

“Lasciar volare l'amato falco”: variazioni formulari e interrelazioni semantiche nella *Battaglia di Maldon*

1. La teoria di composizione orale-formulare e la poesia anglosassone

La teoria di composizione orale-formulare enunciata da Milman Parry nella sua tesi di dottorato nella prima metà del XIX secolo¹, come pure gli studi portati a termine negli anni successivi insieme ad Albert B. Lord², pur essendo riferita a un contesto culturale ben preciso, quello della ricerca sui poemi omerici, ha avuto conseguenze importanti anche in merito ad altre tradizioni poetiche in lingue diverse dal greco antico. Per quanto concerne le letterature di area germanica e, in particolare, la tradizione poetica in inglese antico, l'articolo di Magoun del 1953 ha recepito e applicato la teoria di Parry e Lord³ ai testi poetici anglosassoni. Le idee di Magoun hanno determinato una svolta significativa in questo campo di studi malgrado fosse immediatamente evidente una rigidità eccessiva⁴, molto presto rigettata dalla maggioranza degli studiosi⁵.

Questa teoria, e la ridefinizione del concetto di formula in termini più rigorosi rispetto all'uso del termine fatto in precedenza⁶, ha fornito una nuova e più convincente lettura di una questione, quella delle modalità di composizione e trasmissione della poesia germanica antica, fino a quel momento

¹ Parry 1928, tesi tradotta in inglese e ristampata nella raccolta postuma di tutti i suoi scritti (Parry 1971).

² Fra il 1933 e il 1935, infatti, M. Parry e A. Lord si recano in Jugoslavia, dove raccolgono e studiano migliaia di testi epici dei cantori attivi nell'area dei Balcani, i *guslari*, in modo da trovare conferma alle loro teorie. Il risultato finale delle loro ricerche sarà pubblicato in seguito dal solo Lord (Lord 1960) a causa della morte prematura di Parry nel 1935.

³ Magoun 1953, p. 446, nota 1: “The present paper is essentially an extension into the realm of Anglo-Saxon narrative poetry of the work of Parry and Lord, to whom it is indebted at every turn and in more ways than can easily be expressed.”

⁴ Una volta accertato che “the recurrence in a given poem of an appreciable number of formulas or formulaic phrases brands the latter as oral”, Magoun prosegue affermando che “a lack of such repetitions marks a poem as composed in a lettered tradition. Oral poetry, it may be safely said, is composed entirely of formulas, large and small, while *lettered poetry is never formulaic*, though lettered poets occasionally consciously repeat themselves or quote verbatim from other poets in order to produce a specific rhetorical or literary effect.” (Magoun 1953, pp. 446-47; mia enfaticizzazione del testo).

⁵ Si veda ad esempio Schaar 1956 e Benson 1966. Per un perfezionamento della teoria di composizione orale-formulare applicata a testi in inglese antico si veda in particolare Fry 1967 e 1968, Riedinger 1985 e Acker 1998 (basato sulla sua tesi di dottorato del 1983). Una trattazione dettagliata ed esaustiva degli studi relativi a questa teoria è fornita in Olsen 1986 e 1988. Per quanto riguarda le tendenze più recenti si vedano Foley 1990 e Reichl 2012.

⁶ Parry definisce la formula come un “gruppo di parole ripetute regolarmente nello stesso contesto metrico per esprimere una data idea”. Strettamente connesso al precedente è il concetto di tema come gruppo di idee regolarmente impiegate (attraverso formule ma non solo) non limitatamente a un singolo componimento, ma all'interno di una stessa tradizione poetica.

assai dibattuta, ma priva di punti fermi e per molti aspetti ancora avvolta dall'oscurità. Come per i poemi omerici, una tecnica di composizione basata sull'uso di formule tradizionali, che costituiscono un patrimonio collettivo da assimilare per i poeti o gli aspiranti poeti e che possono essere combinate in strutture retoriche di più largo respiro come i temi, permette non solo di mettere in luce la struttura narrativa dei componimenti più lunghi⁷, o di ipotizzare una fase di circolazione non documentata dei componimenti poetici, prima che venissero messi per iscritto, grazie alla trasmissione orale, ma anche di apprezzare il verso germanico in tutte le sue peculiarità metriche e stilistiche.

Malgrado questi effetti positivi, tuttavia, le ricerche di Milman e Parry hanno gettato una lunga ombra su un aspetto specifico della produzione poetica: se il compito dello *scop*, apparentemente, è quello di memorizzare e selezionare la formula più appropriata al contesto, anche tematico, della sua composizione, come sarà dunque possibile valutare la qualità artistica del prodotto finale e, in particolare, l'originalità del poeta? Di fatto, se arriviamo alle estreme conseguenze suggerite da Magoun⁸ e consideriamo la poesia anglosassone come atto performativo estemporaneo sulla base di una tradizione precostituita, la figura stessa del 'poeta compositore' rischia di confondersi e annullarsi con quella di un mero *performer*. Non deve pertanto stupire che numerosi studiosi abbiano risposto a questo specifico aspetto della teoria esposta da Magoun sottolineando l'importanza della cultura scritta per i poeti anglosassoni⁹.

Un'altra considerazione importante: attingendo a un repertorio fisso di formule, per quanto ricco e variato, il poeta si espone al rischio concreto di una ripetitività controproducente. Se, infatti, le formule sono sottoposte al doppio vincolo del contesto semantico, che induce a respingere tutte quelle inadatte all'argomento trattato, e del contesto metrico, che restringe ulteriormente il numero delle formule utilizzabili su base puramente tecnica, il rischio che il poeta debba ripetere più o meno frequentemente le stesse espressioni formulari è alto. Si noti che il sistema allitterativo sul quale si basa il metro germanico produce di per sé stesso un effetto ripetitivo: la figura retorica della variazione, infatti, favorendo il largo numero di quasi sinonimi e la facilità nel coniare nuovi composti, risponde non solo a una necessità tecnica, ma anche al desiderio di avvalersi di una dizione ricca di sfaccettature semantiche, non appiattita su un ristretto numero di termini tradizionali. Tenendo bene a mente il giudizio fortemente critico di Scragg, che ha ritenuto le frequenti ripetizioni un evidente limite artistico della *Battaglia di Maldon*¹⁰, appare dunque necessario valutare in quale misura il ricorso a formule ed espressioni di uso comune finisca per avere un effetto deleterio sulla resa artistica¹¹ oppure se, mettendo da parte casi specifici in cui viene

⁷ Basti pensare alle numerose digressioni presenti nel *Beowulf*.

⁸ Secondo Magoun "orally composed poetry by unlettered singers [...] is put together not word by word with deliberation and at leisure but rapidly in the presence of a live audience by means of ready-made phrases." (Magoun 1955, p. 52).

⁹ Così Brodeur 1959 e il già citato Benson 1966.

¹⁰ Scragg 1981, p. 30: "There is considerable repetition in the poem"; il giudizio si fa esplicito e assai severo poco più avanti: "The repetition coupled with the relatively narrow range of metrical types in the poem suggests some limitation of the poet's art." (p. 32).

¹¹ Un *caveat* importante, in questo ambito, è quello relativo all'interpretazione di testi letterari medievali sulla base dei canoni moderni. Il rischio è quello di attribuire al testo analizzato caratteristiche o qualità che sono presenti solo nella prospettiva modernistica dello studioso. Per un esempio preciso si veda l'articolo di

usato per creare un ritornello¹², la ripetizione di una formula possa essere ricondotta a intenzioni precise (con effetti significativi sul tessuto metrico di un componimento poetico) piuttosto che alla pigrizia del poeta.

In un articolo del 1978 G. Russom¹³ individua alcuni criteri di valutazione sulla scorta di una serie di casi in cui è evidente come il poeta non si sia limitato a scegliere la formula per uso e tradizione più immediatamente legata a un determinato contesto metrico e narrativo. Secondo Russom

Wherever repeated ideas cluster most thickly, we should observe an especially heavy concentration of repeated formulas. In *Beowulf*, *Maldon*, and *Fates*, however, we find exactly the contrary. The heaviest concentration of repeated concepts is accompanied by a total elimination of useful repetition. There are no repeated formulas, and no repeated alliterative patterns. Essential ideas recur time and again, but each expression of a given concept is achieved with a fresh act of verse-making. Such perfect consistency can hardly be due to chance. We have to deal here with deliberately varied diction.

In tal senso, nella *Battaglia di Maldon* è di particolare interesse la variazione formulare del v. 320 rispetto al v. 209:

Swa hi bylde forð bearn Ælfrices (v. 209)

Swa hi Æþelgares bearn ealle bylde (v. 320)

Data la distanza che separa i due versi sarebbe stato legittimo, e in ogni caso accettabile, che il poeta facesse uso della stessa formula per ripetere esattamente lo stesso concetto, l'incoraggiamento ai compagni da parte di uno dei guerrieri inglesi. Invece l'anonimo autore di *Maldon* approfitta di questa occasione per plasmare la seconda occorrenza della formula in maniera diversa e affatto originale, ottenendo quello che è un chiasmo a distanza, una eco speculare ma ugualmente efficace, della prima occorrenza¹⁴. Russom quindi conclude che si tratta di un atto creativo deliberato da parte del poeta: "According to Hainsworth, Homer seldom or never alters a formula unless he must (*Flexibility*, p. 104). The *Maldon* poet does so purely for the sake of variety."¹⁵

H. Stuart ("The Meaning of Maldon", *Neophilologus* 66 (1982), pp. 126-39) in cui l'autrice attribuisce all'autore del poemetto un intento satirico in relazione agli ideali eroici che 'solo apparentemente' intende esaltare.

¹² Si veda ad esempio il classico *Þæs ofereode, þisses swa mæg!* in *Deor*. Nella Battaglia di Maldon la ripetizione di formule e frasi, a volte interi versi, con poche o nessuna modifica, ha come effetto la creazione di un 'ritornello nascosto': si vedano ad esempio le due occorrenze del semiverso *wæl feol on eorðan* (vv. 126b, 303b) e le tre espressioni basate su *forð gan* per esprimere la determinazione ad andare verso il combattimento, a non ritirarsi dal campo di battaglia (vv. 225a, 229b, 260a).

¹³ Articolo dal titolo significativo: "Artful Avoidance of the Useful Phrase in *Beowulf*, *The Battle of Maldon*, and *Fates of the Apostles*" (Russom 1978).

¹⁴ Cfr. Rosselli Del Turco 2009, p. 113.

¹⁵ Russom 1978, p. 384. Il testo citato dall'autore è Hainsworth, J. B. (1968), *The Flexibility of the*

Allo stesso modo nella *Battaglia di Maldon*, dove questo tipo di arma riveste un ruolo centrale nel conflitto fra inglesi e vichinghi in tutte le fasi dello scontro, una lancia viene scagliata con forza da un vichingo in direzione di Byrhtnoth:

Sende ða se særinc **suþerne gar**,
þæt gewundod wearð wigena hlaford (vv. 134-35)

Situazione simile nel *Cristo* dove però sono le frecce a essere scagliate e la lancia viene utilizzata come primo elemento del composto *gargetrum* ‘truppe armate di lancia’, ovvero una variazione per ‘guerrieri’:

Sumum wiges sped
giefed æt guþe, þonne gargetrum
ofer scildhreadan sceotend **sendað**
flacor flangeweorc (vv. 673-676a)

Oltre a queste forme generiche per “scagliare una lancia” esiste una formula specifica con il significato di “far volar una lancia / un dardo”, si veda ad esempio l’*Indovinello* n. 3:

Dol him ne ondrædeð ða deaðsperu,
swylteð hwæpre, gif him soð meotud
on geryhtu þurh regn ufan
of gestune **læteð stræle fleogan**,
farende **flan**. (vv. 53-57b)

E in *Judith* subito prima del passo citato sopra:

Hie ða fromlice
leton forð fleogan flana scuras,
[hilde]nædran, of hornbogan,
strælas st[edehea]rde; (vv. 220b-23a)

Questa stessa immagine compare, non di rado, in formule strutturalmente più semplici del tipo “la lancia / il dardo vola”. Così viene resa nel *Widsith*:

Ful oft of þam heape hwinende **fleag**
giellende gar on grome þeode; (vv. 127-28)

Nel *Beowulf*, ancora, compare sotto tale forma:

Eftsona bið
þæt þec adl oððe ecg eafopes getwæfed,

oððe fyres feng, oððe flodes wylm,
oððe gripe meces, oððe **gares fliht** (vv. 1762b-65)

Nell'*Elena* assume un aspetto ancora differente:

Daroðæsc flugon,
hildenædran. (vv. 140b-41a)

Infine nella *Battaglia di Maldon* appare nella seguente forma:

ne mihte hyra ænig oþrum derian
buton hwa þurh **flanes flyht** fyl gename. (vv. 70-71)

Ma la versione più completa e sofisticata di questa formula è certamente quella che allude al gesto di “far volar via dalle mani”¹⁹ attestata in due diversi passi della *Battaglia di Maldon*:

Hi **leton þa of folman** feolhearde speru,
[grimme] gegrundene **garas fleogan**. (vv. 108-09)

e, di nuovo in *Maldon*:

Forlet þa drenga sum **darod of handa,**
fleogan of folman, þæt se to forð gewat
þurh ðone æþelan Æþelredes þegen. (vv. 149-51)

Sono tre gli elementi in queste formule: il sintagma verbale *letan [...] fleogan* per ‘lasciar volare via’, l’arma che s’invola verso il bersaglio (anche nella formula più semplice col solo verbo per ‘volare’), e il punto di partenza, ma anche lo strumento effettivo per imprimere slancio (quindi animazione, quindi vita) all’arma, ovvero le mani del guerriero.

3. Lasciar volare l’amato falco

Nella parte iniziale del frammento della *Battaglia di Maldon*, quando gli inglesi guidati da Byrhtnoth si avvicinano al campo di battaglia e si preparano al combattimento, uno dei guerrieri di rango più elevato lascia volar via il falco che aveva portato con sé fino a quel momento:

Þ[a] þæt Offan mæg ærest onfunde,
þæt se eorl nolde yrhðo geþolian,
he **let him þa of handon** **leofne fleogan,**

¹⁹ Formula che può essere descritta in forma schematica come “(for)letan [speru | gar | daroþ | ...] of [folman | handa] fleogan”.

hafoc wið þæs holtes, and to þære hilde stop. (vv. 5-8)

Questo gesto viene descritto usando la stessa formula analizzata nella sezione precedente, con la differenza che non viene lasciato volar via un dardo o una lancia, ma un uccello da preda, il fedele compagno di caccia di questo nobile guerriero. L'aggettivo *leof* è indice tangibile di un rapporto affettivo fra uomo e animale che, se da un lato aggiunge un'interessante connotazione psicologica alla scena, dall'altro rende ancora più ricco di implicazioni il distacco fra i due nel contesto dell'imminente battaglia con i vichinghi.

La sostituzione di *gar* o *darop* con *hafoc*, come vedremo, è significativa. La variazione formulare classica, infatti, si basa sulla sostituzione di uno degli elementi che compongono una formula, e questo tipo di innovazione, come dimostrato da Russom, può essere anche molto sofisticata in relazione al contesto specifico. Appare del tutto evidente come una trattazione non convenzionale di uno stesso tema poetico può influire molto sul risultato finale, basti pensare al diverso trattamento riservato al tema delle "fiere della battaglia" nella *Battaglia di Brunanburh* e nella *Battaglia di Maldon*²⁰. A mio avviso, tuttavia, l'anonimo autore di *Maldon* va al di là della "artful avoidance of the useful phrase" perché introduce una nuova tipologia formulare aggiungendo un elemento che non rientra nell'asse paradigmatico della formula in questione, con esiti che arrivano a toccare tutto il testo grazie a una sottile rete di rimandi e interrelazioni fra questa e altre formule, fra questo e altri temi centrali in *Maldon*.

La formula tradizionale riguarda l'attività bellica, in particolare l'uso di un tipo particolare di arma, ed è quindi interessante la scelta di *fleogan*, in quanto implica che quello che si lascia 'volare via' sia un essere animato o, forse meglio, che sia il gesto stesso a infondere animazione, quindi vita, all'oggetto inanimato. Il fatto che in *Maldon* 5-8 venga applicata a un essere vivente ha conseguenze interessanti: qui il significato di *letan [...] fleogan* è del tutto letterale perché un falco, ovviamente, può **davvero** volare; ma, come osservato in precedenza, la formula tradizionale si applica a oggetti inanimati, ad armi lanciate in modo che "volino" come se fossero essere viventi, inevitabile (e intenzionale) quindi il richiamo a dardi e lance scagliati verso il nemico²¹.

Il falco, tuttavia, non vola verso nemico, al contrario si dirige *wið þæs holtes*: abbiamo qui una evidente allusione al tema dell'ambiente naturale, in particolare dei boschi situati in prossimità del campo di battaglia, come luogo sicuro, lontano dal *wælstow* e dalla confusione che regna su quest'ultimo. Il falco viene lasciato andare, dunque, come se fosse un dardo o una lancia scagliati alla ricerca di un bersaglio da trafiggere, ma in realtà si dirige lontano dalla mischia, lontano dal sangue della battaglia. Si potrebbe definire il volo del falco come perfettamente complementare alle fiere della battaglia, tema che qui potremmo definire citato "*in absentiam*", belve che al contrario si avvicinano bramose di preda.

Se il falco rientra in una espressione formulare tipica dell'attività bellica, oggetti che a pieno

²⁰ Si veda su questo punto il volumetto di G. Mazzuoli Porru (Mazzuoli Porru 1970).

²¹ Interessante notare come *fleogan*, oltre a 'volare', abbia sviluppato anche il significato di 'fuggire'. Allo stesso modo *fleon* ha una frequenza di significati rovesciata: normalmente 'fuggire', ma anche 'volare'. Il dualismo insito nel verbo si esplica a seconda del contesto, con una specializzazione di significato che dipende dal soggetto: gli uomini (vili) fuggono, i falchi e le aquile volano (realmente), lance e dardi volano (metaforicamente).

titolo appartengono a questo campo semantico, viceversa, fanno il cammino inverso e sono talvolta descritti come esseri animati o rientrano nel campo semantico degli eventi naturali. Si veda, ad esempio, il termine *hildenædran* (lett. ‘aspidi di guerra’) per riferirsi alle lance che ricorre nei brani sopra citati di *Elena e Judith*.

Se la natura non costituisce un’area semantica del tutto neutra, essendo soggetta al dualismo di cui si dava conto poco sopra²², la kenning *wælwulfas* ‘lupi della strage’ (ovvero ‘guerrieri bramosi di sangue’) riferita ai vichinghi costituisce l’esempio più chiaro di sincretismo fra umano e non umano, in quanto il termine base è quello relativo ai lupi, *wulfas*, ma grazie al determinante *wæl* ‘strage, massacro’ il significato generale è quello di guerrieri così feroci da essere paragonati ad animali assetati di sangue. Si tratta inoltre un’altra interessante variazione formulare del poeta, perché il lupo, uno dei tre animali che sono sempre presenti nel tema delle *beasts of battle*, non troverebbe altrimenti posto nel poemetto²³.

La formula analizzata nei paragrafi che precedono è senza dubbio rilevante sia in quanto tipo di variazione particolarmente ben riuscita, sia, come si è visto, per le interrelazioni semantiche che stabilisce all’interno del sistema formulare di riferimento. Se approfondiamo l’analisi esplorando ulteriormente la rete formulare e tematica di questo componimento, tuttavia, ci accorgiamo che il tessuto semantico è ancora più complesso di quanto descritto finora. Uno dei temi ricorrenti in *Maldon*, infatti, è quello dell’impugnare saldamente l’arma, in particolare finché reggono le forze, come espressione della determinazione a combattere: è un tema centrale perché le sorti della battaglia sottopongono a una dura prova i guerrieri inglesi, ponendoli di fronte alla scelta fra continuare a combattere, e quasi sicuramente cadere in battaglia, o fuggire ed essere considerati dei vili dalle proprie famiglie e dalla comunità di appartenenza. Speculare rispetto a questa scelta binaria (*tertium non datur!*), come abbiamo visto, l’opposizione fra il campo di battaglia, luogo di morte per eccellenza, e il bosco, luogo della sicurezza offerta dalla natura.

Il tema dell’impugnare saldamente armi e armature, e quello dello scagliare un’arma verso il nemico, tuttavia, non sono in opposizione fra loro: in entrambi i casi si tratta di una manifestazione poetica della determinazione e della prodezza bellica del guerriero. La formula impiegata ai vv. 5-8, viceversa, si pone in contrasto con il primo tema: il falco, trattenuto con la mano dal guerriero inglese, vola verso la sicurezza, non verso il nemico; si ha quindi un’opposizione esplicita fra l’eroismo di chi resta per combattere, espressa con il tema dell’impugnare le armi²⁴, e la viltà di chi si dirige verso un luogo sicuro abbandonando i compagni, qui anticipata dal volo dell’ignaro falco. Questa formula si pone quindi come in bilico fra i due mondi, sovvertendo il significato fondamentale del “volo della lancia” per anticipare e alludere a un altro tipo di movimento verso la sicurezza garantita dal bosco.

²² L’opposizione fra il bosco come luogo sicuro, verso il quale si dirige un animale affettivamente legato all’uomo, e il campo di battaglia come luogo di morte, destinazione ultima di fiere che si nutrono dei caduti.

²³ Si veda Rosselli Del Turco 2009, pp. 138-39, per un’analisi del termine e del tema nel contesto della *Battaglia di Maldon*.

²⁴ Non a caso il poeta aggiunge subito dopo che *Be þam man mihte oncnawan þæt se cniht nolde / wacian æt þam w[i]ge, þa he to wæpnum feng.* (vv. 9-10).

Un altro tema ricorrente nella poesia epica anglosassone è quello del “tocco delle mani”, e della forza che da esso si sprigiona. Ad esempio nel *Beowulf* si legge

Duru sona onarn
fyr-bendum fæst sypðan he hire **folmum** [æth]ran (vv. 721b-722)

La stessa formula viene usata anche in *Andreas*, ma in questo caso è la potenza divina ad agire:

Duru sona onarn
þurh **handhrine** haliges gastes (vv. 999b-1000)

Come nota Shu-han Luo la mano ha una funzione centrale nella poesia epica anglosassone:

It is through the hand, which Aristotle called ‘the instrument of instruments’, that the hero and weapon are connected, and heroic energy is transformed into heroic action. In some instances, the hand of the warrior is given such rhetorical prominence that it alone comes to stand metonymically for the warrior. For example, when the young warrior Wiglaf sees Beowulf struggling against the dragon, it is not simply Wiglaf, but Wiglaf’s hand, that is said to leap into action [vv. 2609-10].²⁵

Questo ruolo centrale della mano, tuttavia, è particolarmente evidente in due componimenti:

This rhetoric of highlighting the hand is heightened exceptionally, however, in two Old English heroic verses – The Battle of Maldon and Beowulf – in which the hand participates beyond the occasional turn of phrase, and becomes the central metaphor through which heroic qualities are encapsulated, complicated, and explored.²⁶

Si noti che nel *Beowulf* la mano è strettamente connessa alla *mægen* sovrumana del protagonista, quindi non è un semplice tramite per il lancio di un’arma, e neppure il mezzo per impugnare un arma o lo scudo, ma il punto di focalizzazione della sua forza prodigiosa, qualità fondamentale dell’eroe che costituisce anche la base della sua reputazione²⁷. Nella *Battaglia di Maldon* questo tema non è presente, per ovvi motivi dato che il protagonista non è descritto come creatura sovrumana, come *monstrum* (o i.a. *aglæca*, cfr. *Beowulf* v. 893 e 2592), ma se ne ha una eco in

²⁵ Luo 2012, 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ “As in Maldon, the hand’s iconicity in Beowulf is rooted in the expression of physical strength. It is clear from Beowulf’s initial encounter with King Hrothgar that the king is very much aware of the hero’s great reputation, and that Beowulf’s ‘þritiges manna mægen-cræft’ – his great strength of thirty men – is the stuff of legend. [...] Beowulf’s hand-strength is not only his signature in the eyes of others, but also it appears to be a defining quality by which he is mentally empowered. [...] Not only is the hand central to the poem’s rhetoric and theme, but it furthermore becomes the iconic representation of the protagonist’s identity both as a man and as a hero-king.” Luo 2012, 14.

funzione positiva in questo passaggio:

Frod wæs se fyrdrinc; he let his **francan** wadan
purh ðæs hysses hals; **hand wisode**
þæt he on þam færsecaðan feorh geræhte. (vv. 140-42)

Questa volta la mano del guerriero non scaglia la lancia verso il nemico, ma la guida con abilità in modo da colpirlo in un punto vitale e rapirgli la vita: al tradizionale equilibrio *mod-mægen*²⁸, già individuato da Rogers²⁹ e Kaske³⁰ come tema marziale fondamentale nella poesia epico-eroica in inglese antico (in particolare nel *Beowulf*), si aggiunge dunque un terzo fattore, quello dell'abilità nel 'guidare' la propria arma, una perizia negli scontri ravvicinati che sembra più appropriata della forza eccezionale di Beowulf nel descrivere il combattimento di Byrhtnoth. Ma il poeta ci presenta un contesto molto differente pochi versi più avanti, quando la ferita al braccio priva Byrhtnoth del suo *mægen* :

To raþe hine gelette lidmanna sum,
þa he þæs eorles **earm amyrd**e. (vv. 164-65)

La conseguenza immediata è la perdita dell'arma, e con l'impossibilità a combattere sopraggiunge rapida anche la sconfitta (e la morte) dell'eroe. L'opposizione fra la capacità di impugnare saldamente, quindi di combattere/difendersi, e il triste fato di chi non è più in grado di "reggere le armi" è particolarmente evidente se confrontiamo i versi immediatamente successivi

Feoll þa to foldan fealohilte swurd:
ne mihte he **gehealdan heardne mece,**
wæpnes wealdan. (vv. 166-68a)

con le istruzioni che lo stesso Byrhtnoth aveva impartito ai suoi guerrieri prima che il conflitto avesse inizio:

Ða þær Byrhtnoð ongan beornas trymian,
rad and rædde, rincum tæhte
hu hi sceoldon standan and þone stede healdan,
and bæd þæt hyra randan rihte **heoldon,**
fæste mid folman, and ne forhtedon na. (vv. 17-21)

²⁸ Perfettamente esemplificato da Byrhtwold ai vv. 312-13: *Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre, | mod sceal þe mare, þe ure mægen lytlað.* Su questo tema specifico si veda Engeberg 1984.

²⁹ "There is a close connexion between *mægen* and *mod* generally in Old English, and particularly in *Beowulf*, as 1055 ff. make clear." Rogers 1955, 344.

³⁰ "I believe that [...] the *sapientia et fortitudo* ideal is accordingly the most basic theme in the poem, around which the other major themes are arranged and to which they relate in various ways." Kaske 1958, 423.

Se nella prima parte il tema dell'impugnare saldamente le armi è strettamente correlato alle fasi preparative e alla determinazione a impegnare i vichinghi in combattimento, nella seconda parte questo tema viene affiancato da quello dell'avanzare verso la battaglia, a non ritirarsi dal *wælstow*. Si noti come il *mægen* di un guerriero risulti comunque fondamentale anche in relazione al tema dell'impugnare armi: come il *mægen* senza *mod* risulta vano sfoggio di potenza muscolare³¹, così la destrezza nell'uso delle armi alla quale non corrisponda altrettanto *maegen* non è sufficiente a combattere e a prevalere sul campo di battaglia. Una volta che questo equilibrio si è rotto, le conseguenze non possono che essere negative.

Il gesto di lasciar volar via il falco, pertanto, si inserisce in un gioco di anticipazioni e rimandi che riguarda più temi e che si estende per tutto il testo della *Battaglia di Maldon*: nel momento stesso in cui il falco spicca il suo volo, il pubblico che ascolta la recitazione del poemetto (oggi il lettore) ricorda come la formula tradizionale sia generalmente impiegata per descrivere il volo di un'arma verso il nemico; subito dopo il medesimo guerriero impugna le armi, manifestazione esplicita della sua determinazione a combattere: questa, come si può arguire da quanto esposto sopra, costituisce la prima occorrenza di un tema che avrà un ruolo di primo piano nel poemetto. Quando infine i vichinghi attaccano, bramosi di sangue come lupi (e quindi terzo elemento nel tema delle fiere della battaglia) riescono a spezzare la *mægen* di Byrhtnoth, che lascia cadere la spada e subito dopo viene ucciso; la sua morte provoca la fuga dei codardi, che si rifugiano in un luogo sicuro come aveva fatto il falco in precedenza. A questo punto il cerchio si chiude, la struttura narrativa ha superato la fase in cui è possibile allontanarsi dal campo di battaglia, e per descrivere le gesta di chi resta a combattere non si fa più uso di formule del tipo *letan [...] fleogan*, appropriate quando ancora si interpone una certa quantità di spazio fra i guerrieri degli opposti schieramenti, ma prevalgono i temi dell'impugnare le armi finché le forze lo consentono e dell'avanzare senza esitazione.

4. Conclusioni

Ha certamente ragione Scragg nel mettere in guardia da un eccessivo sforzo di analisi dei componenti poetici anglosassoni³². Nel caso della *Battaglia di Maldon*, tuttavia, l'intreccio fra temi diversi, l'uso frequente dell'ironia drammatica e i continui rimandi da un punto all'altro del testo sono talmente complessi e radicati nel poemetto da non poter essere spiegati altrimenti se non ipotizzando una deliberata costruzione da parte del poeta. Un ruolo centrale in questa ricca architettura spetta alla variazione formulare che, usata in maniera congiunta alla ripetizione (sono veramente due facce della stessa medaglia!), permette di ottenere un risultato artistico ancora oggi apprezzabile dal lettore.

³¹ Un possibile parallelo è quello dell'opposizione fra il giuramento solenne di un guerriero (*beot*, si veda ad esempio *Maldon* vv. 15b, 213b) e lo sciocco vanto del temerario (cfr. *dolgilpe*, *Beowulf* v. 509a).

³² Scragg 1981, p. 31-32: "there is a danger of the critic working harder than the poet."

Bibliografia

- Acker, P. (1998), *Revising Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse*. New York: Garland.
- Benson, L. D. (1966), The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry. *PMLA*, 81(5), 334–341.
- Brodeur, A. G. (1959), *The art of Beowulf*. Berkeley: University of California Press.
- Creed, R. P. (1959), The Making of an Anglo-Saxon Poem. *ELH*, 26(4), 445–454.
- Diamond, R. E. (1961), Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry. *PMLA*, 76(5), 461–468.
- Emerson, O. F. (1926), Originality in Old English Poetry. *The Review of English Studies*, os-II(5), 18–31.
- Engberg, N. J. (1984), “*Mod-Maegen* Balance in *Elene*, *The Battle of Maldon* and *The Wanderer*”, *Neophilologische Mitteilungen* 85, 212-226.
- Foley, J. M. (1990), *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press.
- Frank, R. (1993), “The search for the Anglo-Saxon oral poet”, *Bulletin of the John Rylands Library* 75(1), 11-36.
- Fry, D. K. (1967), Old English Formulas and Systems. *English Studies*, 48(1-6), 193–204.
- Fry, D. K. (1968), Old english formulaic themes and type-scenes. *Neophilologus*, 52(1), 48–54.
- Fulk, R. D. (2007), Old English Meter and Oral Tradition: Three Issues Bearing on Poetic Chronology. *Jenglgermphil The Journal of English and Germanic Philology*, 106(3), 304–324.
- Gould, D. (1995), A new approach to old English meter based upon an analysis of formulaic language. *Neophilologus Neophilologus*, 79(4), 653–669.
- Gradon, P. (1958), *Cynewulf's Elene*. Londra: Methuen & co.
- Harrison, M., & Embleton, G. A. (1993), *Anglo-Saxon thegn, 443-1066 AD*. London: Osprey.
- Kaske, R. E. (1958), “*Sapientia et Fortitudo* as the Controlling Theme of *Beowulf*”, *Studies in Philology* 55, 423-456.
- Krapp, G. P., & Dobbie, E. V. K. (1931), *The Anglo-Saxon poetic records: a collective edition*. New York: Columbia University Press.
- Lapidge, M. (a cura di) (1999), *The Blackwell encyclopaedia of Anglo-Saxon England*. Oxford: Blackwell.
- Lord, A. B. (1960), *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lord, A. B., & Foley, J. M. (1981), *Oral traditional literature: a Festschrift for Albert Bates Lord*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers.
- Luo, Shu-han (2012), Heroism and Hands: the Representation of Heroism in *Beowulf* and *The Battle of Maldon*. *The Glass*, 24, 11-17.
- Magoun, F. P., Jr. (1953), Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. *Speculum*, 28(3), 446–467.
- Magoun, F. P., Jr. (1955), Bede's Story of Cædman: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer. *Speculum*, 30(1), 49–63.
- Mazzuoli Porru, G. (1970), *Maldon e Brunanburh*. Pisa: Giardini.

- Miletich, J. S. (1976), The Quest for the «Formula»: A Comparative Reappraisal. *Modern Philology*, 74(2), 111–123.
- Niles, J. D. (2003), The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet. *Western Folklore*, 62(1/2), 7–61.
- Olsen, A. H. (1986), Oral-formulaic research in Old English studies: I. *Oral Tradition*, 1(3), 548–606.
- Olsen, A. H. (1988), Oral-formulaic research in Old English studies: II. *Oral Tradition*, 3(2), 138–190.
- Orchard, A. (2003), Looking for an Echo: The Oral Tradition in Anglo-Saxon Literature. *Oral Tradition*, 18(2), 225–227.
- Parry, M. (1928), *L'épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*. Société d'éditions «Les Belles lettres».
- Parry, M., & Parry, A. (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press.
- Reichl, K. (2012), *Medieval Oral Literature*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Riedinger, A. (1985), The Old English Formula in Context. *Speculum*, 60(2), 294–317.
- Rogers, H.L. (1955), “Beowulf’s Three Great Fights”, *The Review of English Studies* 6, 339–355.
- Rosselli Del Turco, R. (2009), *La Battaglia di Maldon. Introduzione, traduzione con testo a fronte, commento, glossario*, Alessandria: Dell’Orso Editore (*Bibliotheca Germanica. Studi e testi*).
- Russom, G. R. (1978), Artful Avoidance of the Useful Phrase in «Beowulf», «The Battle of Maldon», and «Fates of the Apostles». *Studies in Philology*, 75(4), 371–390.
- Schaar, C. (1956), On a New Theory of Old English Poetic Diction. *Neophilologus*, 40(1), 301–305.
- Scragg, D. G. (1981), *The Battle of Maldon*, Manchester University Press, Manchester (Old and Middle English Texts).
- Stevick, R. D. (1962), The Oral-Formulaic Analyses of Old English Verse. *Speculum*, 37(3), 382–389.
- Swanton, M. J. (1973), *The spearheads of the Anglo-Saxon settlements*. Royal Archaeological Institute.
- Timmer, B. J. (1978), *Judith*. Exeter: University of Exeter.
- Tkacz, C. B. (1993), Christian Formulas in Old English Literature: «Næs Hyre Wlite Gewemmed» and its Implications. *Traditio*, 48, 31–61.
- Wrenn, C. L., & Bolton, W. F. (1973), *Beowulf. With the Finnesburg fragment*. New York: St. Martin’s Press.