Porus, a detail that is absent from I³. However, from a structural point of view, I² adds two additional episodes before the letter: the reception of messages from subordinate kingdoms and a digression anticipating Alexander's death and the subsequent division of his empire. These elements are not found in *B*, which instead follows the structure of I¹.

It is noteworthy that a redactor seems to have been aware of the redundancy created by the reintroduction of the letter. The line «er det im kunt als öch ee» (*B* 4094) explicitly acknowledges that Alexander is once again recounting his adventures to Aristotle and Olympias, as he had done in a previous letter.

This section is followed by Aristotle's reply, which is heavily condensed in *B*, making it impossible to detect any precise correspondence between the German text and any specific recension of *Hdp*:

als Aristotiles den brieff gelas, | was an dem brieff geschriben was,
| ein er hin wider sant, | da er sust geschriben vant | 'dem werden
küng Allexandro | wuniste Aristotiles also | daz du mit früeden
lange lebest, | dinem leben gût ende gebest'. (*B* 4100-07)

Aristotiles denique rescripsit epistolam ei [ei epistolam I²] continentem ita: "Regi regum magno Alexandro Aristotiles dirigit gaudium. Legendo epistolam vestre magnitudinis obstupefactus sum nimis. Pro qua causa toto desiderio opto invenire laudem quam tibi referam. Testes sunt mihi [mihi sunt I²] dii Jupiter et Neptunus [Neotunus I²] quia ex precipuis et preclaris causis quas [qua I²] egisti dignus sis plurimis laudibus. Quapropter immensas gratias referimus omnibus diis qui tantas victorias talemque virtutem tribuerunt tibi pro eo quia [tibim quia I²] omnes vicisti, te autem nullus vincere potuit. Cum autem legissemus quomodo cecidisti in maximis angustiis hiemalibus et estivis et de preliis que cum serpentibus et monstis et feris egisti, valde mirati sumus. Sed tamen omnis operatio tua mirabilis est. Beati sunt itaque principes [Et beati sunt principes I²] tui qui obaudierunt [obedierunt I²] tibi in omnibus tuis angustiis [angustiis tuis I²]. Scithes [Scithe I²] et Ethiopes obtemperaverunt tibi; tu autem, imperator, ut videmus, equalis es diis". (*Hdp*-I¹ 123)

Aristotiles itaque rescripsit epistolam continentem ita: "Regi regum magno et domino dominantium Alexandro Aristotiles servitutum. Cum epistole vestre certamina perlegissem, obstupefactus sum nimis. Unde cogitavi, quod in te aliquam habeas particulam deitatis, quia ea vidisti et temptasti, que homo carneus non presumpsit. Quapropter immensas gratias refero mundane machine conditori, quod omnia vicisti nullusque tue potuit resistere maiestati. Beati sunt itaque principes tui, qui te in maximis tribulationibus substarunt". (*Hdp*-I³ 123)

Gog and Magog and the episodes from Jans von Wien

At this point in the narrative, *B* ceases to follow *Hdp* and introduces a series of episodes that reflect neither the content nor the structure of any known Latin source.

The first of these is the confinement of the hostile and aggressive tribes of Gog and Magog. Although this story enjoyed widespread circulation from Late Antiquity (for example, a version of it was narrated by Flavius Josephus in the first century), the form it takes in *B* does not correspond to any text that – to my knowledge – preserves this tale. This section warrants a dedicated study that lies beyond the scope of the present contribution, but it suffices to note here that the episode in *B* does not derive from *Hdp*, which is based, in turn, on the *Apocalypse* of Pseudo-Methodius.

I³ and some manuscripts of I¹ merely present a list of the nations enclosed by Alexander³⁷. I² does not name these populations but describes their horrible customs: they eat all kinds of creatures, even aborted fetuses, and they do not bury the dead, who are also eaten. In I², Alexander prays to God, who commands two mountains to draw together; thereafter, Alexander constructs bronze gates and seals them with «asinthius» (*Hdp*-I² 77), a substance that can be neither broken by iron nor melted by fire. By contrast, *B*'s version significantly differs from that of *Hdp*. «Og und Magog» (*B* 4117) are defined as violent populations who, upon conquering a territory, immediately kill all women and children. Alexander drives them towards a mountain by the sea and traps them in a valley after building a wall as high as the mountain.

The second major divergence from *Hdp* concerns four subsequent episodes: the attempt to conquer Earthly Paradise,

³⁷ See Pfister (1912, pp. 254-68), who also claims that the episode does not appear in *Leo* and *HdP*-I¹. However, this assertion is partially challenged by the 1979 edition by Hilka and Steffens, which shows that several manuscripts of *HdP*-I¹ (mss. A, D, G¹, L¹, L², M, Ma, O¹, O², O³, P) do, in fact, include the story of Gog and Magog. Nevertheless, this version also derives from Pseudo-Methodius's *Apocalypse*. For an extensive study on the imprisonment of Gog and Magog and the Ten Tribes of Israel, see Anderson 1932.

the underwater journey, Alexander's flight, and the prophecy of his death delivered by the Sun and Moon trees. These episodes are either absent from *Hdp* or do not appear at this point in the narrative. In fact, they all derive from a German source, *JW*³⁸, which is reprised almost *verbatim*, despite the characteristically concise style of *B*. A comparison of a passage from Alexander's journey to Earthly Paradise clearly illustrates the striking similarities between *B* and *JW*³⁹:

sy sprachen 'von dem paradīs.' | er sprach 'wer jeman so wīs, | dem
sīn sīn dar zū dūehte, | daz ich es gesehen mōchte.' | do seitte man
im vūr war, | es mōchte niemen [komen] dar. | er sprach 'wīl sīn
nun got Amone rūchen, | so wīl ich es versūchen.' | ze hant hies er
bereitten | sīn zwīe hundert gallīenen, | die spīse soltten tragen. | da
mūsten reken und zagen | sīch bereitten zwor, | daz sy leptten funf
jor. (*B* 4138-51)

sī jāhen: 'von dem paradīs.' | er sprach: 'wær ieman alsō wīs, | dem
sīn sīn dar zuo tōht, | daz ich ez gesehen mōht?' | dô seit man im,
ez wær wār, | es mōht nieman komen dar. | er sprach: 'wīl sīn mīn
abgot ruochen, | sō wīl ich ez versuochen.' | Zehant hiez er bereit
sīn | zwēi hundert schef und galīn, | diu dī spīs solden tragen. | ez
muosten recken unde zagen | sīch berihten zwār, | wes sī lebten fūnf
jār. (*JW* 18989-19002)

Second arrival in Babylon

B continues the story with a second arrival in Babylon, where a woman gives birth to a monstrous child – an omen of Alexander's impending death and the division of his empire. The episode is taken once again from *Hdp*, and here too *B* aligns closely with the I¹ recension:

³⁸ Jans von Wien's *Weltchronik* is referenced from Strauch 1900.

³⁹ For a detailed comparison between *B* and Jans von Wien's universal chronicle, see Kusiek 1988.

ufhûb er sich mit siner schar | und fûr wider gon Babilony | und [wart]
 da vil angen | von sinen burgeren wol enpfangen. | Allexander ze
 Babilonij was, | bis daz ein frw by im genas | eins kindes wunderlich
 genûg: | **mõnschen bild daz kind trûg | biz zû dem nabel, nicht
 fürbas, | daz ander teil har ab daz was | eines tieres geschõffte vil
 eben, | daz selb teil sach [man leben]: | des müenslich teil obnan
 was dot,** | des wundret menges durch not, | es was õch wunderlich
 genûg. | **die geburt man heimlich trûg | Allexandro ze sehen dar.**
 (B 4342-58)

Et cum esset Alexander in Babylonia, peperit quedam mulier ex eo
 filium qui **a capite usque ad umbilicum habebat similitudinem
 hominis et erat mortuus, ab umbilico autem usque ad pedes
 similitudinem diversarum bestiarum et erat vivus.** Cum autem
 peperisset ipsa mulier hunc filium, cooperuit eum linteaminibus et
portavit eum secreto ad Alexandrum. (*Hdp-I*¹ 124)

Igitur cum esset Alexander in Babylonia, peperit quedam mulier
 ex eo filium monstrosum. Et statim cooperuit eum linteaminibus
 et **mandavit eum secreto ad Alexandrum.** Erat autem monstrum
 illud **a capite usque ad umbilicum perfectus homo, et erat
 mortuus; ab umbilico autem usque ad pedes similitudinem
 habebat diversarum bestiarum, et erat vivus.** (*Hdp-I*² 124)

Cum esset Alexander in Babilone, peperit quedam mulier filium,
 qui **a capite usque ad umbilicum hominis similitudinem habere
 videbatur.** Et erat mortuus **a capite usque ad umbilicum, ab
 umbilico vero usque ad pedes diversarum bestiarum gerebat
 similitudinem et erat vivus.** At illa statim cooperuit eum et **secreto
 attulit Alexandro.** (*Hdp-I*³ 124)

As Brummack has already observed⁴⁰, the sequence of the events
 in *B* matches that of *I*¹: first, the child is described; then, it is
 brought before Alexander. In *I*², by contrast, the order is reversed.
 Brummack does not discuss *I*³, which also shares the same order
 as *B*. However, in *I*³, the episode is preceded by an additional

⁴⁰ Brummack 1966, p. 23.

narrative segment in which Alexander commissions the crafting of his throne and crown. Similarly, I² inserts another section beforehand: the construction of two statues in Alexander's honor. Only I¹ places the episode of the monstrous birth directly after Aristotle's reply – precisely the last passage that *B* took from *Hdp* before interpolating the Gog and Magog episode and the adventures from *JW*. If we set aside these interpolations, the order of events in *B* corresponds exactly to that of I¹.

Alexander's testament and death

B translates *Hdp* also for its conclusion, narrating Alexander's betrayal, poisoning and death. This final section of around 400 lines derives again from I¹. Cipolla notes that, at the very end of the narrative, Alexander's days of birth and death coincide with those found in I¹ (but also in I³)⁴¹. I², on the other hand, differs:

er wart geborn an dem **sechsten dag** | **des monets genner**, do starb
er an dem **vierden dag** | **in dem monat abbrellen**. (*B* 4728-30)

Natus est **sexto Kalendas Ianuarii**, obiit **quarto Kalendas Aprilis**. (*Hdp*-I¹ 130)

Natus est **quinta die stante mensis Decembris**, et defunctus est **secunda die stante mensis Martii**. (*Hdp*-I² 130)

Natus est **VI Kal Ianuarii**, obiit **III Kal. Aprilis**. (*Hdp*-I³ 130)

However, as Brummack suggests⁴², the concrete evidence of the use of I¹ lies in Alexander's testament. Here, the list of soldiers and territories in *B* matches that of I¹, as shown in the following chart⁴³:

⁴¹ Cipolla 2023, p. 86.

⁴² Brummack 1966, p. 23.

⁴³ For reasons of economy of space, each cell of the chart contains the name(s) of one or more of Alexander's subordinates followed by a column and the territory assigned to them (all proper names are cited according to the respective reference

B	I¹	I²	I³
<i>Arideus: Peloponenser</i>	<i>Arideus: Peloponenses</i>	<i>Ptolomeus: Egypti, Africe Arabieque, and super omnes satrapas Orientis et usque Bactriam</i>	<i>Ptholomeus: Egyptum and super omnes principes Orientis usque Bactram</i>
<i>Simeon: Pelagenenser und Capodocyer</i>	<i>Symeon: Cappadocie et Pephlagonie</i>	<i>Phiton: Sirie maioris</i>	<i>Eleager: Ethyopum</i>
<i>Nichpotter can choose their ruler</i>	<i>Nikyote can choose their ruler</i>	<i>Philotas: Cilicie</i>	<i>Antiochus: Syrie until where Gog and Magog are</i>
<i>Panpile: Licye</i>	<i>Antigonus: Licie et Pamphilie atque Frigie</i>	<i>Philo: Illirie</i>	<i>Arideus: Peloponensium</i>
<i>Jobas und Cassander: from Gallicye until the river called sunen schin</i>	<i>Cassander et Jobas should rule until the river called Sol</i>	<i>Acropatus: Medie</i>	<i>Aristius: Indiam</i>
<i>Ancipitro: Gallician</i>	<i>Antipater: Cilicie</i>	<i>Sinon: Susannie gentis</i>	<i>Icanor: Seleucis</i>
<i>Siczyone: Siryam</i>	<i>Pithonus: Siriam magnam</i>	<i>Antigonus: Frigie maioris</i>	<i>Ithon: Elespontum</i>
<i>Lichimachy: Ellespontum</i>	<i>Lisimachus: Ellespontum</i>	<i>Simeon: Cappadocie et Pephlagonie</i>	<i>Lisimachus: Ungarie</i>
<i>Licatro, also called Seleyus: Babylony</i>	<i>Seleucus Nicanor: Babylonia gentesque vicinas</i>	<i>Nearchus: Licie et Pamphilie</i>	<i>Paulus: Hermeniam</i>
<i>Fenicis: land around Babilony</i>	<i>Meneagrus: Fenices et Syriam</i>	<i>Cassander: Carie</i>	<i>Illicus: Dalmatiam and Siciliam</i>

edition). In some cases, additional information is also provided.

<i>Polomeus: all Satropas, Ciryones, bis Batramin</i>	<i>Ptholomeus: Egyptum and super omnes satrapas Orientis usque ad Bactram</i>	<i>Meander: Lidie</i>	<i>Symeon: Capadocie et Peflagonie</i>
		...	...

As the chart clearly highlights, the sequence of subordinates and territories in I^2 and I^3 diverges significantly from that of B and I^1 , whereas the correspondences between B and I^1 are very punctual, despite occasional corruptions in B . For example, it is possible that the Latin word *Pamphilie* (referring to Pamphylia, a historical region in southern Asia Minor) was misunderstood by the German translator as a personal name rather than a toponym. This could explain the expression «Panpile der friunt min» (B 4566), meaning ‘Panpile, my friend’.

Likewise, the fact that in B Seleucus I Nicator inherits Babylon, while an otherwise unknown *Fenicis* receives the surrounding region can be explained in a similar way. In I^1 , *Fenices* is not an anthroponym, but a toponym referring to Phoenicia, which is given together with Syria to a certain *Meneagrus*: «Seleucus autem Nicanor Babyloniam gentesque vicinas obtineat; Fenices et Syriam Meneagrus» (HdP - I^1 127). In this case, the sentence may have been processed by the translator in two separate segments: «Seleucus autem Nicanor Babyloniam» and «gentesque vicinas obtineat Fenices». The manuscript may have lacked the part about Meneagrus and Syria, or the translator may have omitted it.

Conclusions

Among the redactions of the *Alexanderlied*, B shows the greatest interest in supernatural elements. Although S and B share a common section of the letter to Aristotle and Olympias (where most of the encounters with the *mirabilia* are found), B enriches Alexander’s fantastical biography with additional adventures drawn from a new set of sources, transforming the narrative into

a chronicle-like text with a pronounced paradoxographical focus.

After the episode of the Amazons, *B* translates the I¹ recension of *Hdp*, continues the narrative with an episode of unknown source (Gog and Magog), and then with a sequence of adventures derived from *JW*, before concluding by returning once more to I¹. The analysis conducted here shows that the correspondence between *B* and I¹ involves not only content but also structure: if the Gog and Magog episode and the *JW* section are excluded, the order of the events in *B* mirrors that of I¹ exactly.

The beginning of *B* (the story of Nectanebo and Alexander's youth) also derives from *Hdp*, although it is not possible to determine from which recension it was translated. Nevertheless, it is not improbable that the source was I¹: «[e]s liegt jedoch nahe, für Anfang und Schluß denselben Autor und dieselbe Quelle anzunehmen»⁴⁴.

If this information is compared with the *stemma codicum* of the *Alexanderlied*, which suggests that *B* was realized after (at least) two redactional phases, one may hypothesize that redactor *b*₁ was responsible for substituting Albéric's prologue and adding a conclusion (or an alternative one) to X, which may have had a different ending or been incomplete. The purpose of this intervention may have been to confer greater coherence on the narrative by aligning it with the more popular version stemming from the tradition of the Greek *Alexander Romance*.

At a later stage, redactor *b*₂ may have interpolated the other adventures (Gog and Magog and those drawn from *JW*). A small piece of evidence for this may be the insertion of the line «doch det er ein hervart» (*B* 4089) immediately after the statement that Alexander would remain in Babylon until his death. The line may reflect a clumsy attempt to reestablish narrative coherence and to justify the inclusion of the following adventures.

The episode of Gog and Magog is the most problematic in this line of reasoning, as its source remains unidentified and the story does not appear in this form or at this point of the narrative in

⁴⁴ Brummack 1966, p. 23.

none of the texts considered. This section clearly warrants more detailed investigation, especially to assess whether it may have been added together with the *JW* material.

BIBLIOGRAPHY

Editions

- Bergmeister, H. J., e R. Grossmann, a c. di. 1976. *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis), Rezension J2 (Orosius-Rezension)*. 2 voll. Beiträge zur klassischen Philologie 89. Meisenheim am Glan: Hain.
- Fabiani, L., a c. di. 2021. *Il Liber Alexandri Magni: volgarizzamento dell'Historia de preliis (Venezia, Biblioteca Marciana, It. VI.66)*. Roma, Viella.
- Hilka, A., e K. Steffens, a c. di. 1979. *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis). Rezension J1*. Beiträge zur klassischen Philologie 107. Meisenheim am Glan: Hain.
- Hilka, A., a c. di. 1920. *Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman nach der Berliner Bilderhandschrift nebst dem lateinischen Original der Historia de Preliis (Rezension J2)*. Halle: Niemeyer.
- Junk, V., a c. di. 1928. *Rudolf von Ems, Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts*. 2 voll. Leipzig: Bibliothek des Literarischen Vereins.
- Kinzel, K., a c. di. 1884. *Lamprechts Alexander; nach den drei Texten mit dem Fragment des Alberic von Besançon und den lateinischen Quellen hrsg. und erklärt*. Germanistische Handbibliothek 6. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses.
- Lienert, E., a c. di. 2007. *Pfaffe Lambrecht, Alexanderroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Massmann, H. F., a c. di. 1828. *Denkmäler deutscher Sprache und Literatur aus Handschriften des 8. bis 16. Jahrhunderts*. München: Michaelis.
- Mölk, U., e G. Holtus, a c. di. 1999. "Alberics Alexanderfragment. Neuausgabe und Kommentar." *Zeitschrift für romanische Philologie* 115, no. 4: 582-625.

- Pfister, F., a c. di. 1913. *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*. Heidelberg: Winter.
- Smits, E. R., a c. di. 1987. "A Medieval Supplement to the Beginning of Curtius Rufus's *Historia Alexandri*: An Edition with Introduction." *Viator* 18: 89-124.
- Steffens, K., a c. di. 1975. *Die Historia de preliis Alexandri Magni. Rezension J3*. Beiträge zur klassischen Philologie 73. Meisenheim am Glan: Hain.
- Strauch, P., a c. di. 1900. *Jansen Enikels Werke*. Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters 3. Hannover / Leipzig: Hahnsche Buchhandlung.
- Weismann, H., a c. di. 1850. *Alexander. Gedicht des zwölften Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt (J. Rütten).
- Werner, R.M., a c. di. 1881. *Die Basler Bearbeitung von Lamprechts Alexander*. Tübingen: Fues.
- Zacher, J., a c. di. 1856. *Julii Valerii Epitome*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- Zingerle, O., a c. di. 1885. *Die Quellen zum Alexander des Rudolf von Ems: Im Anhang, Die Historia de preliis*. Breslau: W. Koebner.

Studies

- Ausfeld, A. 1886. "Ekkehard's 'Excerptum de vita Alexandri Magni' und die *Historia de preliis*." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 18: 385-405.
- de Boor, H. 1929. "Die Stellung des Basler Alexander." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 54: 129-67.
- Brummack, J. 1966. *Die Darstellung des Orients in den deutschen Alexander geschichten des Mittelalters*. Philologische Studien und Quellen 24. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Cary, G. 1956. *The Medieval Alexander*, a c. di D. J. A. Ross. London: Cambridge University Press.
- Cipolla, M. A. 2023. "Alexanderlied. Recensioni a testimone unico e modelli di trasmissione sconfinata." *SPOLIA. Journal of Medieval Studies*: 73-100.
- Cölln, J. 2000. "Arbeit an Alexander". In *Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer*

- Beziehungen*, a c. di J. Cölln, S. Friede e H. Wulfram, 162-207. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Ehlert, T. 1989. *Deutschsprachige Alexanderdichtung des Mittelalters. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gaullier-Bougassas, C., e M., Bridges, a c. di. 2013. *Les voyages d'Alexandre au paradis. Orient et Occident, regards croisés*. Alexander Redivivus 3. Turnhout: Brepols.
- Harczyk, I. 1873. "Zu Lamprechts Alexander." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 4: 1-30; 146-71.
- Harf-Lancner, L. 2011. "Medieval French Alexander Romances." In *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, a c. di Z. D. Zuwiyya, 201-30. Brill's Companions to the Christian Tradition 29. Leiden / Boston: Brill.
- Hellmuth, L. 1985. "Zur Entstehungszeit der Weltchronik des Jans Enikel." *Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie* 29: 163-70.
- Holtzmann, A. 1857. "Der Dichter des Annoliedes." *Germania. Vierteljahrschrift für deutsche Alterthumskunde* 2: 1-48.
- Kinzel, K. 1879. "Lamprechts 'Alexander'. I. Die Strassburger bearbeitung in ihrem verhältnis zur Vorauer. II. Die Baseler handschrift." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 10: 14-89.
- Kinzel, K. 1888. "Quelle und Schluss des Vorauer Alexander." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 20: 88-97.
- Klein, T. 1985. "Heinrich von Veldeke und die mitteldeutschen Literatursprachen. Untersuchungen zum Veldeke-Problem." In *Zwei Studien zu Veldeke und zum Strassburger Alexander*, a c. di C. Minis e A. Quak, 1-122. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 61. Amsterdam: Rodopi.
- Kuhnt, J. 1915. *Lamprechts Alexander. Lautlehre und Untersuchung der Verfasserfrage nach den Reimen*. Halle: Druck von E. Karras.
- Mackert, C. 1999. "Die Alexanderdichtungen des Alberich von Bisinzo und des pfaffen Lambrecht und die Historia de preliis: Zur möglichen Bedeutung von Quellenuntersuchungen für die Frage nach dem 'Sitz im Leben'". In *Ze hove und an der strâzen: die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr «Sitz im Leben»*, a cura di A. Keck, 43-60. Stuttgart: Hirzel.
- Minis, C. 1985. "Zum Schluß vom Lambrechts 'Alexander', zur Geschichte der Blumenmädchen im Straßburger 'Alexander' und zu

- dessen Verhältnis zu der 'Eneide' von Veldeke." In *Zwei Studien zu Veldeke und zum Strassburger Alexander*, a c. di C. Minis e A. Quak, 123-158. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 61. Amsterdam: Rodopi.
- Mölk, U. 2000. "Alberics Alexanderlied." In *Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen*, a c. di J. Cölln, S. Friede e H. Wulfram, 21-36. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Pfister, F. 1912. "Die *Historia de preliis* und das Alexanderepos des Quilichinus." *Münchener Museum* 1: 249-301.
- Runni Anderson, A. 1932. *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*. Cambridge: Medieval Academy of America.
- Schieb, G. 1968. "Ein neues Alexanderfragment. Hessisches Staatsarchiv Marburg. Bestand 147 (Waldeck, Nachlässe und Handschriften). Bruchstücke deutscher Handschriften in Mappe A." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 90, no. 3: 380-94.
- Urbanek, F. 1970. "Umfang und Intention von Lamprechts Alexanderlied." *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 99, no. 2: 96-120.

GLI ELEMENTI PRODIGIOSI IN *RICHARD COER DE LION*: DUE REDAZIONI A CONFRONTO

ANDREEA M. TOMA

Riccardo Cuor di Leone e il romanzo cavalleresco¹

Riccardo I Cuor di Leone, terzogenito di Enrico II ed Eleonora d'Aquitania, nacque a Oxford nel 1157 e visse prevalentemente nei domini continentali², dove ricevette l'educazione materna. Il suo legame con l'Aquitania influì sul rapporto con il re di Francia, Filippo Augusto. Tuttavia, stipulò un'alleanza proprio con quest'ultimo ai danni del padre prima di partire per la Terza Crociata (1189-1192), al fine di assicurarsi la successione al trono d'Inghilterra. Incoronato re prima della spedizione in Terrasanta, egli regnò fino al 1199. La fama di Riccardo si deve primariamente alle prodezze compiute durante la crociata: la presa di Cipro, l'assedio ad Acri, la vittoria ad Arsuf e la firma della tregua con Saladino (2 settembre 1192). Sulla via del ritorno fu catturato dal duca d'Austria Leopoldo V, con la complicità di Enrico VI, imperatore del Sacro Romano Impero; venne liberato nel 1194, grazie all'intervento della madre³. Morì difendendo i propri territori continentali. Nonostante non parlasse inglese e avesse passato pochissimo tempo nel suo regno, egli divenne uno degli eroi più celebri nell'immaginario collettivo inglese.

Le imprese di Riccardo nella Terza Crociata furono trasmesse dai cronisti dell'epoca e divennero presto oggetto di racconti leggendari, confluiti successivamente in produzioni letterarie.

¹ Un sentito ringraziamento va a Omar Khalaf, il quale ha offerto gli spunti iniziali e le linee guida concettuali da cui ha preso avvio questo studio. Inoltre, ringrazio i revisori anonimi per le osservazioni rigorose e costruttive, che hanno contribuito a migliorare il presente lavoro.

² Per la biografia di Riccardo si vedano Heiser, Turner 2000 e Gillingham 1978.

³ Owen 1993, p. 180.

Secondo Bradford B. Broughton, all'incirca in questo periodo un poeta anglo-normanno avrebbe trasformato il materiale storico in una versione romanzesca ora perduta⁴, la cui redazione medio inglese, composta tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, ci è pervenuta con il titolo *Richard Coer de Lion*⁵. Al v. 21 del testo vi è proprio un riferimento alla fonte francese («In Frenssche bookys þis rym is wrouzt⁶»), che in altri punti l'autore anonimo chiama *geste* oppure *boke*; l'origine linguistica della fonte sembra essere confermata dalla presenza di alcune espressioni che ricalcano la lingua francese e, talvolta, di interi versi in francese⁷.

Questa versione, come accade di consueto per i romanzi cavallereschi con basi storiche, intreccia strettamente fatti reali con elementi leggendari: nell'incipit, Riccardo è accostato a figure come Artù, Gawain, Alessandro Magno e Carlomagno⁸, a sottolineare la volontà del poeta di costruirne un'immagine epica. Tale intento si inserisce pienamente nelle coordinate del romanzo cavalleresco, un genere che si caratterizza per la narrazione di avventure di guerra, d'amore e di ideali cortesi, le quali hanno come protagonisti re, cavalieri in armi e nobili dame e sono ambientate in paesaggi remoti. *Richard Coer de Lion* appartiene a un sottogenere specifico dei romanzi cavallereschi, ovvero ai romanzi di crociata, il cui nucleo narrativo ruota intorno alla spedizione cristiana in Terrasanta⁹. Tuttavia, il poema si distingue da altri romanzi di crociata perché affonda più marcatamente le radici nella storia; nonostante la presenza di elementi romanzeschi, è sempre possibile seguire la traccia delle vicende storiche. Il poema attinge a cronache come l'*Estoire de la Guerre Sainte* di Ambrogio il Normanno, l'*Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi* di Riccardo de Templo, la *Chronica* di Ruggero

⁴ Broughton 1966, p. 42.

⁵ Edizione di riferimento: Brunner 1913.

⁶ Brunner 1913, p. 82. «Questa rima deriva da libri francesi». Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autore.

⁷ Terrell 2019, p. 16.

⁸ Brunner 1913, pp. 81-2.

⁹ Terrell 2019, p. 14.

di Hoveden¹⁰; queste fonti hanno peraltro un valore storico rilevante, poiché sia Ambrogio che Ruggero parteciparono alla Terza Crociata.

Richard Coer de Lion è un poema anonimo, composto in rima baciata, ed è preservato in sette manoscritti¹¹ e in due edizioni a stampa di Wynkyn de Worde¹². Uno dei primi editori del poema, Karl Brunner, ha ipotizzato la circolazione di due redazioni del testo. La più antica e anche più storicamente accurata è la redazione *b*, preservata in cinque manoscritti. La più recente è la redazione *a*, conservata in due manoscritti e nelle due edizioni a stampa di de Worde, e rispetto alla *b* presenta aggiunte di carattere fantastico. Lo stato frammentario dei testimoni non consente di ricostruire con certezza i rapporti tra le due redazioni e pertanto la costruzione di uno *stemma codicum et editionum* risulta assai problematica¹³. Brunner, per la sua edizione, usa come base il manoscritto C e, in caso di lacune ed errori, si rifà alle due edizioni a stampa, che sembrano derivare da una versione più completa¹⁴. Della redazione *b* non ci è pervenuto alcun testo completo; il più antico testimone è il manoscritto L, che tramanda una versione incompleta, in forma di epitome, delle vicende culminanti nella Terza Crociata¹⁵. Mentre Brunner, pur distinguendo le due versioni, le considera derivate separatamente

¹⁰ Terrell 2019, p. 16.

¹¹ C = MS Cambridge, Gonville and Caius College 175/96 (redazione *a*); B = MS London, British Library, Additional 31042 (redazione *a*); A = MS London, College of Arms Arundel 58 (redazione *b*); D = MS Oxford, Bodleian Library, Douce 228 (redazione *b*); E = MS London, British Library, Egerton 2862 (redazione *b*); H = MS London, British Library, Harley 4690 (redazione *b*); L = MS Edinburgh, National Library of Scotland Advocates' 19.2.1 (redazione *b*).

¹² W = l'edizione a stampa di Wynkyn de Worde del 1509 (*Kynge Rycharde cuer du lyon*, Oxford, Bodleian – Crynes 734; e Manchester, John Ryland's Library – Deansgate 15843); W² = edizione a stampa di de Worde del 1528 (*Kynge Rycharde cuer du lyon*, Oxford, Bodleian – S. Seld. D. 45 (1); e London, BL – C.40.c.51).

¹³ Questa problematicità investe tutta la produzione testuale cavalleresca: Derek Pearsall (1965, pp. 91-2) mette in guardia contro l'applicazione del metodo stemmatico ai poemi cavallereschi, i quali vengono trasmessi in una forma fluida e aperta, soggetta a rielaborazioni.

¹⁴ Brunner 1913, p. 79.

¹⁵ Hibbard 1963, p. 148.

(e con diversi gradi di corruzione) da un originale perduto, John Finlayson ritiene che queste rappresentino due distinte elaborazioni narrative autonome, non riconducibili a uno stesso archetipo. La redazione *b* sarebbe una biografia eroica con base storica, mentre la redazione *a* sarebbe un'espansione romanzata che presenta Riccardo come guerriero e *chevalier errant*, e nella quale viene messa in evidenza l'importanza del suo intervento in una lunga serie di trionfi militari¹⁶.

Il meraviglioso in *Richard Coeur de Lion*

La redazione *a* presenta episodi al confine tra meraviglioso e fantastico, che includono tanto interventi di matrice religiosa quanto elementi estranei all'orizzonte cristiano. Tali componenti suggeriscono la necessità di un inquadramento teorico che ne chiarisca la funzione e la ricezione. In questa prospettiva, l'analisi qui proposta si fonda sulla tipologia del soprannaturale elaborata da Tzvetan Todorov¹⁷, secondo il quale, l'irruzione del soprannaturale nella narrazione produce nel lettore implicito¹⁸

¹⁶ Finlayson 1998, pp. 299-300.

¹⁷ Todorov 1977, pp. 25-59. Un tentativo analogo, mediante le categorie di Todorov, è già stato proposto da Omar Khalaf, nell'interpretazione del romanzo cavalleresco *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*. Cfr. Khalaf 2015.

¹⁸ L'applicazione delle categorie critiche di Todorov, Genette (1972) e Bynum (2001) presuppone una riflessione sul lettore implicito, ovvero il destinatario ideale costruito dal testo stesso. La percezione del soprannaturale, così come il grado di «esitazione» teorizzato da Todorov, dipende dal contesto cognitivo e culturale del ricevente. Un lettore o uditorio medievale, radicato in un orizzonte epistemologico permeato dalla fede e dalla credenza nel miracolo, poteva accogliere eventi straordinari – come la visione di un santo o l'intervento di un demone – senza sospensione del giudizio. Al contrario, un lettore moderno, segnato da razionalismo e scetticismo, tenderà più facilmente a interrogarsi sulla verosimiglianza di tali eventi. Le categorie critiche moderne andrebbero calibrate in funzione del tipo di lettore presunto o implicito: ignorarlo significherebbe sovrapporre impropriamente modelli di ricezione anacronistici a testi che presuppongono strutture cognitive, credenze e aspettative radicalmente differenti. Cfr. Eco 1979, p. 61: «Ma quello che si deve dire subito è che un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi – anche se non si spera (o non si vuole) che questo qualcuno concretamente ed empiricamente esista».

una reazione di «esitazione»¹⁹, ossia l'incertezza nel determinare se l'evento rappresentato debba essere interpretato come appartenente all'ordine naturale o soprannaturale. A partire da questo fenomeno percettivo, Todorov distingue tre categorie fondamentali: lo «strano», in cui l'evento trova una spiegazione razionale e non viola le leggi del mondo naturale; il «fantastico», in cui l'esitazione permane senza risolversi del tutto; e il «meraviglioso», in cui l'accettazione del soprannaturale avviene senza riserve, come parte coerente della realtà narrativa. Tra le varie sottocategorie del meraviglioso individuate da Todorov, la presente analisi si concentrerà sul «meraviglioso puro», dove il prodigioso è integrato nel mondo diegetico, privo di qualunque ambiguità interpretativa o tentativo di razionalizzazione²⁰.

A partire da questa cornice teorica, il discorso si articola ulteriormente attraverso due prospettive complementari. La prima è di ordine narratologico e si basa sugli strumenti elaborati da Gérard Genette (tempo del racconto, modo, voce)²¹, funzionali all'analisi delle strategie testuali che regolano l'introduzione e la rappresentazione del soprannaturale, perché l'effetto di meraviglia non è solo una questione di contenuto, ma è anche determinato dal modo in cui il racconto è costruito; la seconda è di matrice antropologica e simbolica e si ispira al lavoro di Caroline Walker Bynum su metamorfosi, materia e identità, il quale consente di leggere gli elementi prodigiosi non solo come dispositivi narrativi, ma anche come segni culturali²². Lo studio si concentrerà su alcuni episodi emblematici, tenendo conto della loro organizzazione narrativa, al fine di evidenziare la funzione simbolica del meraviglioso come veicolo di senso e strumento di costruzione dell'eroe nell'immaginario medievale.

Un primo episodio significativo (vv. 647-1647) rielabora un noto evento storico, ovvero la cattura di Riccardo da parte di Leopoldo V, duca d'Austria. Il poema introduce due modifiche:

¹⁹ Todorov 1977, pp. 32-34.

²⁰ Todorov 1977, pp. 43-59.

²¹ Genette 1972, pp. 67-228.

²² Bynum 2001, pp. 37-111.

una di carattere temporale, anticipando la prigionia a prima della partenza per la crociata, e una di tipo narrativo, sostituendo il duca con Modred, re dell'Almayn. Riccardo, durante un viaggio di ricognizione in incognito con due dei suoi compagni più valorosi, attraversa i territori imperiali, dove viene catturato e imprigionato perché scambiato per una spia. Durante la prigionia, il protagonista viene sottoposto a una serie di prove da parte di Modred, il quale intende punirlo per essersi introdotto nei suoi territori: egli viene costretto a duellare con il principe, che uccide; come atto punitivo per aver sedotto la principessa, Riccardo deve affrontare il leone del sovrano, che uccide strappandogli il cuore e mangiandolo, azione che gli vale l'appellativo *Coer de Lion*. Riacquistata la libertà, Riccardo si vendica, ottenendo la sottomissione di Modred, che gli giura fedeltà e fornisce truppe e provviste per la crociata. In questa occasione, Modred gli dona due anelli prodigiosi, «twoo ryche rynges off gold»²³, al cui interno si trovano pietre capaci di rendere Riccardo invulnerabile rispettivamente ad acqua («watyr ne schal hym drenche non»²⁴) e fuoco («ffyr ne schal hym neuere dere»²⁵). Questi doni meravigliosi, la cui funzione sembra puramente episodica dato che non verranno più menzionati²⁶, si inseriscono nella tradizione folklorica dell'anello magico, attestata in testi come *Sir Eglamour d'Artois* (vv. 607-12) e in *Sir Perceval del Galles* (vv. 1839-64), dove anelli simili garantiscono la protezione dell'eroe²⁷. In chiave narratologica, la loro introduzione avviene tramite focalizzazione zero²⁸: il narratore onnisciente presenta l'oggetto senza filtrarne la percezione tramite la coscienza dei personaggi, facilitandone l'accettazione nel codice diegetico. Secondo la classificazione di Todorov, si tratta di «meraviglioso puro», poiché la presenza del magico non è problematizzata e non genera esitazione. Tuttavia,

²³ Brunner, 1913, p. 165. «due preziosi anelli d'oro».

²⁴ Brunner, 1913, p. 166. «non sarà mai annegato dall'acqua».

²⁵ Brunner, 1913, p. 166. «non sarà mai ferito dalle fiamme».

²⁶ Broughton 1966, p. 74.

²⁷ Larkin 2015, p. 203.

²⁸ Genette 1972, p. 206.

l'assenza di un impiego successivo degli anelli suggerisce una funzione più simbolica che strumentale: dotati di un potere magico, mai attivato, rimangono latenti, e in questo senso, nell'ottica proposta da Bynum, si legano al corpo dell'eroe come segni di protezione potenziale. La loro presenza contribuisce alla costruzione leggendaria di Riccardo come *chevalier élu*, cavaliere prescelto, protetto da forze straordinarie e destinato a imprese fuori dal comune.

Durante la crociata, in un'altra sezione significativa del poema (vv. 4875-4900), Riccardo e i suoi uomini affrontano non solo i saraceni, ma anche le ostilità di una natura avversa: il caldo intenso, la sabbia accecante e il vento impetuoso mettono a dura prova il coraggio e lo spirito dei crociati, tanto che il poema descrive la battaglia come «dotous, / and to our ffolk wol perylous»²⁹ e sottolinea che «moo dyede ffor hete at schorte wurdes / þenne for dent of spere or swordes»³⁰: più soldati muoiono per il caldo che in combattimento. Stremato, Riccardo cade in ginocchio e prega con fervore Gesù e Maria. In risposta, gli appare San Giorgio, patrono d'Inghilterra, in un'armatura bianca ornata da una croce rossa, su un destriero candido:

Kyng Richard was almost ateynt,
And in þe pouder nyȝ adreynt.
On hys knees he gan doun ffalle,
Help! to Jhesu he gan calle,
Ffor loue off his modyr Mary;
And as j ffynde in his story,
He seyȝ come Seynt George þe knyȝt,
Vpon a stede good and lyȝt,
In arnes whyte as þe ffLOUR
Wiȝ a croys off red colour³¹. (vv. 4883-92)

²⁹ Brunner 1913, p. 327. «dall'esito incerto / e molto pericolosa per il nostro popolo».

³⁰ Brunner 1913, p. 328. «furono i più a morire a causa del caldo / che non per i colpi della lancia o della spada».

³¹ Brunner 1913, p. 328. «Re Riccardo era quasi sconfitto, la polvere ormai gli toglieva il respiro. Cadde in ginocchio e invocò l'aiuto di Gesù, per amore di sua madre Maria; e, come ho trovato nel racconto, egli vide San Giorgio, il cavaliere, su un buon

La visione ha un effetto miracoloso: la natura si acquieta e questo permette a Riccardo di abbattere ogni nemico incontrato. I crociati, rinfrancati dall'intervento divino, si lanciano con rinnovato vigore contro i saraceni. La scelta di San Giorgio rafforza i toni patriottici del poema e legittima l'eroismo di Riccardo, intrecciando elementi religiosi e nazionali.

L'episodio si inserisce pienamente nel «meraviglioso puro» todoroviano, come elemento prodigioso accettato dal mondo diegetico che si dissolve nella credenza³². Il narratore ne conferma la storicità con la formula «as j ffynde in his story». La comparsa del santo, che interviene nel momento di maggiore difficoltà per Riccardo e i suoi uomini, conferma la legittimità del protagonista e l'adesione alla causa crociata. Dalla prospettiva narratologica, la scena sospende il ritmo incalzante della battaglia, il tempo rallenta per evidenziare il significato dell'intervento divino. La focalizzazione esterna accentua l'oggettività del miracolo, evitando la soggettività di Riccardo. Infine, secondo le teorie di Bynum sulla meraviglia in ambito religioso³³, l'apparizione può essere letta come manifestazione visibile del sacro, in quanto il corpo glorificato del santo si fa segno di un ordine superiore che irrompe nella realtà umana. La *admiratio* medievale non si esaurisce nella fascinazione, ma implica una risposta cognitiva e invita a una ristrutturazione del senso³⁴. In questo modo, la visione incide sull'orizzonte semantico dell'azione, inscrivendo lo sforzo bellico in una dimensione provvidenziale e contribuendo alla costruzione simbolica del ruolo eroico di Riccardo.

destriero veloce, vestito in armatura bianca come un fiore, su di essa una Croce di colore rosso».

³² Todorov 1977, p. 32, «“Arrivai quasi a credere”: ecco la formula che riassume lo spirito del fantastico. La fede assoluta, come l'incredulità totale, ci condurrebbero fuori dal fantastico; è l'esitazione a dargli vita».

³³ Bynum 2001, pp. 48-53.

³⁴ Nell'uso che Bynum fa del termine, *admiratio* non corrisponde semplicemente allo stupore emozionale o alla meraviglia estetica, ma designa una forma di risposta cognitiva a ciò che appare anomalo o eccezionale, una sospensione momentanea delle certezze interpretative che apre alla riflessione sull'identità, sul corpo o sull'ordine naturale e soprannaturale. Cfr. Bynum 2001, pp. 37-111.

La redazione *a* introduce un ulteriore episodio sovranaturale (vv. 5530-77) che conferma la dimensione meravigliosa e ideologicamente orientata del poema. Saladino sfida Riccardo a duello per dimostrare quale fede, cristiana o saracena, sia protetta da una divinità più potente. Come parte di un inganno per eliminare Riccardo, Saladino ordina a un «maystyr nigromancien»³⁵ di evocare due demoni sotto forma di destrieri: «Twoo stronge ffeendes off þe eyr / In lyknesse off twoo stedes ffeyr»³⁶. Perfetti nell'aspetto («neuere was þer sen non slyke»³⁷), ma frutto di arte diabolica³⁸. Il trucco è che il puledro, che Riccardo dovrebbe montare, è in realtà figlio della cavalla su cui avrebbe cavalcato il Saladino: al richiamo della madre («whanne þe mere neyȝe wolde»³⁹), il puledro sarà irresistibilmente attratto e disarcionerà il cavaliere per nutrirsi del latte materno. La notte precedente al duello, Riccardo riceve in sogno la visita di un angelo (che lo chiama «Goddess knyȝt»⁴⁰), che lo avverte dell'inganno. L'angelo gli spiega come ammansire l'animale e gli dona una punta di lancia capace di perforare ogni armatura: «Haue here a spere-hed off steel: / He has non armure jwrouȝt soo weel / Þat it ne wole perce be thou bolde»⁴¹. Grazie all'intervento divino, Riccardo neutralizza il complotto e sconfigge Saladino, in un episodio che, ancora una volta, conferma la sua natura di eroe soprannaturalmente assistito e la funzione ideologica del meraviglioso cristiano.

³⁵ Brunner 1913, p. 360. «maestro negromante».

³⁶ Brunner 1913, p. 360. «Due possenti spiriti maligni dell'aria / nelle sembianze di due prodi destrieri».

³⁷ Brunner 1913, p. 361. «mai s'era visto nulla di simile».

³⁸ Per ulteriori approfondimenti, si potrebbe considerare il possibile parallelismo tra il cavallo stregato in *Richard Coer de Lion* e la cavalcatura infernale della tradizione teodericiana, benché le divergenze tra i due racconti ne precludano una corrispondenza diretta.

³⁹ Brunner 1913, p. 361. «qualora la giumenta avesse nitrito».

⁴⁰ Brunner 1913, p. 361. «cavaliere di Dio».

⁴¹ Brunner 1913, p. 362. «Ecco questa punta di lancia in metallo: / egli [Saladino] non possiede un'armatura di fattura così buona / da non essere trafitta da essa, se avrai coraggio».

L'episodio esemplifica un «meraviglioso» magico integrato nel mondo diegetico, ma non nella logica cristiana. La figura del negromante e la trasformazione demoniaca si collocano in una tradizione narrativa in cui l'occulto, pur ostile, è inserito nel repertorio delle possibilità. La focalizzazione è interna ma variabile, con brevi incursioni nella coscienza di Riccardo (che sogna, apprende, agisce), alternate a una narrazione esterna, che segue il processo di rivelazione e prepara il lettore all'esito. In termini genetiani, la scena non rappresenta la classica "trappola" scoperta a posteriori ma costruisce una tensione drammatica: il rapporto tra sapere del lettore e sapere del personaggio, regolato dalla focalizzazione, determina l'effetto di suspense o di ironia tragica. Più nello specifico, quando il lettore sa più del personaggio, la tensione narrativa nasce non da ciò che il personaggio ignora, ma da ciò che il lettore conosce in anticipo⁴²: in questo caso, il lettore conosce il piano subdolo di Saladino e Riccardo è ignaro del pericolo fino al sogno angelico. Il cavallo stregato crea tensione e l'angelo previene il dramma, sciogliendo la tensione in anticipo, con una simmetria tra arte oscura e intervento divino. Nel quadro toloroviano, gli eventi religiosi si inscrivono nel meraviglioso, ma non sempre corrispondono al «meraviglioso puro». Todorov contempla, infatti, forme di soprannaturale dotate di coerenza interna, come il «meraviglioso scientifico», in cui gli eventi, pur straordinari, risultano ipoteticamente giustificabili; oppure il «meraviglioso esotico», tipico delle narrazioni di viaggio, dove eventi incomprensibili sono percepiti come normali nel contesto remoto in cui si verificano. Nel poema emerge una variante che, in questo contributo, si può definire "meraviglioso religioso", categoria interpretativa utile a designare quei fenomeni miracolosi, come le apparizioni di San Giorgio e dell'angelo, che non necessitano di giustificazioni logiche e risultano verosimili agli occhi di un pubblico medievale, per il quale l'intervento divino in favore dei crociati era perfettamente plausibile⁴³. L'eroe non dubita della visione e l'angelo conferma il suo ruolo di eroe

⁴² Genette 1972, p. 207.

⁴³ Finlayson 1990, pp. 166-67.

cristiano eletto. In questo schema duale, il cavallo rappresenta il prodigio negativo (espressione simbolica del disordine, demoniaco o magico), l'angelo il miracolo positivo, e Riccardo si muove tra queste due polarità come cavaliere prescelto. Sulla scia del lavoro di Bynum, l'episodio non mette in scena la meraviglia in senso pieno, ma un suo spostamento narrativo. Le fonti medievali non sempre collocano il miracolo o il prodigioso nella sfera dell'*admiratio*, anzi, spesso li riducono a enunciati didascalici o elenchi fattuali⁴⁴. Anche qui il cavallo stregato non genera stupore o interrogazione ontologica, ma funge da dispositivo narrativo per contrapporre due forme di potere corporeo: la magia negativa caricata sull'animale e l'intervento divino che assicura la vittoria del protagonista. Il corpo di Riccardo non muta, ma ne risulta rafforzata la sua figura di *chevalier élu*, sostenuto da una forza superiore.

La rappresentazione di Eleonora d'Aquitania come regina demoniaca

Alcuni degli episodi sovranaturali più significativi del poema si concentrano sulla genealogia di Riccardo (vv. 60-248), in particolare sulla figura della madre, profondamente trasfigurata in chiave meravigliosa nella redazione *a*. Dopo un breve prologo, il racconto si apre con re Enrico II che, spinto dai baroni, accetta di sposarsi per garantire una discendenza, ma solo con la donna più bella del mondo. Gli ambasciatori reali salpano alla ricerca della futura regina, finché, in mezzo all'oceano, si imbattono in vascello straordinario, completamente bianco e decorato con oro, sete e tessuti preziosi («euery nayl wiþ gold begraue»⁴⁵, «ropes were off tuelý sylk»⁴⁶, «cloþis off gold»⁴⁷). A bordo, fra dame e cavalieri di rara bellezza e nobiltà, vi è una donna che risplende «as þe sunne þorw3 þe glas»⁴⁸.

⁴⁴ Bynum 2001, p. 59.

⁴⁵ Brunner 1913, p. 84. «ogni chiodo incastonato con oro».

⁴⁶ Brunner 1913, p. 84. «le corde erano di pura seta».

⁴⁷ Brunner 1913, p. 84. «drappi d'oro».

⁴⁸ Brunner 1913, p. 84. «come sole attraverso il cristallo».

Gli uomini del vascello, avvistata la nave inglese, si levano in piedi e fanno ampi gesti con le mani per richiamare la loro attenzione. Una volta stabilito il contatto, apprendono lo scopo del loro viaggio: «Swoo wyde landes we haut went / Ffor Kyng Henry vs has sent / Ffor to seke hym a qwene, / Þe fayreste þat myzte fonnde bene»⁴⁹. A quel punto un re, assiso su un trono di pietra preziosa («charbocle ston»⁵⁰), fa preparare un banchetto e ordina che sua figlia si presenti. La principessa appare circondata da venti cavalieri e numerose dame di alto rango, che le rendono omaggio. Durante il convivio, il re rivela di essere giunto lì per volere di una visione: «It com hym in a vysyoun [...] Into Yngelond for to goo; / And hys douȝtyr, þat was hym dere, / Ffor to wende with hym in ffere»⁵¹. L'incontro fortuito è così riletto come evento inscritto in un disegno superiore. A quelle parole, uno degli ambasciatori, Bernager, dichiara: «Fforþere wole we seke nouȝt, / To my lord sche schal be brouȝt: / When he wiþ eyen schal sen, / Ffol wel payed þen wole he ben»⁵², interpretando l'incontro in mare, l'origine misteriosa del vascello e la visione profetica come chiari presagi sovranaturali della riuscita della loro missione. I messaggeri scortano quindi il re e la principessa in Inghilterra, affinché le nozze possano avere luogo. Il matrimonio, celebrato con grande solennità e gioia, unisce Enrico alla principessa Cassodorien, figlia di Corbaryng, re di Antiochia. Il nome Cassodorien deriverebbe dal francese antico *cassidoine*, riferito al calcedonio, una pietra preziosa⁵³.

⁴⁹ Brunner 1913, p. 85. «Abbiamo percorso lande sconfinite / poiché re Enrico ci ha mandati / a cercargli una regina, / la più bella che si potesse trovare».

⁵⁰ Brunner 1913, p. 85. «carbuncolo».

⁵¹ Brunner 1913, p. 86. «gli apparve in visione [...] di recarsi in Inghilterra; / e sua figlia, che gli era cara, / doveva partire con lui».

⁵² Brunner 1913, p. 87. «Non cercheremo oltre, / sarà condotta al mio signore: / quando la vedrà con i suoi occhi, / allora ne sarà ben soddisfatto».

⁵³ Broughton 1966, pp. 87-8. Il calcedonio viene menzionato anche nella Bibbia (Exodus XXVIII, 9-12 e Rivelazione XXI, 19-20); i Padri della Chiesa assegnavano determinate virtù alle pietre preziose e la peculiarità del calcedonio risiede nel non splendere negli spazi interni ma solamente all'aperto, alla luce dell'unico vero sole (Dio). Nel XII secolo, gli aspetti religiosi legati alla pietra preziosa sono scomparsi e tra le virtù principali del calcedonio vi figura quella di scacciare l'ira e la tristezza.

Tuttavia, già il mattino seguente, durante la messa, si verifica un evento inquietante. Cassodorien sviene improvvisamente poco prima dell'elevazione dell'ostia, suscitando paura nei presenti: «Befforn þe eleuacyoun / þe cwene fel in swowne adoun; / þe folk wondryd and were adrad»⁵⁴. Riacquistati i sensi, chiede di essere allontanata e afferma di non poter più assistere al sacramento («For j am þus jschent, / I dar neuere see þe sacrement»⁵⁵).

Questo episodio rappresenta il primo segnale concreto della natura ambigua della madre di Riccardo. Il rifiuto dell'eucarestia, unito alla sua comparsa su un vascello misterioso, lascia intravedere un'origine non cristiana, se non apertamente non umana, della regina.

Malgrado il presagio sfortunato che aleggia su Cassodorien, dalla sua unione con Enrico nascono tre figli⁵⁶, tra cui lo stesso Riccardo, e la famiglia vive per circa quindici anni in relativa armonia. Ma, trascorso questo periodo, un evento inspiegabile rompe l'equilibrio. Un giorno, durante la messa, un conte di alto rango pone al sovrano una domanda cruciale: «hou may þis be, / þat my lady, 3oure wyff, þe qwene, / þe sacrament ne dar nougt sene?»⁵⁷. Allora chiede di poter trattenere la regina in chiesa per tutta la funzione, promettendo che «þou schalt se a queynte brayd»⁵⁸. «Queynte brayd» è un'espressione enigmatica, traducibile come «singolare intreccio» o «strano evento», e sembra preannunciare l'irruzione del soprannaturale. Il re, ignaro del significato delle

⁵⁴ Brunner 1913, p. 89. «Poco prima dell'elevazione / la regina cadde svenuta; / il popolo si meravigliò e fu preso dal timore».

⁵⁵ Brunner 1913, p. 89. «Poiché sono così dannata, / non oso più guardare il sacramento».

⁵⁶ Rispetto alla realtà storica, il romanzo apporta modifiche relativamente ai fratelli di Riccardo; qui, Riccardo diventa il primogenito, il principe Giovanni è il secondogenito, mentre vengono del tutto omissi i fratelli Enrico e Goffredo, sostituiti con una sorella di nome Topyas: «Rychard hyzte þe fyrste, jwis, / Off whom þis romaunce jmade is; / Jhon þat oþer forsoþe was; / þe þrydde hys sustyr Topyas» (vv. 201-4); Brunner 1913, p. 90, «Riccardo venne chiamato il primo, in verità, / su cui questo romanzo è composto; / Giovanni era il secondo, invero; / la terza era sua sorella Topyas».

⁵⁷ Brunner 1913, p. 90. «come può essere che la mia signora, vostra moglie, la regina, non osi assistere al sacramento?»

⁵⁸ Brunner 1913, p. 90. «Tu vedrai uno strano intreccio».

parole dell'uomo, acconsente prontamente: «þe kyng grauntyd, wiþ good wylle, / To holden here wiþ strengþe styлле»⁵⁹. Quando le campane suonano al momento della consacrazione, la regina tenta di fuggire e il conte cerca di bloccarla: «lady, þou schalt here abyde, / Ffor ony þyng þat may betyde»⁶⁰. A quel punto, si verifica l'episodio più eclatante del poema:

Sche took here douȝtyr in here hond,
And Johan her sone she wolde not wonde;
Out of the rofe she gan her dyght,
Openly before all theyr syght.
Johan fell from her in that stounde,
And brak hys thygh on the grounde.
And with her doughter she fled her waye,
That never after she was isey⁶¹. (vv. 227-34).

Il re, profondamente scosso da un simile epilogo, muore poco dopo, consumato dal dolore. La scomparsa di Cassodorien ha anche implicazioni politiche, perché proprio questo evento consente l'incoronazione di Riccardo, la cui eccezionalità viene posta sotto il segno del soprannaturale. Il testo descrive subito il nuovo monarca come un uomo dalla forza straordinaria («He was a man of grete powere»⁶²), dedito alle imprese militari e invincibile in battaglia («He woxyd so stronge and so wyght, / ayenst hym had no man no myght»⁶³).

La scena del volo sancisce la natura non umana di Cassodorien. Todorov la classificherebbe come «meraviglioso puro», perché l'evento viene accolto come reale nella logica interna del

⁵⁹ Brunner 1913, p. 90. «Il re acconsentì, con buona volontà, / a trattenerla con fermezza».

⁶⁰ Brunner 1913, p. 90. «Mia signora, rimarrete qui, / qualunque cosa accada».

⁶¹ Brunner 1913, p. 90. «Ella prese sua figlia per mano, / e Giovanni, suo figlio, non volle abbandonare; / fuori attraverso il tetto si preparò ad andare, / apertamente alla vista di tutti. / Giovanni scivolò dalla sua presa in quell'istante / e si ruppe il femore sul terreno. / E con sua figlia volò via, / e mai più fu rivista».

⁶² Brunner 1913, p. 90. «Egli era un uomo di grande potere».

⁶³ Brunner 1913, p. 90. «Crebbe così forte e vigoroso, / che contro di lui nessun uomo aveva alcun potere».

testo. L'assenza di focalizzazione interna impedisce al lettore di accedere a spiegazioni: non è chiaro se Cassodorien sia un demone, un essere fatato o un simbolo. L'effetto perturbante deriva dalla mancanza di commento e dall'irruzione di un gesto impossibile in un contesto fino a quel momento (relativamente) realistico, collocando questo episodio al confine tra «fantastico»⁶⁴ e «meraviglioso». Dal punto di vista del tempo narrativo, la scena è compressa al massimo: l'evento prodigioso occupa appena un verso, sebbene la sua portata semantica sia straordinaria. Nella dimensione formale del racconto, si tratta di un momento di interruzione brusca del continuum realistico, costruito tramite un effetto a sorpresa⁶⁵, interpretabile come una frattura simbolica, in quanto marca la genealogia "altra" di Riccardo, che separa la stirpe regale cristiana da quella soprannaturale. La natura portentosa dell'azione di Cassodorien sembra anche suggerire la conquista di un'indipendenza di cui precedentemente non godeva: il movimento di Cassodorien verso il tetto, subito prima del volo finale, è descritto con il verbo *dighten*. Sebbene nella maggior parte dei contesti il verbo assuma il significato di «prepararsi» o «abbigliarsi», il *Middle English Dictionary* ne attesta una gamma semantica molto più ampia, che include: «6. To do (sth.); perform (an action), administer (a sacrament), commit (treason), deliver (a blow), fight (a battle), practice (magic), sing and dance (a carol)»⁶⁶. Tale polisemia suggerisce che il gesto di Cassodorien possa essere interpretato non soltanto come una preparazione alla fuga, ma come l'esecuzione di un'azione risolutiva o addirittura rituale, un atto investito di carica simbolica. In questa prospettiva, il volo non rappresenta solo l'antefatto di una sparizione fisica,

⁶⁴ Secondo Todorov (1977, p. 43), «il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà"» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico».

⁶⁵ Genette 1972, p. 183-224.

⁶⁶ *Middle English Dictionary*, s.v. *dighten*: https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED11613/track?counter=1&search_id=2149016.

ma il momento in cui Cassodorien, personaggio fino ad allora fondamentalmente passivo, assume un ruolo attivo. Si tratta, infatti, del primo momento in cui agisce non in risposta a un comando paterno, come nel caso del viaggio per mare e del matrimonio con Enrico, ma in modo autonomo. Nel momento in cui dovrebbe piegarsi a una nuova imposizione (rimanere alla consacrazione), la regina si sottrae, realizzando il proprio destino. Pur scomparendo dalla narrazione, questo è l'unico momento in cui agisce davvero.

Cassodorien non rappresenta un'invenzione del poeta, ma affonda le sue radici in una leggenda genealogica preesistente, associata alla famiglia di Riccardo. In alcune versioni la vicenda riguarda Goffredo V d'Angiò, in altre Folco III d'Angiò, ma tutte le varianti concordano nel narrare la storia di una moglie dalla bellezza ultraterrena e di origine incerta, destinata allo stesso tragico destino di Cassodorien. Gerald of Wales, contemporaneo di Riccardo, riferisce che il re stesso sosteneva di discendere dal diavolo, giustificando così i conflitti familiari:

Istud autem Rex Ricardus sepe referre solebat, dicens non esse mirandum, si de genere tali et filii parentes et sese ad inuicem fratres infestare non cessent; de dyabolo namque eos omnes uenisse et ad diabolum dicebat ituros esse⁶⁷.

In uno studio recente è stato mostrato come dal 1066 in poi le figure femminili nelle genealogie reali siano diventate centrali nella legittimazione o delegittimazione del potere reale⁶⁸. Un aspetto interessante di questa interpolazione fantastica è che nei manoscritti della redazione *b* (ad eccezione di L) Eleonora viene effettivamente nominata, sebbene solo una volta, quando porta in dono a Riccardo crociato la sua futura sposa, Berengaria di Navarra⁶⁹. Per questo motivo, Michael Evans si è chiesto «whether

⁶⁷ Bartlett 2018, p. 688. «Re Riccardo soleva raccontare questo episodio, dicendo che non c'era da meravigliarsi se, provenendo da una stirpe simile, i figli non ponessero fine alle lotte con i genitori o gli uni con gli altri; poiché, diceva, dal diavolo erano venuti tutti e al diavolo sarebbero tornati».

⁶⁸ Sigurdson Lunga 2020, p. 225.

⁶⁹ Larkin 2015, p. 207.

Cassodorien really *is* Eleanor»⁷⁰ o se si tratti di una figura ispirata alla leggenda familiare di cui Riccardo stesso era a conoscenza. Il legame con Antiochia suggerisce una possibile allusione al presunto adulterio di Eleonora con il principe Raimondo di Poitiers (principe di Antiochia e zio paterno della regina) durante la Seconda Crociata (1147-1150)⁷¹. Come nel caso di Riccardo, anche qui realtà e leggenda sembrano fondersi. Eleonora stessa è una figura storica nota per il suo ruolo controverso e spesso demonizzata dagli storici inglesi, soprattutto per il suo legame con la Francia e per la sua influenza sulle Crociate⁷². Questa ambiguità riflette un immaginario medievale della figura femminile, secondo cui le donne dotate di potere (politico, retorico o simbolico) diventano facilmente oggetto di sospetto o demonizzazione, anche in assenza di tratti esplicitamente sovranaturali⁷³.

Cassodorien si colloca in una più ampia tradizione di figure femminili dotate di poteri soprannaturali che generano stirpi eroiche, tra le quali spicca la leggenda di Mélusine, narrata da Jean d'Arras intorno alla fine del XIV secolo. Mélusine è una donna bellissima di origine misteriosa, che impone al marito il divieto di osservarla il sabato, giorno in cui riacquista la sua vera forma⁷⁴. Quando la sua natura serpentina viene scoperta, Mélusine si trasforma in un drago e fugge via attraverso la finestra, per non essere mai più rivista:

Et lors fist un moult doulereux plaint et un moult grief souspir, puis sault en l'air et laisee la fenestre et trespasse le vergier, et lors se mue en une serpente grant et grosse et longue de la longueur de.xv. piéz. Et sachiéz que la pierre sur quoy elle passa a la fenestre y est encores, et y est la fourme du pié toute escripte⁷⁵.

⁷⁰ Evans 2014, p. 33. «se Cassodorien *sia* effettivamente Eleonora».

⁷¹ Evans 2014, p. 33.

⁷² Cfr. Owen 1993.

⁷³ Cfr. Earenfight 2013; Ferrante 1975; Phillips 2007.

⁷⁴ Mélusine aveva sposato Rémond, nipote del conte di Poitiers, dettaglio che rafforza ulteriormente il legame con la casata di Eleonora.

⁷⁵ Vincensini 2003, p. 704. «E allora fece un lamento molto doloroso e un sospiro assai grave, poi saltò in aria, lasciò la finestra e attraversò il giardino; e allora si trasformò in un serpente grande, grosso e lungo quindici piedi. E sappiate che la pietra su cui passò alla finestra è ancora lì, e vi si vede ancora impressa l'impronta del piede».

La rappresentazione di Cassodorien legittima la straordinarietà della stripe che fonda, analogamente a quanto avviene con la figura di Mélusine nei miti lusignani. Alla luce delle riflessioni di Bynum su corpo, metamorfosi e identità, la sua scomparsa può essere letta come una trasformazione implicita, non esplicitamente descritta ma suggerita dal testo: la repulsione verso l'eucarestia ne rivela la natura incompatibile con l'ordine cristiano. Pur in assenza di una metamorfosi visibile, si assiste a una riconfigurazione narrativa che espelle Cassodorien dal sistema simbolico della cristianità. Il rifiuto del sacramento e l'impossibilità di accogliere la trasformazione spirituale che esso comporta si traducono in una condizione di liminalità, un passaggio oltre i confini dell'umano e del rappresentabile. La sua scomparsa potrebbe, così, configurarsi come un atto liminale, una soglia tra due ordini incompatibili. Come nota Bynum, «hybrids both destabilize and reveal the world⁷⁶»: svelare il segreto dell'ibrido coincide con la sua scomparsa, evento che ne conferma l'alterità e la natura soprannaturale.

Cassodorien assume dunque un ruolo strutturale nell'economia simbolica del poema: attraverso di lei si spiega l'eccezionalità di Riccardo, la sua forza sovrumana e persino la sua crudeltà. L'origine orientale e la connotazione pagana della madre sono radicalizzate nel contesto crociato, ponendola al crocevia tra umano e mostruoso, cristianesimo e alterità saracena. Tra le diverse categorie di Todorov, Riccardo incarna una forma di «meraviglioso iperbolico», dove il soprannaturale si manifesta nella pura esagerazione fisica⁷⁷. La sua forza lo avvicina al mostro più che all'eroe cortese: egli è eroico non in virtù di qualità morali, ma per la sua potenza distruttiva. Nella tradizione epico-leggendaria, l'eroe sovrumano condivide spesso tratti con il mostro che combatte; Riccardo è forte come un leone, talvolta feroce come una bestia, e questa dismisura richiede un'origine altrettanto eccezionale. La genealogia proposta nella redazione *a*

⁷⁶ Bynum 2001, p. 160. «gli ibridi destabilizzano e al contempo rivelano il mondo».

⁷⁷ Todorov 1977, p. 56.

del poema accentua questa ambivalenza: la madre non è Eleonora d'Aquitania, ma una figura demoniaca proveniente da un regno orientale e remoto⁷⁸. Il testo sembra suggerire che un'origine mostruosa sia preferibile a un legame con la nobiltà francese⁷⁹. Questa riscrittura genealogica può riflettere, in chiave allegorica, la crisi anglo-francese del XIV secolo, epoca in cui il romanzo circolava, e in particolare il deterioramento dei rapporti politici dopo la perdita dei territori continentali da parte della corona inglese. L'assenza di Eleonora può essere intesa come un «atto strategico di oblio⁸⁰», che opera su due livelli: da un lato, recide simbolicamente il legame con la nobiltà francese; dall'altro, contribuisce a rafforzare un'immagine virile e aggressiva di Riccardo⁸¹. Questa virilità si costruisce in opposizione ai valori cortesi; il poema ignora del tutto la cultura cavalleresca, la raffinatezza e l'amore per le arti che la tradizione storica attribuisce al re, esaltando invece il suo lato violento e mostruoso. Le celebri scene in cui Riccardo si nutre del cuore del leone di Modred o compie atti di cannibalismo, diventano manifestazioni simboliche della sua alterità radicale. Il suo sangue reale non è più cristiano e nobile, ma demoniaco e orientale: un'origine che giustifica la sua ferocia e lo colloca, paradossalmente, in diretta continuità con il nemico che combatte.

Conclusioni

Gli episodi analizzati nel presente contributo si inseriscono all'interno di un impianto narrativo complesso, in cui il soprannaturale svolge una funzione strutturale nella costruzione simbolica di Riccardo Cuor di Leone. Questo studio preliminare intende fornire alcuni spunti utili per ulteriori approfondimenti sulla natura ideologica e simbolica delle narrazioni medievali che celebrano le sue gesta.

⁷⁸ Elias 2024, p. 118.

⁷⁹ Terrell 2019, p. 20.

⁸⁰ Heng 2003, p. 107.

⁸¹ Boyle 2005, p. 499.

L'analisi comparata delle due redazioni del *Richard Coer de Lion* conferma che il poema non va letto unicamente come trasposizione romanzata di eventi storici, ma piuttosto come dispositivo culturale capace di elaborare e canalizzare tensioni identitarie, religiose e politiche. La redazione *a*, in particolare, accentua con decisione la componente meravigliosa, immettendo elementi che si discostano dalla realtà storica ma che concorrono a costruire un'immagine esaltata del re, al confine tra umano e mostruoso.

Alla luce delle categorie di Todorov, tali episodi si distribuiscono fra «meraviglioso religioso», compatibile con il sistema di credenze medievale, e «meraviglioso puro», che non solleva dubbi né richiede spiegazioni razionali. La focalizzazione esterna e l'assenza di commento esplicito favoriscono una ricezione in cui il soprannaturale viene pienamente integrato nel mondo diegetico, secondo la dinamica che Genette associa a una narrazione non intrusiva. Cassodorien, madre demoniaca e orientale, si rivela in questo quadro un nodo simbolico cruciale. In quanto personaggio liminale che, come suggerisce Bynum, rappresenta tensioni simboliche tipiche del pensiero medievale sul meraviglioso, lei incarna un'alterità che legittima la straordinarietà del protagonista, inscrivendola in una genealogia sovranaturale ma funzionale alla sua glorificazione regale.

Il confronto tra le due redazioni sembra riflettere una differenziazione nei pubblici di riferimento e nei modelli di fruizione: la redazione *b*, più contenuta e aderente alla verosimiglianza storica, appare orientata a un intento quasi cronachistico; la redazione *a*, invece, asseconda esigenze di intrattenimento, privilegiando meraviglia, spettacolarità e tratti leggendari. In questa divergenza si può leggere l'adattamento del materiale leggendario alle trasformazioni culturali dell'Inghilterra tardo-medievale, dove la riscrittura del passato assume anche un valore ideologico e identitario.

Richard Coer de Lion costituisce, dunque, un punto di osservazione privilegiato per studiare i processi attraverso cui la

letteratura medievale trasforma la figura del re in emblema epico e culturale. La contaminazione di storia, leggenda e soprannaturale non risponde solo a esigenze narrative o estetiche, ma riflette una profonda istanza simbolica, ovvero quella di reinterpretare il reale attraverso il filtro del meraviglioso. Lungi dall'essere evasione fantastica come la si intende oggi, quest'ultima si configura come un dispositivo di senso, in grado di attribuire valore, legittimità e significato a eventi e protagonisti del tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Bartlett, Robert, a c. di. 2018. *Gerald of Wales: De Principis Instructione / Instruction for a Ruler*. Oxford: Oxford University Press.
- Boyle, David. 2005. *Troubadour's Song: The Capture, Imprisonment and Ransom of Richard the Lionheart*. New York: Walker & Company.
- Broughton, Bradford B. 1966. *The Legends of King Richard I Coeur de Lion: A Study of Sources and Variations to the year 1600*. The Hague: Mouton & Co.
- Brunner, Karl, a c. di. 1913. *Der Mittelenglische Versroman über Richard Löwenherz*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Bynum, Caroline Walker. 2001. *Metamorphosis and Identity in the Middle Ages*. New York: Zone Books.
- Earenfight, Theresa. 2013. *Queenship in Medieval Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Elias, Marcel. 2024. *English Literature and the Crusades: Anxieties of Holy War, 1291-1453*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, Michael R. 2014. *Inventing Eleanor: The Medieval and Post-Medieval Image of Eleanor of Aquitaine*. London: Bloomsbury.
- Ferrante, Joan M. 1975. *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*. New York: Columbia University Press.
- Finlayson, John. 1990. "Richard, Coer de Lyon: Romance, History or Something in Between?" *Studies in Philology* 87, no. 2: 156-80.

- Finlayson, John. 1998. "Legendary Ancestors and the Expansion of Romance in *Richard, Coer de Lyon*" *English Studies* 79: 299-308.
- Heiser, Richard R. e Ralph V. Turner. 2000. *The Reign of Richard Lionheart: Ruler of the Angevin Empire, 1189-99*. London: Routledge.
- Heng, Geraldine. 2003 *Empire of Magic: Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy*. New York: Columbia University Press.
- Hibbard, Laura A. 1963. *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-cyclic Metrical Romances*. New York: Burt Franklin.
- Genette, Gérard. 1972. *Figure III*. Paris: Seuil.
- Gillingham, John. 1978. *Richard the Lionheart*. New York: Times Books.
- Khalaf, Omar. 2015. "'I haf sen a selly, I may not forsake': Una lettura todoroviana del *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*". In *Il Fantastico nel Medioevo di Area Germanica: Atti del XXXI Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica (Bari, 25-27 maggio 2011)*, a cura di Lucia Sinisi con la collaborazione di Angelo Nichilo. Bari: Edipuglia.
- Larkin, Peter, ed. 2015. *Richard Coer de Lyon*. University of Rochester: TEAMS Middle English Texts Series (online): <https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/larkin-richard-coer-de-lyon> (07/05/2025).
- Owen, D. D. R. 1993. *Eleanor of Aquitaine: Queen and Legend*. Oxford: Blackwell.
- Pearsall, Derek. 1965. "The Development of Middle English Romance." *Mediaeval Studies* 27: 91-116.
- Phillips, Susan E. 2007. *Transforming Talk: The Problem with Gossip in Late Medieval England*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Sigurdson Lunga, Peter. 2020. "Queens and Demons: Women in English Royal Genealogies, c. 1100-c. 1223". In *Conquests in Eleventh Century England: 1016, 1066*, a cura di Laura Ashe ed Emily Joan Ward. Woodbridge: The Boydell Press.
- Terrell, Katherine H., a c. di. 2019. *Richard Coeur de Lion*. Peterborough: Broadview Press.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.
- Vincensini, Jean-Jacques, a c. di. 2003. *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*. Paris: Le Livre de Poche.

THE FANTASTIC AND THE PARODIC: A NEW READING OF *THOMAS OF ERCELDOUNE*

GIULIANO MARMORA

The ‘Romance’ of *Thomas of Erceldoune*

The historical persona of Thomas Learmont of Erceldoune, a *laird* hailing from the town now known as Earlston in the Scottish Borders, has given rise to a rich and enduring medieval legend that transcended its immediate context, persisting well beyond the Middle Ages. Indeed, this historical figure has long been credited with exceptional poetic talent – he has often been identified as the author of the Middle English *Sir Tristrem*¹ – and ascribed with remarkable mantic abilities, corroborated by prophecies that circulated from the medieval period into the seventeenth century². His legend has captivated such literary figures as Sir Walter Scott and continues to exert influence on contemporary fantasy writers³. Yet, the earliest vestiges of this legend can be traced to the Middle Ages itself.

As a literary figure, Thomas of Erceldoune features prominently in a medieval narrative preserved within two distinct works: the so-called ‘romance’ of *Thomas of Erceldoune*⁴ and the well-

¹ A “Thomas” met in “Ertheldoun” (Erceldoune) is mentioned as the purported source of the story in the opening lines of the Middle English *Sir Tristrem* (ll. 1-2). The name “Thomas” as the narrator of the story occurs again at ll. 10, 397, 412, and 2787, and has been variously identified as Thomas of Erceldoune (Sir Walter Scott 1819; McNeill 1886, pp. xxxii-xlvi) or Thomas of Kendale (Kölbing 1878-82, II, pp. xxvi-xxxii). *Sir Tristrem* is referenced from Lupack 1994.

² Thomas’ wide-spread renown as a prophet is already attested short after his death (Nixon 1998, p. 54).

³ Well-known examples are Diana Wynne Jones’ *Fire and Hemlock* (1984) and Ellen Kushner’s *Thomas the Rhymer* (1990).

⁴ The text, which dates to the late fourteenth century, consists of approximately seven hundred lines and is preserved in five manuscripts: Lincoln, Cathedral Library, 91 (formerly A. 1.17); Cambridge, University Library, Ff. 5.48; London, British Library,

known ballad *Thomas the Rhymer*, first recorded at the threshold of the nineteenth century⁵. Both texts recount the episode in which Thomas acquires his prophetic gift upon his return from the realm of Faerie (or Elfland, as it is termed in the ballad), to which he is brought by its Queen. In the 'romance', this episode constitutes the entirety of Fytt I, while the subsequent two Fytts predominantly consist of political (Fytt II) and apocalyptic prophecies (Fytt III), with only minimal narrative elaboration.

Whereas certain scholars, such as J. A. H. Murray and I. Nixon, perhaps on account of Fytt I, define *Thomas of Erceldoune* a romance, the text is not universally classified as such⁶. Notably, J. B. Sever's *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500* does not list the poem under 'romances' but instead positions it within the category of 'poems on contemporary conditions', under the sub-heading 'political prophecies'. More recently, H. Blatt has designated the work *Thomas of Erceldoune's Prophecies*, characterising Fytt I as a «romance-styled prologue»⁷. Indeed, the limited body of recent scholarship concerned with *Thomas of Erceldoune* has focused on its prophetic content rather than its narrative material⁸. Although a formal academic debate has not yet arisen, the categorisation of the poem within a specific genre displays a clear dissonance among scholars. Furthermore, the inherently fluid and problematic nature of Middle English romance as a genre complicates any definitive categorisation of *Thomas of Erceldoune*⁹.

The poem exhibits several features emblematic of medieval

Cotton Vitellius E.x; London, British Library, Lansdowne 762; London, British Library, Sloane 2578.

⁵ The ballad endured through oral transmission into the post-medieval era and was first published by Sir Walter Scott in *Minstrelsy of the Scottish Border* (1803). F. J. Child later catalogued it as Ballad #37.

⁶ See Murray 1875 and Nixon 1980-83. On the problematic definition of *Thomas of Erceldoune* as a romance, see also Cooper 2005, pp. 171-87.

⁷ Blatt 2018, p. 178.

⁸ See for instance Coote, Thornton 2001 and Flood 2016, p. 110-54.

⁹ On the topic, see Finlayson 1980a, Finlayson 1980b, Fewster 1987, Burlin 1995, Liu 2006.

romance, particularly in *Fytt I*, incorporating motifs traditionally ascribed to the genre. This paper seeks to interrogate its narrative structure within the broader context of medieval literatures and consequently proposes a new interpretation of its narrative as parody. Specifically, it contends that *Fytt I* adopts a parodic stance towards the conventions of romance, deploying a comedic tone and subverting established tropes of medieval romance and chivalric literature.

Parody and Romance

The delineation of medieval genres, especially in the context of vernacular literature, remains an inherently complex and often elusive task. Defining the parodic form within English medieval texts, therefore, presents multiple challenges, not least because of the perspectivism involved in any effort at providing a definition. Classical notions of parody, inherited from antiquity, are fundamentally rooted in an explicit intertextuality that, as F. J. Householder argues, exhibits little to no textual variation across different contexts¹⁰. Furthermore, the Aristotelian scheme of genres, wherein *mimesis* and *diegesis* (the mode) intersect the status – high or low – of people and actions (the object), presents the empty tassel of the diegetic text dealing with lower people and actions that has been understood by some scholars to delineate parody¹¹. The ancient Greeks and Romans, therefore, had their own conceptualisation of what constituted a parodic text.

Although medieval cultural circles were doubtlessly familiar with classical delineations of parody, parodic texts emerging in the Middle Ages do not necessarily conform to classical standards. Parodic definitions themselves are subject to variation, heavily influenced by the historical and cultural contexts within which they arise¹². Scholarly inquiries into medieval parody are

¹⁰ Householder 1994. See also Dane 1998, p. 4.

¹¹ Genette 1997, p. 10; Sangsue 2006, p. 20.

¹² For instance, the explicit intertextuality that characterises classical parody stands in contrast to the stylistic and authorial parody prevalent in eighteenth-century prose

rather scarce in comparison to studies of parody in other Western historical and literary contexts, and predominantly centre on texts composed in Latin and/or imbued with religious or doctrinal themes¹³. A seminal contribution to the field in this regard is Bayless' *Parody in the Middle Ages*, aptly subtitled *The Latin Tradition*. In her work, Bayless notably challenges Bakhtin's renowned interpretation of the carnivalesque as a lowly form of expression subverting hierarchical structures, arguing instead that parody, far from being inherently subversive, is not intrinsically at odds with official culture or hierarchical norms¹⁴. This stance emerges primarily from Bayless' focus on Latin religious texts, which typically imply a learned author and an educated audience. Written works featuring parodic forms are, by their very nature, inclined to engage with more erudite environments, often addressing an audience well-versed in the parodied material.

Since definitions of parody continue to evolve and are often subject to shifting perspectives, an all-encompassing definition remains elusive even when restricted by geographical, cultural, or chronological parameters. Acknowledging this challenge, Bayless proposes that «each scholar of the subject must specify his or her definition at the outset»¹⁵. The definition adopted for her study is as follows:

I define a parody as an intentionally humorous literary (written) text that achieves its effect by (1) imitating and distorting the distinguishing characteristics of literary genres, styles, authors, or specific texts (*textual parody*); or (2) imitating, with or without

fiction, as exemplified by Henry Fielding's *Shamela* (1741) or Jonathan Swift's *A Tale of a Tub* (1704). In the latter, Swift asserts that parody arises «where the Author personates the Style and Manner of other Writers, whom he has a mind to expose» (Swift 1973, p. 267). This definition is effortlessly applicable to Fielding's parodic treatment of Samuel Richardson and his celebrated novel *Pamela* (1740).

¹³ Cf. Dentith 2000, p. 50. Dentith himself, in his introductory text to parody, dedicates to medieval parody the lesser part of a chapter entitled «Parody in the Ancient and Medieval World», wherein the Classical is more extensively discussed.

¹⁴ Bayless 1996, pp. 182-84, 196-98. The anti-Bakhtinian position of parody as an intrinsically learned mode is adopted also by Noel Malcom in his study *The Origin of English Nonsense* (1997).

¹⁵ Bayless 1996, p. 3.

distortion, literary genres, styles, authors, or texts while in addition satirizing or focusing on nonliterary customs, events, or persons (*social parody*)¹⁶.

This formulation foregrounds three critical aspects of parody that are central to the present study. First, it does not posit social critique as an inherent function of parody¹⁷. Second, it emphasises the importance of recognition and contrast, whether applied to a specific text or to broader literary conventions such as genre and mode¹⁸. Finally, it underscores the essential role of humour or comedy, positioning itself in opposition to theoretical perspectives that regard humour as an incidental rather than a defining feature of parody¹⁹.

A significant challenge in studying parody within the context of Middle English romances is the alleged scarcity of parodic romances themselves, or difficulty of identifying the parodic intent of a romance, which some scholars attribute to the self-referential – and, consequently, often self-parodic – nature of the genre²⁰. W. Tigges addresses this issue by underscoring the pivotal role of humour in marking the line between generic inter- or intratextuality and parody²¹. He broadly defines parody in romance as «meta-textual romance comment which is mainly humorously critical of a target text or text type»²², and proceeds to offer a brief inventory of typical romance features, in order to enlist their parodic counterparts. In his opinion, the protagonist of a parodic romance may be depicted as a churl or another kind of anti-hero; the adventure, test, or quest, should be subverted or rendered bathos-laden; the aim or reward should be presented as pointless or absurd; the love theme is potentially earthly or

¹⁶ Bayless 1996, p. 5.

¹⁷ E.g. Rose 1979, p. 59; Hutcheon 1985: 58; Genette 1997, pp. 25-28.

¹⁸ E.g. Hutcheon 1985, p. 58; Hannoosh 1989, p. 13.

¹⁹ E.g. Hutcheon 1985, p. 31; Genette 1997, p. 29.

²⁰ Fewster 1987, p. 148; Blake 1977, pp. 117, 127.

²¹ Tigges 1990: 131. The scholar also concludes that «these meta- or intertextual comments are not always necessarily of a humorous or parodic nature» (Tigges 1990, p. 149).

²² Tigges 1990, p. 131.

obscene; and the marvellous should be ridiculed, the style lowered, and the *formulae* made to misapply (or description should apply to the wrong kind of object)²³. These features clearly respond to the traits that are conventionally associated with medieval romances.

While many of these parodic motifs can be found in *Thomas of Erceldoune*, Tigges does not include this text in his (admittedly non-exhaustive) corpus of eleven parodic Middle English romances. Understandably, *Thomas* does not tell the conventional chivalric tale, but those scholars who defined it as 'romance' clearly did so due to its resonance with the genre, most prominently the fantastic motifs it incorporates. Thus, after an exploration of the poem's comedic tone, this paper will proceed to analyse the subversion of fantastic motifs in the first Fytt of *Thomas of Erceldoune*, drawing comparisons with the broader medieval European romance tradition.

Humour and Intratextuality in *Thomas of Erceldoune*

In *Thomas of Erceldoune*, two pivotal comedic instances deploying repetition are intrinsically linked to the marvellous apparition of the lady. The initial encounter between Thomas and the Queen of Faerie, set beneath the Eildon tree, underscores the limits of human perception when confronted with the supernatural. Overcome by the creature's otherworldly beauty, in fact, Thomas instinctively falls into a posture of reverence, mistakenly identifying her as the Queen of Heaven:

He knelyde downe appone his knee,
Vndir nethe þat grenwode spraye,
And sayd, 'lufly ladye, rewe on mee,
Qwene of heuene, als þou wele maye'²⁴. (*Thomas of Erceldoune*,
ll. 85-88)

²³ Tigges 1990, pp. 133-34.

²⁴ «He knelt down, beneath the verdant fronds, and said "Gracious lady, have mercy, queen of heaven, as you may well"». *Thomas of Erceldoune* is quoted from the Thornton testimony as edited in Nixon's synoptic edition (Nixon 1980-83). Translations are mine.

At this juncture, Thomas' error does not yet serve to evoke humour; rather, it emphasises his bewilderment and the extraordinary nature of the event. However, while this moment does not immediately contribute to the comedic effect, it sets the scene for subsequent humorous developments.

The motif depicting the misidentification of a female figure as the Virgin is attested across both chivalric and non-chivalric medieval traditions. Comparable instances can be found in the French prose *Ogier le Danois* (§449)²⁵, where Ogier mistakes Morgue le Faye for the Virgin Mary, and in the *Trental of Gregory* (ll. 150-84)²⁶, wherein Gregory, upon witnessing the transformed and purified soul of his mother, mistakenly identifies her as the Holy Virgin. In both instances, the female entity promptly discloses her true identity to the astonished observer, a narrative pattern similarly deployed in *Thomas of Erceldoune*. However, the author of *Thomas* cultivates a comedic effect in the episode.

Indeed, Thomas' response to the revelation shifts from reverence to a humorous attempt at seduction. His pursuit of the Queen is articulated through an intratextual reiteration marked by a significant variation in meaning:

Now, lufly ladye, rewe on mee,
And I will euer more with the duelle;
Here my trouthe I will the plyghte,
Whethir þou will in heuene or helle²⁷. (*Thomas of Erceldoune*, ll. 105-10)

Here, l. 105 pointedly echoes l. 87, «Now, lufly ladye, rewe on me»; yet, the sentence is uttered with a manifestly different intent. This comedic shift is further accentuated by the semantic nuances of the collocation *dwellen with* — «to live with or accompany someone as a follower», on the one hand, «to have sexual intercourse», on the other²⁸. The comedic effect arises

²⁵ The French prose *Ogier le Danois* is referenced from Dompierre 2015.

²⁶ The Middle English *Trental of Gregory* is referenced from Furnivall 1866.

²⁷ «“Now, Gracious Lady, have mercy, and I will forever with you lie; Here I will swear my truth, should you be in heaven or in hell”».

²⁸ Cf. *Middle English Compendium*, s. v. *dwellen* 5.a and 5.b.

precisely from this refunctionalisation of language, whereby a pious address is transformed into a sexual advance that subverts religious expectation and foregrounds the humour inherent in Thomas' eager pursuit of the Queen.

A later repetition of ll. 85-88 amplifies the comic interplay between linguistic reiteration and shifting meaning. Following their intercourse, the beauteous lady undergoes a grotesque transformation into a loathsome creature, an outcome that the Queen herself had foreseen²⁹. Her new appearance prompts a fearful response in Thomas:

He knelyde downe appone his knee,
Vndir nethe þat grenewode spraye,
And sayd, 'Lufly ladye, rewe on mee,
Mylde qwene of heuene, als þou beste maye'³⁰. (*Thomas of Erceldoune*, ll. 161-64)

This passage replicates ll. 85-88 nearly *verbatim*, with the sole addition of the adjective «Mylde» at the beginning of l. 164 and a paradigmatic substitution of “wele” with “beste”. However, in this new context, the repetition undergoes a significant refunctionalisation: the renewed invocation shifts back towards its originally intended referent, Holy Mary, but not its original effective referent, the Queen of Faerie. This dissociation between the original misidentification and the present plea, in conjunction with an inversion of affect in Thomas, elicits a comedic response in the audience, as attraction leaves the floor to dread, heightening the scene's comedic undertone.

Another salient instance of intratextual repetition with comedic effect concerns the Queen's address to Thomas before and after the intercourse. In an attempt to make the protagonist desist, the faerie lady warns him about the consequences of their union:

²⁹ *Thomas of Erceldoune*, ll. 117-20. «Mane of Molde, þou will me marre, | Bot zitt þou sall hafe all thy will, | And trowe it wele, þou chewys þe were, | ffor alle my beaute will þou spylle» («Man from Earth, you will corrupt me; But if you shall have your way, believe it well, you get the worse, for you will spoil all my beauty».)

³⁰ «“He knelt down, beneath the verdant fronds, and said ‘Gracious lady, have mercy, Merciful queen of heaven, as best you may’”».

Scho sayde, 'pou mane, þat ware folye,
 I pray þe, Thomas, þou late me bee,
 ffor I saye þe full sekirlye,
 þat synne will for doo all my beaute'³¹. (*Thomas of Erceldoune*, ll. 101-4)

Despite this cautionary appeal, Thomas persists and ultimately prevails, engaging in carnal relations with the Queen seven times during that day (l. 124). His excessive virility is then humorously reinforced through a reprise of the Queen's earlier plea, framed in a markedly different register:

Scho sayde, 'mane, the lykes thy playe, —
 Whate byrde in boure may delle with the?
 Thous merrys me all þis longe daye,
 I praye the, Thomas, late me bee'³². (*Thomas of Erceldoune*, ll. 125-28)

Once again, the comedic effect derives from the way intratextual references are recontextualised and refunctionalised. In the first occurrence, the Queen's utterance «I pray þe, Thomas, þou late me bee» functions as a solemn repudiation, framed by the formulaic «Scho sayde» and a vocative addressing Thomas as «mane». However, when the sentence occurs again at l. 128, within a similar formulaic structure, it conveys an entirely different sentiment: rather than resisting Thomas' advances, the Queen now entreats respite, wearied by the human's unexpectedly prodigious sexual stamina. The shift concerning these two parallel structures, therefore, entails an ironic reversal, subverting the conventional courtly paradigm wherein the male suitor is traditionally depicted as enervated by amorous pursuit. The passage thus destabilises one of the most canonical motifs of courtly literature and exemplifies the poem's broader parodic engagement with medieval chivalric *topoi*.

³¹ «She said, "You man, that would be madness, I pray you, Thomas, let me bee, as I am telling you for sure that sin would forgo my beauty"».

³² «She said: "Man, you know your game; what mortal woman could ever lay with you? You have defiled me all day long, I pray you, Thomas, let me be"».

Fantastic Motifs and Intertextuality in *Thomas of Erceldoune*

To date, no definitive source for *Thomas of Erceldoune* has been conclusively identified and the precise genealogical relationship between the poem and the ballad remains conjectural³³. However, several of the poem's key motifs resonate across a wide spectrum of medieval European literary works, with notable parallels evident in Latin, Middle English, and Old French textual traditions. Moreover, the poem's engagement with the Faerie realm implies a deeper connection to Celtic cultures and storytelling, likely mediated through intermediary literary texts and oral transmission. A comparative analysis of these motifs within this transcultural matrix of literary transmission yields particularly intriguing insights, especially regarding *Thomas of Erceldoune*'s parodic reworking and playful engagement with established literary conventions.

The episode in Fytt I opens with a walk on a May Morning (ll. 25-32), a conventional motif in medieval poetry, particularly in contexts involving love or visionary experiences. Chaucer, indeed, famously extolls May as «moder [...] of months glade» in his *Troilus and Criseyde* (ll. 50) and opens *The Legend of Good Women* with a May morning walk (F. ll. 44-57, G. ll. 44-50)³⁴. More significantly, in his *The Book of the Duchess*, the narrator experiences a dream-vision on a May morning (ll. 291ff.). The medieval English vision poem *Piers Plowman* likewise opens with the narrator falling into a dream «on a May mornynge on Maluerne hulles» (Prologue, l. 5)³⁵ and Heurodis' dream-vision of the men from Faerie in *Sir Orfeo* «Bifel so in þe comessing of May» (l.

³³ Saalbach (1913) and Lyle (1969; 1970) argue that the medieval poem draws upon the ballad, whereas Fladjeck (1934) and Schmidt (1937) contend that the ballad derives from the poem. Nixon (1980-83, II, pp. 42-43), however, adopts a more cautious stance, emphasising the lack of definitive evidence. He asserts that the only plausible conclusion is that the tale of Thomas and the Lady existed in some form prior to the composition of the extant 'romance'.

³⁴ Chaucer's works are always referenced from Benson 1987.

³⁵ B-Version, quoted from Burrow and Turville-Petre 2018. Time and location remain the same in the A-, C-, and Z-Versions (cf. Schmidt 2011).

57)³⁶. Although the morning walk in *Thomas of Erceldoune* finds closer descriptive parallels in texts such as Chaucer's *The Legend of Good Women*, the lay of *Sir Orfeo* presents a more compelling intertextual analogue, since Heurodis' supernatural abduction reflects Thomas' own experience.

However, much like a reflection in a misshapen mirror, where the image is warped and refracted, Thomas' abduction does not merely replicate this motif but actively subverts it. The poem's transformative reworking of the motif reshapes familiar narrative patterns to produce an effect that is at once recognisable and destabilising. Whereas Heurodis, a mortal woman, is forcibly seized by the King of Faerie against her own will³⁷ – she is so traumatised by her vision of the impending abduction that none can console her but Orfeo – Thomas, by contrast, solemnly swears to follow the Queen wherever she may lead (ll. 107-08). This detail frames his supernatural encounter within the dynamics of seduction rather than coercion. It is not uncommon for a female denizen of the faerie world to engage in sexual union with a mortal; however, as exemplified by the story of Lanval, attested in different medieval versions such as the Anglo-Norman *Lanval* (ll. 105ff.) and the two Middle English poems *Sir Launfal* (ll. 289ff.) and *Sir Landevale* (ll. 97ff.)³⁸, such encounters are typically initiated by the faerie creature, who makes her interest manifest to the mortal man. In *Thomas of Erceldoune*, by contrast, this dynamic is inverted: the mortal man, rather than the supernatural female creature, is the active pursuer. The motif is thus subverted along multiple axes (gender, courtship, and consent), destabilising its conventional use within the broader medieval tradition.

The liaison between a mortal man and a supernatural lady is a theme so common in romance that Chaucer himself satirises it in

³⁶ *Sir Orfeo* is quoted from Schmidt, Jacobs 1980.

³⁷ The rape of a mortal from the part of a male faerie also occurs in *Sir Degare*, where the eponymous hero is conceived when a faerie knight rapes his mother in the eponymous Middle English lay (ref. Schmidt, Jacobs 1980).

³⁸ For the French *lais*, see always Koble, Séguy 2018. The Middle English *Sir Launfal* and *Sir Landevale* are referenced from Laskaya, Salisbury 1995.

his *Sir Thopas*³⁹. It is common for the faerie to subsequently cross into the mortal realm for a period, as exemplified not only by the Lanval tradition, but also by the tale of Wild Edric preserved in Walter Map's *De Nugis Curialium* (II.12)⁴⁰. The motif of a mortal lover's journey to Faerie is also attested in romance literature, where it occurs near the conclusion of the poem⁴¹. Typically, the mortal never returns to the human world, as seen in the *Lanval* tradition (e.g. Marie de France's *Lanval*, ll. 643-64) and other romances. Even in cases where the hero does return, his sojourn in the mortal realm is ultimately ephemeral, as he is invariably drawn back to the supernatural realm – a trajectory exemplified by the French lai *Guingamor* (ll. 655-78). However, *Thomas of Erceldoune* departs from this established pattern since its protagonist never return to kingdom of the faeries, marking a significant subversion of the conventional narrative arc associated with this motif⁴².

In rare instances, mortals are permitted to leave the Otherworld, but only upon accomplishing an extraordinary feat. Unlike its classical antecedent, *Sir Orfeo* presents a protagonist who successfully rescues Heurodis from the realm of the faeries. Similarly, in *The Turke and Sir Gawain*, Sir Gawain extricates himself from the enigmatic kingdom of the Turk – a place that exhibits striking parallels with Faerie, not least the journey required to reach it. In both narratives, however, the hero secures his release by performing a formidable feat: Gawain must overcome three marvellous challenges to regain his freedom

³⁹ Sir Thopas expresses indeed the hyperbolic idea that «An elf-queene shal my lemman be [...] | For in this world no woman is | Worthy to be my make» (ll. 788, 791-92, «An elf-queen shall be my sweetheart [...] For in this world no woman is worthy to be by mate»).

⁴⁰ *De Nugis Curialium* is referenced from James 1914.

⁴¹ Parallels with the journey to the world of Faerie have been identified across a range of medieval narratives, not only in romances such as *Sir Orfeo*, *Lanval*, and *The Turke and Gawain*, but also other forms of medieval accounts, including the tale of Elydir (I.8) in *Itinerarium Kambriae* (1191, referenced from Dimock 1868).

⁴² It is interesting to note that Sir Walter Scott records a variant in popular folklore in which Thomas ultimately returns to the supernatural realm, never to re-emerge in the mortal realm (Henderson 1902, IV, p. 32).

(cf. l. 196)⁴³, while Sir Orfeo wins back Heurodis through his exceptional musical prowess (ll. 435-71). By contrast, Thomas undertakes no marvellous or supernatural ordeal to depart from the faerie kingdom or to acquire the gift of prophecy. Instead, his return is precipitated by the Queen on account of her fear that Thomas may be included in the *teind* the devil is soon to demand the faerie people (ll. 285-96)⁴⁴. Unlike chivalric protagonists, therefore, Thomas neither demonstrates heroic agency nor undergoes an initiatory trial; rather, his departure is dictated by external supernatural forces that further distinguish its narrative pattern from the established romance traditions.

Thomas of Erceldoune also echoes and subverts the convention of the loathly lady motif. According to Albrecht, the motif interweaves with the theme of the sovereignty desired by women, thus establishing a parallel between *Thomas* and a number of medieval texts, among which are the romance *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle* and the ballads *King Henry* (Child Ballad #32) and *The Marriage of Sir Gawain* (Child Ballad #31)⁴⁵. With due variations, the motif features a gross, repulsive hag who ultimately undergoes a transformation into a beautiful lady as a consequence for the hero's chivalrous deference in granting her sovereignty over her own fate. This narrative arc is elaborately reconfigured in *Thomas of Erceldoune*. After satisfying his bodily desire, Thomas witnesses the Queen's transformation into a loathly lady and finds himself compelled, albeit reluctantly, to honour his word. The beauty of the Queen of Faerie is then unexplainably restored before reaching her enchanted kingdom (ll. 233-36)⁴⁶. The reversion, therefore, occurs in concurrence with the accomplishment of the Queen's own design, which unfolds independently of Thomas' agency. Moreover, it serves a

⁴³ *The Tuke and Sir Gawain* is referenced from Hahn 1995.

⁴⁴ According to folklore, every seven years, faeries are required to pay a tribute to the devil known as the *teind*, a sacrifice that mirrors the Christian practice of tithing.

⁴⁵ Cf. Albrecht 1954, pp. 43-51.

⁴⁶ Given the lack of a clear explanation for the reverse transformation, Nixon (1988, p. 22) proposes that the motif may have been interpolated.

specific function: it allows the Queen to conceal her transgression from the King of Faerie⁴⁷. Contrary to the traditional trajectory of the motif, therefore, beauty is not bestowed as a reward for noble, voluntary submission, but as a calculated means of deception. The restoration of beauty in the narrative functions not as *an effect* of true sovereignty, but as *an instrument* of a sovereignty the aims of which are far from noble. Ultimately, the poet subverts the traditional association between female sovereignty and chivalric submission, contributing to the parodic stance of the poem.

Conclusion: Parody, Fantasy, and Future Scholarship

The interpretation of *Thomas of Erceldoune* as a text that engages in parody, particularly through its subversive treatment of romance and fantastical conventions, marks a departure from established scholarly readings. It appears necessary, however, to delineate the extent to which the poem – specifically, the narrative material of the poem – gestures towards parody. Tigges' analysis of eleven parodic romances identifies *Sir Thopas* as the only 'proper parody' in the corpus, since it displays both affection for and critique of its target, an essential feature of parody in Tigges' opinion. He indicates Chaucer as «the first and last intellectual in whose own time 'good' romances were still being composed and enjoyed»⁴⁸. Consequently, Chaucer was «one of the few authors who could afford to criticise the genre which for him, entertaining as it may have been, had little or nothing to offer in the way of conveying his individual poetic spirit»⁴⁹. Beyond

⁴⁷ In the text as preserved in the Thornton manuscript, the Queen declares that she would prefer to be hanged or drowned rather than to let the king discover she laid with Thomas (hence, the imposition of silence on the human protagonist) and suddenly turns herself back into a beautiful lady (ll. 223-36). The plausible correlation between the queen's second transformation and her desire to conceal her transgression is made explicit in the lines preserved exclusively in the Lansdowne manuscript, wherein the queen states that that her outward ugliness may disclose her sinful union with Thomas to the king (ll. 249-52).

⁴⁸ Tigges (1990, p. 149) here concurs with Green (1979, p. 393).

⁴⁹ Tigges 1990, p. 150.

Tigges' conceptual characterisation, Chaucer's parody is marked by stylistic and structural sophistication. *Sir Thopas* amplifies its comedic effect and pursues parody through the deliberate overuse of defunctionalised stock conventions, compressed within a short narrative space. Neither Fytt I of *Thomas of Erceldoune* nor the other romances analysed by Tigges achieve this level of stylistic complexity. However, *Thomas of Erceldoune* exhibits most of the above-mentioned characterising features of a parodic romance outlined by Tigges and thus qualifies as a romance that makes distinct use of a parodic modality. Moreover, *Thomas*' narrative sequence notably shares with these romances not only a restrained, less refined parodic mode, but also suggestive commonalities in provenance and historical context: nearly all the romances in Tigges' study originate from the North, predominantly Scotland, and date to around 1400 or later. Thus, *Thomas of Erceldoune* appears to pertain to a broader literary tradition of Northern late medieval parodic romances, a tradition that undoubtedly warrants further investigation.

Additionally, Bayless' concept of *textual parody* has been shown to aptly describe the narrative material of the poem. As this analysis has aimed to demonstrate, in fact, *Thomas of Erceldoune* effectively achieves humour intentionally through imitation and distortion of genre-specific features. Whether the author's use of this parodic mode serves a satirical function remains debatable. A second unresolved question, in fact, concerns the social implications—or the potential lack of such implications—generated by the parodic tone of the poem. According to Green, irony in medieval romance does not critique the chivalric ideal itself but rather the individual who fails to embody that ideal, positioning the romance as «a device to protect and not destroy the illusion created in the story»⁵⁰. This perspective effectively divests the use of parody in medieval romance of any satirical or subversive implication. The narrative sections of *Thomas of Erceldoune* appear to adhere to Green's interpretation of parodic romances

⁵⁰ Green 1979, pp. 392-93.

as mere divertissements on medieval narrative conventions. However, one might question whether the poem's parodic narrative frame shapes the interpretation of the prophecies in Fytt II and III, imbuing them with social significance and reinforcing a specific message. This line of inquiry could contribute not only to the interpretation of the text but also to the unresolved debate regarding the genealogical relationship between the poem's narrative structure and prophetic material, on the one hand, and the ballad of *Thomas the Rhymer*, on the other. In other words, this gap presents a crucial avenue for future scholarship, offering an opportunity to further examine the literary complexity and cultural significance of a poem that remain insufficiently explored. While these questions merit further investigation, they extend beyond the parameters of this study. The analysis thus far has illustrated that Fytt I can be read as a parodic text and has consequently laid the groundwork for future research by illuminating the parodic dimension of *Thomas of Erceldoune's* narrative frame.

BIBLIOGRAPHY

- Albrecht, William P. 1954. *The Loathly Lady in Thomas of Erceldoune: with a Text of the Poem printed in 1652*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Bayless, Martha. 1996. *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Benson, Larry D., a c. di. 1987. Geoffrey Chaucer. *The Riverside Chaucer*. Terza edizione. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- Blake, Norman F. 1977. *The English Language in Medieval Literature*. London: J.M. Dent.
- Blatt, Heather. 2018. *Participatory Reading in Late-Medieval England*. Manchester: Manchester University Press.
- Burlin, Robert B. 1995. "Middle English Romance: The Structure of Genre." *The Chaucer Review* 30, no. 1: 1-14.
- Burrow, John A. and Thorlac Turville-Petre, a c. di. 2018. William

- Langland. *Piers Plowman. The B-Version Archetype (Bx)*. Raleigh, NC: Seenet.
- Cooper, Helen. 2005. *Cultural Encounters in the Romance of Medieval England*. Woodbridge: D. S. Brewer.
- Coote, Lesley, e Tim Thornton. "Merlin, Erceldoune, Nixon: A Tradition of Popular Political Prophecy." In *New Medieval Literatures, Volume IV*, a cura di Wendy Scase, Rita Copeland e David Lawton, 117-38. Oxford: Oxford University Press.
- Dane, Joseph A. 1988. *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Dentith, Simon. 2000. *Parody*. London: Routledge.
- Dimock, James F., a c. di. 1868. Giraldi Cambrensis. *Opera, vol. VI: Itinerarium Kambriæ et Descriptio Kambriæ*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- Dompierre, Aurélia, a c. di. 2015. *Édition et étude littéraire de la version française en prose de la légende d'Ogier le Danois conservée dans les trois premiers imprimés: Lyon, Jean de Vingle (1496); Paris, (pour) Antoine Vérard (s.d.) ; Paris, Le Petit Laurens (s.d.)*. PhD diss., Université de Strasbourg.
- Fewster, Carol. 1987. *Traditionality and Genre in middle English Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Finlayson, John. 1980a. "Definitions of Middle English Romance I." *The Chaucer Review* 15, no. 1: 43-60.
- Finlayson, John. 1980b. "Definitions of Middle English Romance II." *The Chaucer Review* 15, no. 2: 168-81.
- Flasdieck, Hermann M. 1934. *Tom der Reimer: Von keltischen Feen und politischen Propheten*. Breslau: H. & M. Marcus.
- Flood, Victoria. 2016. *Prophecy, Politics and Place in Medieval England: from Geoffrey of Monmouth to Thomas of Erceldoune*. Woodbridge: D. S. Brewer.
- Furnivall, Frederick J., a c. di. 1866. *Political, Religious, and Love Poems: from the Archbishop of Canterbury's Lambeth MS. No. 306, and Other Sources*. London: Trübner & Co.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky [*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982]. Lincoln, NE: Nebraska University Press.

- Green, Dennis H. 1979. *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hahn, Thomas, a c. di. 1995. *Sir Gawain: Eleven Romances and Tales*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications.
- Hannoosh, Michèle. 1989. *Parody and Decadence: Laforgue's Moralités Légendaires*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Henderson, Thomas F., a c. di. 1902. *Sir Walter Scott's Minstrelsy of the Scottish Border*. 4 vols. Edinburgh/ London: Blackwood and Sons.
- Householder, Fred W. Jr. 1944. "ΠΑΡΩΔΙΑ." *Classical Philology* 39, 1: 1-9.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. New York, NY: Methuen.
- James, Montague R., a c. di. 1914. Walter Map. *De Nugis Curialium*. Oxford: De Clarendon Press.
- Koble, Nathalie, e Mireille Séguy. 2011. *Lais bretons (XIIe-XIIIe siècles): Marie de France et ses contemporains*. Paris: Champion.
- Kölbing, Eugen, a c. di. 1878-82. *Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage*. 2 voll. Heilbronn: Gebr. Henninger.
- Laskaya, Anne, e Eva Salisbury, a c. di. 1995. *The Middle English Breton Lays*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications.
- Liu, Yin. 2006. "Middle English Romance as Prototype Genre." *The Chaucer Review* 40, no. 4: 335-53.
- Lupack, Alan, a c. di. 1994. *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications.
- Lyle, Emily B. 1969. "A Comment on the Rhyme-Scheme of two Stanzas in *Thomas of Erceldoune*." *Notes & Queries* 16: 48.
- Lyle, Emily B. 1970. "The relationship between *Thomas the Rhymer* and *Thomas of Erceldoune*." *Leeds Studies in English* n. s. 4: 23-30.
- McNeill, George P., a c. di. 1886. *Sir Tristrem*. Scottish Texts Society. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.
- Middle English Compendium: <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>.
- Murray, James, A.H., a c. di. 1875. *The Romance and Prophecies of Thomas of Erceldoune, printed from five manuscripts; with illustrations from the prophetic literature of the 15th and 16th centuries*. London: Trübner.
- Nixon, Ingeborg, a c. di. 1980-83. *Thomas of Erceldoune*. 2 voll. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Nixon, Ingeborg. 1988. "Thomas and the Lady: Some Aspects of

- the Narrative Element in *Thomas of Erceldoune*.” In *A Literary Miscellany Presented to Eric Jacobsen*, a cura di Graham D. Caie e Holger Nørgaard, 52-66. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Rose, Margaret A. 1979. *Parody/Meta-fiction*. London: Croom Helm.
- Saalbach, Arthur. 1913. *Entstehungsgeschichte der schottischen Volksballade Thomas Rymer*. Halle: Karras.
- Sangsue, Daniel. 2006. *La Parodia*. trans. Fabio Vasari [*La parodie*, 1994]. Roma: Armando Editore.
- Schmidt, A.V. Carl, e Nicolas Jacobs, a c. di. 1980. *Medieval English Romances*. 2 voll. New York, NY: Holmes and Meier.
- Schmidt, A. V. Carl, a c. di. 2011. William Langland. *Piers Plowman: Parallel-Text Edition of the A, B, C and Z Versions*. 2nd edition. 2 voll. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.
- Schmidt, Wolfgang. 1937. “Die Volksballaden von Tom dem Reimer.” *Anglia*, 61: 193-221.
- Scott, Walter Sir, a c. di. 1819. *Sir Tristrem: A Metrical Romance of the Thirteenth Century; by Thomas of Erceldoune called The Rhymer*. Edinburgh: Archibald Constable & Co.
- Swift, Jonathan. 1973. *The Writings of Johnatan Swift: Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*, a cura di Robert A. Greenberg e William B. Piper. New York, NY: W. W. Norton.
- Tigges, Wim. 1990. “Romance and Parody.” In *Companion to Middle English Romance*, a cura di Henk Aertsens e Alasdair A. MacDonald, 129-51. Amsterdam: VU University.

La fascinazione per il fantastico – un universo meraviglioso che si affianca al reale – e il soprannaturale – che nel reale irrompe senza seguirne le regole – ha da sempre stimolato e influenzato la visione del mondo e le credenze di ogni popolo. Con la sua presenza permeabile in ogni area linguistica del Medioevo europeo, la rappresentazione letteraria di atti eroici ed eventi miracolosi, esperienze metafisiche e incontri con il paranormale offre un campo di indagine ideale per l'analisi filologica e linguistica. In virtù della varietà culturale e della polifonia linguistica che caratterizzano le realtà che lo compongono, il Medioevo germanico ha costituito un periodo particolarmente intenso per la produzione di testi in grado di indagare il fantastico e il soprannaturale da differenti prospettive. I saggi raccolti nel presente volume impiegano una varietà di approcci (filologia, linguistica, critica letteraria) per indagare il tema del fantastico e del soprannaturale in diverse aree del Medioevo germanico, offrendo spunti interdisciplinari e valorizzando nuove prospettive di ricerca.

Davide Salmoiraghi è dottore di ricerca presso il Department of Anglo-Saxon, Norse & Celtic dell'Università di Cambridge e Academic Associate presso il Pembroke College dello stesso ateneo. I suoi interessi di ricerca comprendono la storia della chiesa medievale, la letteratura religiosa e cavalleresca norrena, e la ricezione dei classici nel medioevo nordico.

Giulia Fabbris è dottoressa di ricerca presso l'Università Ca' Foscari Venezia e ha svolto una tesi sulla valorizzazione del patrimonio culturale italiano con accento sul patrimonio germanico. È cultrice della materia per il settore di filologia e linguistica germanica. I suoi interessi di ricerca comprendono la filologia germanica e digitale.

Giovanni Nichetti è dottorando di ricerca presso l'Università degli studi di Bergamo. Per il suo progetto, si è occupato dell'edizione, con traduzione in italiano e studio critico, del componimento anglosassone *Precepts*. I suoi interessi accademici includono la poesia sapienziale in inglese antico, l'ecdotica e la scienza della traduzione.

www.ledizioni.it



Euro 16,00