

ESISTE UN'EPICA GERMANICA? ALCUNE NOTE SU UNA QUESTIONE SFUGGENTE

Fulvio Ferrari
Università di Trento

RIASSUNTO: Ogni tentativo di individuare un gruppo di testi che, nell'ambito delle letterature germaniche medievali, possano essere definiti come “poemi epici” incontra difficoltà apparentemente insormontabili. Tali difficoltà sono dovute principalmente al fatto che il concetto stesso di epica è stato elaborato a partire da esempi appartenenti alle culture classiche e, in un momento successivo, anche a partire da esempi romanzeschi. L'articolo, dopo una discussione generale dei criteri di classificazione adottati da trattazioni comparatistiche e storico-letterarie, prende in esame tre testi narrativi in versi appartenenti a tre distinte tradizioni germaniche – *Beowulf*, *Nibelungenlied* ed *Erikskrönika* – cercando di mettere in luce le difficoltà di collocazione in un tradizionale sistema di generi. Opinione dell'autore è che solo adottando criteri di definizione non rigidi, che tengano conto caso per caso delle interazioni tra generi e tradizioni, è possibile parlare di “epica germanica”.

PAROLE CHIAVE: epica germanica, poesia eroica, *Beowulf*, *Nibelungenlied*, *Erikskrönika*

ABSTRACT: Any attempt to identify a group of texts that, in the context of medieval Germanic literatures, could be defined as “epic poems” encounters seemingly insurmountable difficulties. Such difficulties are mainly due to the fact that the concept of epic itself was developed starting from examples belonging to classical cultures and, at a later time, also starting from Old French examples. The article, after a general discussion of the classification criteria adopted by comparative and historical-literary treatises, examines three narrative texts in verse belonging to three distinct Germanic traditions: *Beowulf*, *Nibelungenlied* and *Erikskrönika*. The aim of the analysis is to highlight the difficulties of placing them into a traditional system of genres. The



author's opinion is that only by adopting non-rigid definition criteria, which take into account the interactions between genres and traditions on a case-by-case basis, is it possible to speak of a "Germanic epic".

KEY-WORDS: germanic heroic epic, heroic poetry, *Beowulf*, *Nibelungenlied*, *Erikskrönika*

1. PROBLEMI DI DEFINIZIONE

La prima difficoltà che incontra chi voglia discutere il concetto di "epica germanica" e la sua possibile utilizzazione come etichetta di un fenomeno storico sufficientemente definito e delimitato riguarda l'idea stessa di epica. Non è naturalmente possibile, almeno in questa sede, prendere in esame l'insieme di definizioni che, nel corso del tempo, sono state date di questo genere narrativo. È però sufficiente una rapida ricognizione di alcuni manuali e di alcune trattazioni panoramiche che hanno contribuito e contribuiscono alla formazione di un'immagine dell'epica tra studiosi e studenti per rendersi conto di come le differenze tra tradizioni disciplinari e la diversa selezione del materiale scelto per l'analisi determinino i tratti considerati essenziali per la definizione del genere. Si prenda come primo esempio la definizione fornita da Sergio Zatti nel suo agile volumetto *Il modo epico*:

Ho voluto appositamente mostrare quanto il quadro sia complesso per avvertire il lettore della difficoltà estrema di definire una volta per tutte che cosa sia l'epica. Si può dire, grosso modo, che è una poesia narrativa di ampie dimensioni che tratta in linguaggio alto di una singola figura, o di una comunità eroica, e concerne un evento storico – una guerra o una conquista, oppure ancora una ricerca eroica o altra significativa realizzazione mitica o leggendaria – che è centrale nelle tradizioni e nelle credenze della cultura che la

esprime. Connesso con l'idea di epica è il concetto di inizio, di origine, di racconto delle cose prime. A epico è legata infatti l'idea di gesto, o testo fondatore: ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà.¹

Il legame tra epica e identità nazionale è sottolineato anche nell'ampia *Guida allo studio della letteratura* di Remo Ceserani («il modo epico è tipico dei momenti di fondazione delle comunità e tradizioni nazionali»)² ed era presente, sia pure in modo meno esplicito, anche nell'influente manuale di Alberto Vàrvaro *Letterature romanze del medioevo*:

l'epica stabilisce un rapporto primario fra la sua materia narrativa ed una qualche vicenda storica di rilievo per la comunità che la ricorda, sicché essa si distingue dall'altra narrativa proprio perché il suo non è un rapporto generico con la realtà bensì con avvenimenti storici specifici (che siano reali o presunti importa meno).³

L'insistenza della riflessione italiana sul legame tra epica e memoria e, soprattutto, sulla funzione identitaria del genere ben si spiega nel radicamento di questa riflessione nella tradizione di studi romanzi, all'interno della quale testi come la *Chanson de Roland* e il *Cantar de mio Cid* svolgono una funzione paradigmatica.

La definizione si fa meno stringente in alcune trattazioni comparatistiche che hanno dato un importante contributo al dibattito internazionale. Nel suo studio del 1945 dedicato all'epica letteraria, Cecile Maurice Bowra non fa menzione della funzione identitaria del poema epico, restringendone i tratti caratteristici alla lunghezza, alla serietà dell'argomento e all'azione violenta:

¹ ZATTI 2000: 15.

² CESERANI 1999: 552. Ceserani, peraltro, fa riferimento alle «epopee nordiche» come esempio di questo legame, senza però esplicitare le ragioni di questo riferimento.

³ VÀRVARO 1985: 215. Una definizione analoga in LIMENTANI - INFURNA 1986: 7-8.

An epic poem is by common consent a narrative of some length and deals with events which have a certain grandeur and importance and come from a life of action, especially of violent action such as war. It gives a special pleasure because its events and persons enhance our belief in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man.⁴

Nel successivo *Heroic Poetry*, del 1952, Bowra tratta dell'epica di composizione orale – o che riprende gli stilemi dell'epica di composizione orale – all'interno della più ampia categoria della poesia eroica. Le distinzioni fondamentali appaiono qui essere quella tra poesia eroica e poesia “sciamanica” (in cui un ruolo fondamentale viene svolto dalle forze soprannaturali), e quella tra poesia eroica ed epica letteraria. I poemi eroici si distinguono dunque dai più brevi carmi per quantità, ma non per qualità. Gli elementi necessari perché un testo possa essere ascritto al genere della poesia eroica sono il carattere narrativo, l'oggettività della narrazione, la centralità dell'essere umano (e dunque l'assenza o la non essenzialità delle entità soprannaturali) e il tema dell'acquisizione o della conservazione dell'onore sfidando un pericolo.⁵ Coerentemente con questa concezione dell'epica, nella trattazione di Bowra trovano ampio spazio *Beowulf* e i carmi eddici, mentre del tutto marginale appare il *Nibelungenlied*, considerato uno sviluppo tardivo della poesia eroica, ormai pervaso dello spirito romanzesco.⁶

Anche Eleazar M. Meletinskij non ascrive i carmi eroici brevi e i poemi epici a diversi generi letterari, anzi, in un'osservazione piuttosto oscura afferma che «gli epos germanici [...] sono noti sia in forma breve che in forma estesa», senza tuttavia precisare a quali testi epici faccia qui riferimento.⁷ Meletinskij, inoltre, riprende la questione del

⁴ BOWRA 1945: 1.

⁵ BOWRA 1979: 6-7, 551-614.

⁶ Ivi: 915-917.

⁷ MELETINSKIJ 1993: 170.

rapporto tra poesia eroica e costruzione identitaria individuando nella fase dell'etnogenesi il momento storico in cui prende forma l'epos eroico,⁸ precisando tuttavia che la materia narrativa poteva essere tratta anche dalle vicende di genti diverse da quella nella cui cultura l'epos veniva composto, vicende che avevano però assunto una funzione di modello eroico. Sarebbe stato questo il caso delle diverse versioni della leggenda nibelungica e del tragico destino dei Burgundi.⁹ La funzione fondante della comunità nazionale e il forte appello all'identità religiosa sarebbero invece proprie della tradizione romanza.¹⁰ Interessante è anche il fatto che Meletinskij, pur rilevando la distanza che separa l'epos eroico dal romanzo cortese, consideri quest'ultimo genere uno sviluppo e un superamento del primo.¹¹

Anche prendendo in esame qualche recente presentazione delle letterature medievali di area germanica, i contorni del genere epico non si fanno affatto più chiari. Per quanto riguarda la produzione letteraria anglosassone, ad esempio, il *Companion to Medieval Poetry* curato da Corinne Saunders presenta due diversi contributi, l'uno dedicato alla poesia eroica (*Heroic Poetry*) e l'altro alla poesia epica (*Epic Poetry*).¹² Il saggio di Magennis sulla poesia eroica fa però rientrare anche il *Beowulf* all'interno di questo genere, che definisce sulla base del mondo narrativo rappresentato: «The term [Heroic Poetry] implies poetry that portrays the ethos and culture associated with the age of the pre-Christian Germanic tribes of the late Roman and post-Roman world, as imagined in later centuries».¹³ Il contributo di Anlezark, specificamente dedicato al

⁸ Ivi: 105.

⁹ Ivi: 122-123.

¹⁰ Ivi: 151-154. Questa opinione è condivisa anche da Karl REICHL (2010: 68): «There are, however, also heroic epics that celebrate most specifically the past of one's own ethnic or 'national' group; the *Chanson de Roland* is such an epic. Germanic heroic poetry has on the whole not been 'tribal' or 'national' in this sense». Si veda anche WOLF 1995: 26-27.

¹¹ MELETINSKIJ 1993: 217-254.

¹² Rispettivamente: MAGENNIS 2010 e ANLEZARK 2010.

¹³ MAGENNIS 2010: 87.

Beowulf, ne traccia un’analisi senza affrontare la questione del genere letterario a cui appartiene e, più in generale, della sua funzione all’interno del sistema letterario inglese antico. Le questioni dell’articolazione in generi del sistema letterario e, più specificamente, della reciproca delimitazione dei generi “carne eroico” e “poema epico” non sono affrontate nemmeno nel manuale di storia della letteratura anglosassone di Mark C. Amodio – che si limita a definire «heroic epic» il *Beowulf* –¹⁴ e nel *Cambridge Companion to Old English Literature*, dove il *Beowulf* viene presentato nell’ambito della letteratura eroica (*heroic literature*), a sua volta piuttosto genericamente definita come letteratura pervasa dall’ethos eroico.¹⁵

Nell’ambito degli studi sulla letteratura tedesca medievale si trovano frequentemente le etichette di genere “epica eroica” (*Heldenepik*) ed “epica cortese” (*Höfische Epik*), qualificando così come epici anche quei testi che, negli studi di letteratura francese, vengono definiti “romanzi cortesi” o, in ambito inglese, “romances”. Questa distinzione tra due generi epici (cui andrebbe in realtà aggiunto anche il genere dell’epica religiosa)¹⁶ è però fonte di incertezze e contraddizioni. Si prenda ad esempio il manuale di Dorothea Klein *Mittelalter. Lehrbuch Germanistik*: sotto la denominazione *Höfische Epik* si raccolgono qui testi tra loro assai diversi, che hanno in comune tra di loro solo il fatto di derivare da tradizioni non autoctone. La *Chanson de Roland*, testo epico per eccellenza della tradizione romanza, viene quindi collocata, nella sua traduzione tedesca, nel genere cortese.¹⁷ Il paradosso è tanto più evidente se consideriamo che un testo come *Karl und Galie*, sulla giovinezza di Carlo Magno, viene invece considerato all’interno del genere epico-eroico.¹⁸

¹⁴ AMODIO 2014: 139.

¹⁵ O’BRIEN O’KEEFE 2013.

¹⁶ WOLF 1995: 15-16, 57-83; REICHL 2010: 62.

¹⁷ KLEIN 2015: 158-162.

¹⁸ Ivi: 176.

La difficoltà di fare uso delle etichette tradizionali – carme eroico (*Heldenlied*), epica eroica, epica cortese – induce Susan Samples ad adottare una denominazione dai contorni molto sfumati come “narrativa eroica” (*Heroic narrative*) riservando la definizione *heroic epic* al solo *Nibelungenlied*. Oltre all'epica eroica del *Nibelungenlied*, il corpus di testi definiti come narrativa eroica comprenderebbe i poemi sorti come reazione al *Nibelungenlied* (*Nibelungenklage*, *Kudrun*), le rielaborazioni da fonti francesi (*Rolandslied*, *Alexanderlied*) e il ciclo di poemi sulla figura di Teodorico, testi spesso raggruppati nei manuali di storia della letteratura sotto l'etichetta “epica teodoriana” (*Dietrichepik*).¹⁹

La terminologia non si fa molto più rigorosa se si consultano studi più specificamente dedicati ai generi letterari che qui ci interessano. Nel suo studio sulla poesia eroica germanica, ad esempio, Victor Millet riunisce sotto l'etichetta *Heldendichtung* («letteratura eroica») sia le forme poetiche brevi, sia i poemi epici di ampia dimensione e perfino i testi norreni in prosa (saghe).²⁰ Nel capitolo introduttivo Millet – prendendo le mosse dalla testimonianza del poeta medievale tedesco noto come Der Marner sui gusti del suo pubblico – si pone la questione del genere “poesia eroica” nel mondo tedesco (e più in generale germanico), giungendo alla conclusione che non esistono criteri formali o strutturali per attribuire un qualsiasi testo a questo genere: dirimente è invece il fatto che il testo narri una storia legata alle figure leggendarie dell'età eroica, vale a dire, per le culture germaniche, l'età delle grandi migrazioni compresa tra IV e VI secolo.²¹

Riprendendo l'approccio storico-evolutivo degli studi di Bowra e Meletinskij, ma restringendolo al campo specifico dell'epica germanica, Alois Wolf ricostruisce il percorso che dai cicli leggendarie e dai carmi eroici degli antichi Germani conduce fino

¹⁹ SAMPLES 2006. Sull'epica teodoriana si veda HEINZLE 1999.

²⁰ MILLET 2008.

²¹ Al riguardo si vedano anche MELI 2011 e ZIRONI 2019: 25-27.

alla composizione dei grandi poemi epici medievali, concentrandosi soprattutto su *Beowulf* e *Nibelungenlied*.²² La ricostruzione storica, per quanto basata su indizi e ipotesi interpretative, permette a Wolf di distinguere i carmi eroici brevi dai poemi epici – prodotti di uno sviluppo successivo, dovuto al profondo cambiamento politico e culturale rappresentato dalla costruzione e stabilizzazione di entità statali – non solo sulla base dell’ampiezza, ma anche, e soprattutto, in ragione delle profonde differenze strutturali tra i due tipi testuali. Interessante (e non privo di aspetti problematici) è che nell’analisi di questo processo Wolf, da un lato, consideri la poesia encomiastica altomedievale (*The Battle of Brunanburh*, *Ludwigslied*) come sperimentazione di un nuovo linguaggio epico legato al potere e alla nazione e, dall’altro, individui l’epica religiosa come modello capace di ispirare la composizione di poemi a carattere secolare.

In conclusione di questa breve discussione sulla difficoltà di pervenire a una definizione di epica che sia univoca e condivisa dalle diverse discipline, mi sembra necessario segnalare come anche il termine “germanico” sia piuttosto problematico. I testi che ci sono pervenuti – siano essi brevi carmi eroici o lunghi poemi epici – appartengono infatti a specifiche tradizioni e aree linguistiche (inglese, tedesca, nordica) e va quindi specificato in che senso li consideriamo appartenenti a una più ampia comunità “germanica”. Gli abusi del concetto di germanesimo verificatisi nell’ambito di quello che Bowra denunciava come «racial mysticism»²³ hanno ispirato una comprensibile diffidenza nei confronti della categoria “epica germanica”. Così Millet ritiene di dover specificare che le ragioni della comparazione tra le diverse aree germaniche sono squisitamente linguistiche e non culturali. Non esisterebbe, a suo parere, alcun sostrato mitico («mythisches Substrat») comune tra le diverse tradizioni germaniche, e la diffusione degli stessi complessi leggendari sarebbe dovuta solo alla vicinanza linguistica e al semplice fatto che si trattava di buone storie («gute

²² WOLF 1995.

²³ BOWRA 1945: 1-2.

Geschichten»²⁴. Senza fare ricorso a concetti irrazionali quanto pericolosi come quelli di “comunità spirituale” o di “comune civiltà germanica”, credo tuttavia che, oltre all'affinità tra le lingue, si debba tenere anche conto – con tutta la necessaria cautela e l'attenzione a cogliere ogni differenza – dell'affinità di strutture politiche, sociali e giuridiche capace di spiegare perché certi nuclei narrativi risultassero non solo interessanti, ma anche comprensibili in contesti culturali ormai differenziati e tra loro lontani.

Dopo questa – certo non esaustiva – disamina delle principali questioni che si pongono nel tentativo di delimitare l'epica germanica e di individuarne le caratteristiche peculiari, credo sia utile prendere sia pur brevemente in esame alcuni testi particolarmente significativi per la storia della loro inclusione nel genere epico o, al contrario, della loro esclusione da parte della critica.

2. *BEOWULF*: L'EROE AMBIGUO E IL SUO PUBBLICO

«At least all students of the poem agree in calling it an epic. Or do they?»²⁵ Così Joseph Harris sintetizza, in modo un po' paradossale, una questione di fondo della critica del *Beowulf*. Perché, in effetti, *Beowulf* (a differenza del tedesco *Nibelungenlied*) è presente in tutte le panoramiche della produzione epica e sembra avere acquisito una stabile posizione nel canone – se ne esiste uno – del genere; eppure, ogni volta che uno studioso tenta un'analisi del testo anglosassone, emergono subito aree di incertezza e di ambiguità che ne minano lo statuto epico. Harris stesso, proseguendo la sua argomentazione, opta per una definizione che sfugga alle maglie più o meno strette del genere: secondo lui il

²⁴ MILLET 2008: 9.

²⁵ HARRIS 2000: 162.

Beowulf è una *summa litterarum*, una sorta di antologia che racchiude in sé generi letterari tra loro assai diversi.²⁶

Il colpo più insidioso alla “epicità” del *Beowulf* viene però da uno dei contributi che più hanno influenzato la ricezione contemporanea del poema, il saggio del 1936 *Beowulf: mostri e critici* di J.R.R. Tolkien.²⁷ L’analisi di Tolkien prende le mosse da una critica del giudizio di William Patton Ker, secondo cui il poeta avrebbe posto al centro della narrazione elementi infantili e irrilevanti (la lotta contro i mostri) mentre la vera materia eroica (i conflitti tra le stirpi germaniche) sarebbe stata lasciata a fare da sfondo alle azioni principali del protagonista.²⁸ Per Tolkien proprio il fatto che gli avversari dell’eroe siano esseri mostruosi, che di gran lunga superano le forze umane, conferisce invece alla narrazione il suo carattere di intensa tragicità: nella lotta senza speranza di Beowulf contro il drago, Tolkien percepisce l’eco e un’ultima manifestazione dell’eroismo germanico e del mito della sconfitta degli dèi nel combattimento finale contro le forze del caos. In realtà abbiamo qui a che fare con una costruzione che reinterpreta radicalmente le fonti: nei testi mitografici norreni, infatti, lo scontro tra dèi e forze del caos conduce a un reciproco massacro, ma è la stirpe degli dèi a regnare sul nuovo mondo che dalla catastrofe cosmica trae origine. E Beowulf resta sì ucciso nella lotta contro il drago, ma resta ucciso anche il drago: se il popolo dei Geati andrà incontro a un destino di sventura – come profetizzato nel finale del poema – sarà per le proprie colpe, non perché sterminato dal drago. L’ultima impresa eroica di Beowulf e il suo sacrificio, dunque, hanno raggiunto lo scopo che si prefiggevano: proteggere il regno dalle devastazioni del drago.

²⁶ Ivi: 163.

²⁷ TOLKIEN 2000. Il saggio *Beowulf: The Monsters and the Critics* è stato pubblicato per la prima volta sui «Proceedings of the British Academy» XXII (1936), 245-295. Sull’influenza esercitata dal contributo di Tolkien si veda FULK - CAIN 2005: 196.

²⁸ «Yet with this radical defect, a disproportion that puts the irrelevances in the centre and the serious things on the outer edges, the poem of Beowulf is unmistakably heroic and weighty» (KER 1904: 253).

Al di là delle forzature interpretative, però, quel che conta è la visione complessiva di Tolkien: *Beowulf* come meditazione di un poeta cristiano su un mondo di valori appartenenti ormai al passato, un passato che la conversione al Cristianesimo ha reso irrimediabilmente separato dal presente. Lo sguardo del poeta è così intrinsecamente ambiguo: critico e ammirato, distaccato e nostalgico:

Non appena il poeta guarda indietro nel passato, contemplando la storia dei re e dei guerrieri nelle antiche tradizioni, vede che tutta quella gloria (o, come potremmo dire, “cultura” o “civiltà”) finisce nell’oscurità. Abbiamo di fatto un poema sorto da un pregnante momento di equilibrio, che guarda indietro nella tomba, un poema scaturito da un uomo istruito nelle antiche storie che si stava sforzando, per così dire, di avere di esse tutte una panoramica generale, cogliendo la loro comune tragedia fatta d’inevitabile rovina, e tuttavia sentendo questo in modo più intensamente *poetico* poiché egli stesso era lungi dalla diretta pressione del loro sconforto.²⁹

Le imprese di Beowulf, «wyruldcyninga [...] lofgeornost» («dei re del mondo [...] il più bramoso di lode», vv. 3180-3182),³⁰ vengono celebrate da una voce narrante che della lode e della fama vede la transitorietà e la vacuità. L’eroe non può, dunque, assolvere a nessuna funzione archetipica, il passato in cui agisce e muore non può in alcun modo essere proposto come «fonte e principio di tutto il bene anche per i tempi successivi».³¹ Se la forma dell’epopea, come vuole Bachtin, richiede che il passato epico sia «assoluto e perfetto»,³² *Beowulf* non può essere un poema epico, e infatti Tolkien gli nega questa qualifica:

²⁹ TOLKIEN 2000: 52-53.

³⁰ *Beowulf* [Brunetti]: 262-263.

³¹ BACHTIN 1976: 194.

³² *Ibidem*.

Beowulf non è un “poema epico”, né una “ballata” ampliata. Nessun termine tratto dal greco o dalle altre letterature gli si attaglia esattamente: e non c’è ragione per cui ciò dovrebbe accadere. Se proprio dobbiamo trovare un termine per definirlo, potremmo scegliere piuttosto “elegia”. È un poema eroico-elegiaco: e in un certo senso tutti i suoi primi 3136 versi sono il preludio ad un inno funebre.³³

Il carattere elegiaco del *Beowulf*, o almeno di alcune sue parti, viene quindi riaffermato come dato acquisito dalla gran parte della critica, senza che questo porti necessariamente a una sua esclusione dal canone dell’epica o – a seconda delle categorie applicate – della poesia eroica. Scrive ad esempio Hugh Magennis: «Beowulf is as much an elegiac meditation as a narrative poem».³⁴ E Giuseppe Brunetti: «Il *Beowulf* è una rivisitazione dell’età eroica da parte di un poeta cristiano che sembra vederla in prospettiva vetero-testamentaria. [...] Ed è elegia sulla labilità esistenziale e storica di individui, stirpi, nazioni».³⁵

La differenza tra le scale di valori dei personaggi da un lato e di narratore e pubblico dall’altro conferisce all’eroe un’ambiguità assiologica che apre il testo a interpretazioni diverse. Così, se Victor Millet non ha dubbi nel leggere il poema come critica cristiana ai valori dell’aristocrazia guerriera altomedievale,³⁶ Alois Wolf riconosce nelle parole del poeta una denuncia dell’insufficienza dell’ideale eroico, accompagnata però da ammirazione.³⁷ L’opinione di Wolf riecheggia quella formulata da Tolkien nel saggio del 1936; lo stesso Tolkien, tuttavia, si esprime in modo più secco e severo in un contributo successivo, dedicato a un altro testo letterario anglosassone, *La battaglia di*

³³ TOLKIEN 2000: 65.

³⁴ MAGENNIS 2010: 94.

³⁵ BRUNETTI 2003: 8.

³⁶ MILLET 2008: 89.

³⁷ WOLF 1995: 95.

Maldon, e pubblicato nel 1953: «Nel *Beowulf* abbiamo semplicemente la leggenda degli “eccessi” di un capo».³⁸

L'ampia gamma di letture, che va dall'interpretazione di Beowulf come trasposizione leggendaria del mitico «eroe civilizzatore, che libera la terra dai mostri»³⁹ – o, addirittura, come corrispettivo umano, sia pur leggendario, del dio nordico Þórr, difensore dell'ordine cosmico –⁴⁰ fino al duro giudizio pronunciato da Tolkien nel 1953, nasce dall'ambiguità di fondo del testo, che tutte queste letture consente. E proprio questa ambivalenza Scott Gwara riconosce come strategia del poeta che, presentando all'interno del testo e nel dialogo tra i personaggi diverse valutazioni dell'agire del protagonista, apre il poema a diverse letture da parte di pubblici diversi.⁴¹

L'indeterminatezza di significato del *Beowulf*, la sua polisemia, i suoi numerosi “punti vuoti”⁴² lo hanno reso l'ipotesto ideale per una catena di riscritture che ne hanno fatto un moderno mito letterario, e le numerose trasposizioni e traduzioni intersemiotiche hanno trasformato il suo protagonista in un contemporaneo eroe sociosemiotico.⁴³ Queste stesse caratteristiche, tuttavia, pongono radicalmente in

³⁸ TOLKIEN 2010: 60.

³⁹ MELETINSKIJ 1993: 144.

⁴⁰ ORCHARD 2003: 119-123.

⁴¹ GWARA 2008: 13. Gwara, alle pagine 1-12 del suo saggio, fornisce anche un'utile sintesi del dibattito sulla valutazione dell'eroe nel poema. Per una più recente panoramica della critica su *Beowulf* e, in particolare, sulla relazione tra elementi eroici e cristiani nel poema si veda NILES 2016: 149-172.

⁴² Il testo, ad esempio, afferma che il mostro Grendel è un discendente di Caino, ma non rivela chi sia suo padre. Sulla prima giovinezza di Beowulf vengono date informazioni diverse da personaggi diversi, e numerosi sono gli accenni a vicende che però non vengono narrate nella loro interezza. Sul concetto di “punti vuoti” si veda ISER 1986.

⁴³ Per una sintetica definizione di “mito letterario” si veda ASSMANN - ASSMANN 1998: 180. Un'ampia discussione del rapporto tra mito religioso e mito letterario è contenuta in COUPE 2005. Sul concetto di “eroe sociosemiotico” si veda DUSI 2006: 121-122. Per le trasposizioni cinematografiche del *Beowulf* si vedano BUZZONI 2010 e GIUSTI 2011, mentre per quelle a fumetti si possono vedere FERRARI 2017 e relativa bibliografia.

questione il carattere epico del poema medievale, almeno se si tengono ferme le correnti definizioni del genere.

3. IL *NIBELUNGENLIED*: POEMA EROICO SENZA EROI

Se è la vicinanza all'elegia a instillare dubbi sull'appartenenza del *Beowulf* al genere dell'epica eroica, nel caso del *Nibelungenlied* la fonte principale di incertezza è stata a lungo la combinazione di tratti eroici e tratti cortesi. La compresenza e l'interazione di questi due modi (e universi) narrativi fa sì che nelle mille pagine dello studio di Bowra sulla poesia eroica il *Nibelungenlied* venga sbrigativamente liquidato in un paio di pagine, in quanto «nel suo insieme è permeato da uno spirito in cui l'ardimento eroico non ha un'importanza preminente rispetto all'emozione d'amore». ⁴⁴

In anni più recenti, tuttavia, gli studiosi – soprattutto germanisti – hanno assunto un diverso punto di vista: la questione al centro dell'interesse non è più se il *Nibelungenlied* sia un poema epico “puro”, conforme a un'astratta definizione di questo genere letterario, ma come elementi formali e schemi d'azione tradizionali (eroici) si combinino con motivi e stilemi della letteratura cortese nella realizzazione di un grande progetto narrativo che illustra l'intrecciarsi di motivazioni e decisioni che conduce inesorabilmente alla catastrofe tutti i personaggi principali del poema. ⁴⁵

Il problema, dunque, non è se i valori eroici e quelli cortesi siano tra loro inconciliabili, ma se le diverse figure si comportino in modo più o meno coerente con le regole che ogni situazione richiede. Come mette in rilievo Albrecht Classen: «Nothing

⁴⁴ BOWRA 1979: 916. Ancora più fuorviante è la definizione di John Bryan Hainsworth: «Il *Cantare dei Nibelunghi* [...] è un complicato poema epico di gelosia e di vendetta, costruito intorno al tema del peccato di avarizia» (HAINSWORTH 1997: 9).

⁴⁵ WOLF 1995: 267-289; LIENERT 2003; SCHULZE 2006: 104-112.

is right in their [dei personaggi] behavior, as they act courtly when heroic defense and circumspect behavior would have been called for, and act heroically when diplomacy and courtly manner would have been the norm». ⁴⁶ Il massacro finale non è l'esito inevitabile di una collisione tra diversi sistemi di valori e codici di comportamento, ma dell'incapacità dei vari attori sulla scena di raggiungere i propri obiettivi evitando di dare origine a conflitti senza possibile soluzione: «Die Fatalität von Gewalteskalation und Untergang ist menschengemacht». ⁴⁷

Gli eroi di questo poema non solo agiscono in modo a volte enigmatico, ma compiono azioni che ne mettono in discussione la posizione nel quadro assiologico. Siegfried è indubbiamente la figura che più si avvicina all'idea di un archetipo eroico e la voce narrante non ha che parole di lode nel presentarlo nel corso della seconda *Äventiure* del poema. Tuttavia lo vediamo compiere nel corso della narrazione azioni “fuori misura” quando non eticamente inaccettabili. Così, questo principe del Niderlant parte da Xanten e si reca nella terra dei Burgundi per chiedere la mano della bella Kriemhilt, di cui – da perfetto cavaliere cortese – si è innamorato senza averla mai incontrata, ma una volta giunto alla reggia di Worms la prima cosa che fa è sfidare Gunther, il sovrano, dichiarando di volergli strappare beni e terra (strofa 110):

Se siete così prode come a me è stato detto,
non mi curo che a qualcuno piaccia o dispiaccia:
tutto ciò che possedete io vi contenderò:
terra e castelli a me saran soggetti. ⁴⁸

⁴⁶ CLASSEN 2003: 305.

⁴⁷ LIENERT 2003: 104 ('La fatalità dell'escalation di violenza e della rovina è opera umana').

⁴⁸ *I Nibelunghi* [Mancinelli]: 18 («Nu ir sît sô küene, als mir ist geseit, / sone ruoch ich, ist daz iemen liep oder leit: / ich wil an iu ertwingen, swaz ir muget hân: / lant unde bürge, daz sol mir werden undertân»: *Das Nibelungenlied* [Bartsch]: 24).

In seguito Siegfried, ormai integrato nella corte burgunda, è pronto a ingannare per ben due volte Prünhilt, aiutando così re Gunther a conquistare con la forza una sposa di cui non è evidentemente degno pur di ricevere in cambio la mano di Kriemhilt. Le menzogne e gli inganni di cui Siegfried si rende complice non gettano solo un'ombra sulla sua condotta morale, ma ingenerano una catena di false apparenze e malintesi che condurrà alla sua uccisione e alla terribile vendetta di Kriemhilt nella seconda parte del poema.⁴⁹ Questo eroe cortese, inoltre, non esita a usare violenza sulla propria sposa come punizione per aver rivelato pubblicamente quel che doveva restare segreto. Kriemhilt stessa, rivolgendosi a Hagen – che in quel momento la sta peraltro crudelmente ingannando – gli manifesta il pentimento per aver provocato un dolore a Prünhilt e rivela di essere stata per questo duramente punita da Siegfried (strofa 894):

Io ne sono pentita – disse la nobile regina –
Ed egli ha per questo percosso il mio corpo;
perché ho detto cosa che l'ha turbata nel cuore,
di questo m'ha punita l'eroe nobile e prode.⁵⁰

L'ambiguità etica di Sigfried ha spinto qualche studioso a giustificare, se non ad approvare, la condotta del suo assassino, Hagen, che appare almeno conformarsi con coerenza a un unico criterio: la difesa della dinastia burgunda e del suo potere:

all of his actions reflect a consistent course of action, and a meaningful approach to his role and functions within his society. Whether we like Hagen or not, whether we

⁴⁹ WOLF 1995: 300; MÜLLER 1998: 249-295; MCCONNELL 2002; CLASSEN 2003; MILLET 2008: 205-208.

⁵⁰ *I Nibelunghi* [Mancinelli]: 125 («“Daz hât mich sît gerouwen”, sprach daz edel wîp. / “ouch hât er sô zerblouwen dar umbe mînen lîp; / daz ich iz ie geredete, daz beswarte ir den muot, / daz hât vil wol errochen der helt küene unde guot.”»): *Das Nibelungenlied* [Bartsch]: 150). Si noti la violenza indicata dal verbo *zerbliuwen* ('fare blu', 'bastonare'), qui al participio preterito *zerblouwen*, riferito al corpo di Kriemhilt.

condemn his treatment of Siegfried, Kriemhilt, the water nixes, the poor chaplain, the Huns, and finally his last opponents in the battle for survival at Gran, or not, Hagen always pursues a single path of actions, to protect his lord, to fight for the well-being of the Burgundian royal house, and to safeguard his own honor in face of many different challenges.⁵¹

Eppure il testo esprime senza equivoci la condanna della macchinazione che conduce all'uccisione di Siegfried: più volte la voce narrante usa il sostantivo *untriuwe* ('tradimento', 'slealtà') per indicare il tradimento perpetrato ai danni di Siegfried (strofe 876, 915) o la slealtà del comportamento di Hagen e Gunther (strofa 916), e l'aggettivo *ungetriuwe* ('senza fede', 'sleale') per indicare Hagen stesso (strofa 911) e il modo in cui Siegfried viene assassinato (strofa 988). Alla strofa 906, inoltre, lo stratagemma con cui Hagen estorce a Kriemhilt l'informazione su quale sia l'unico punto vulnerabile di Siegfried viene definito *meinrât* ('tradimento') dal narratore.⁵²

Nella seconda parte del poema, tuttavia, quando i Burgundi devono affrontare le schiere unne, Hagen assume il ruolo di loro guida e difensore, e alla strofa 1726, il re goto Dietrich si rivolge a lui chiamandolo «Trôst der Nibelungen», 'Protettore dei Nibelunghi'. In questo ruolo, Hagen acquisisce – almeno nelle redazioni *A e *B del poema – tratti eroici,⁵³ il che non gli impedisce, tuttavia, di compiere azioni riprovevoli e blasfeme come esortare i guerrieri a dissetarsi con il sangue dei caduti in battaglia (strofa 2114).⁵⁴

Se dunque è quanto meno ambigua la caratterizzazione etica di Siegfried e di Hagen, la terza figura dominante del poema, Kriemhilt, subisce un'involuzione che la porta a trasformarsi dalla bellissima giovane 'degnata d'essere amata' («Der minnechlîchen

⁵¹ CLASSEN 2003: 299-300. Cfr. MCCONNELL 2002: 159.

⁵² SCHULZE 2006: 118.

⁵³ MÜLLER 2002: 90.

⁵⁴ Ivi: 151; PSYCHLAU-EZLI 2018: 251-252.

meide triuten wol gezam», strofa 3) alla ‘diavolessa’ («vålandinne», strofe 1748 e 2371)⁵⁵ che stermina senza pietà i propri fratelli e il proprio popolo per vendicare l’uccisione dello sposo. Sarebbe fuorviante cercare uno scavo psicologico nel testo epico,⁵⁶ ma le tappe di questa trasformazione sono tuttavia evidenti: già al momento della partenza da Worms, dopo il matrimonio con Siegfried, Kriemhilt si sottrae al ruolo di sposa docile e passiva opponendosi al marito sulla questione delle proprietà che è suo diritto ricevere dai fratelli; quindi trasgredisce l’obbligo del silenzio impostole da Siegfried e umilia pubblicamente Prünhilt, venendo per questo – come abbiamo visto – punita dallo sposo in modo assai poco cortese. Dopo la morte di Siegfried, Kriemhilt utilizza l’immenso tesoro dei Nibelunghi per prendere al proprio servizio una schiera di cavalieri stranieri, e appare del tutto fondato il dubbio espresso da Hagen (strofa 1128) che la vedova rappresenti un pericolo per il potere dei suoi fratelli. E, infine, dopo il matrimonio con il re unno e la formale riconciliazione con i fratelli, la vediamo con inesorabile determinazione condurre il gioco che porta al massacro finale e alla sua stessa morte per mano dello sconvolto e indignato Hildebrand.

Le ragioni della condotta di Kriemhilt possono essere ricercate nella sua incapacità di controllare il dolore causatole dalla morte dello sposo e di esercitare la virtù cortese della misura (*mâze*)⁵⁷ oppure nel rifiuto di adeguarsi al ruolo che ci si attendeva da una nobile donna,⁵⁸ in ogni caso la sua figura non può certo essere proposta come modello di eroismo.

All’innegabile senso di disorientamento che il poema provoca nel lettore⁵⁹ contribuisce in misura considerevole la posizione del narratore, che celebra ora l’eroismo

⁵⁵ MCCONNELL 2003.

⁵⁶ MÜLLER 1998: 201-248; LIENERT 2003: 100.

⁵⁷ MCCONNELL 2002: 156, 159-160; AUTERI 2003: 43. Cfr. BUMKE 1994: 418-419.

⁵⁸ MÜLLER 2002: 91, 123-126; LIENERT 2003: 101.

⁵⁹ SIEBURG 2010: 143.

di Siegfried, ora quello del suo assassino,⁶⁰ e sembra non assumere una posizione chiara nei confronti di Kriemhilt, vittima e carnefice al contempo. Il disorientamento doveva essere condiviso anche dal pubblico medievale, se già poco dopo la composizione del poema ne abbiamo una rielaborazione – la cosiddetta redazione *C – che si sforza di eliminare le incoerenze e di fornire un più chiaro quadro assiologico, in cui la responsabilità della catastrofe è chiaramente attribuita a Hagen, mentre Kriemhilt assume con maggiore nettezza il ruolo della vittima.⁶¹

In questo contesto, la trasposizione dell'antica leggenda eroica in un universo letterario feudale e cortese – trasfigurazione del mondo storico in cui vivevano e agivano il poeta e il suo pubblico – doveva avere un effetto ulteriormente inquietante.⁶² Credo sia impossibile stabilire con certezza se il poeta del *Nibelungenlied* si proponesse consapevolmente di sottoporre a critica usi e valori dell'aristocrazia guerriera dei suoi giorni,⁶³ ma certo la concatenazione di azioni compiute per raggiungere i propri scopi nell'apparente rispetto delle norme di comportamento feudale produce qui un indistricabile intreccio di conflitti il cui esito non può essere che il finale disastro, un disastro che impediva al pubblico medievale di considerare il poema una sorta di repertorio dei «valori di un'intera comunità nazionale».⁶⁴

Per fare del *Nibelungenlied* un “poema nazionale”, una “Iliade dei Tedeschi” era necessario scomporlo e ricomporlo intorno a nuclei narrativi e ideologici del tutto diversi rispetto al testo medievale, ed è proprio questo lavoro di reinterpretazione, risemantizzazione e ricreazione che ha avuto inizio tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX

⁶⁰ ANDERSSON 1987: 138.

⁶¹ MÜLLER 2002: 102; HENKEL 2003; MILLET 2008: 228-231; SCHMID 2018.

⁶² LIENERT 2003: 96, 106.

⁶³ Così, ad esempio, MILLET 2008: 204. Cfr. MÜLLER 1998: 436-439.

⁶⁴ ZATTI 2000: 16.

secolo e che ha prodotto un fiume di rielaborazioni e riscritture nei più diversi mezzi espressivi, un fiume che continua a scorrere ancora ai giorni nostri.⁶⁵

4. RENDERE EPICA LA STORIA DI IERI: L'*ERIKSKRÖNIKA*

Come ultimo esempio di testo che, in area germanica, pone in questione i criteri di definizione del genere epico, vorrei brevemente illustrare il caso della svedese *Erikskrönika* ('Cronaca di Erik'), composta nella prima metà del XIV secolo, probabilmente in un momento compreso tra il 1320 e il 1322,⁶⁶ quando da poco si era conclusa la sanguinosa guerra civile che aveva opposto il re Birger Magnusson ai suoi due fratelli, i duchi Erik e Valdemar. I duchi erano stati imprigionati e lasciati morire di fame dal re, che poi era stato però costretto alla fuga, la fazione ducale era uscita vincitrice dallo scontro e il figlio di Erik, il treenne Magnus Eriksson, era stato incoronato re di Svezia nel luglio 1319.⁶⁷ La *Erikskrönika* è soprattutto, anche se non solo, il racconto di questo sanguinoso conflitto. La narrazione, infatti, segue il succedersi dei sovrani svedesi a partire da Erik Eriksson (re dal 1222 al 1250) fino all'incoronazione di Magnus Eriksson nel 1319, ma oltre due terzi dei 4543 versi della cronaca sono dedicati allo scontro tra Birger, presentato come re ingiusto e infido, e il nobile e cortese Erik.

⁶⁵ La letteratura scientifica sulla ricezione moderna e contemporanea della materia nibelungica è sterminata. Mi limito qui a rimandare, per una sintetica presentazione in lingua italiana dell'appropriazione della leggenda nibelungica da parte delle correnti nazionaliste tedesche tra XVIII e XIX secolo, a FERRARI 2004. In italiano si può anche consultare ARCAMONE 2010. Per quanto riguarda gli studi in ambito tedesco si vedano, in particolare, i contributi raccolti in HEINZLE - WALDSCHMIDT 1991; HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003: 405-544, e HEINZLE 2013. Per un censimento completo delle trasposizioni e rielaborazioni si consulti il sito nibelungenrezeption.de.

⁶⁶ FERRARI 2008: 77.

⁶⁷ Per un quadro della storia dei regni scandinavi nei primi due decenni del XIV secolo si veda BAGGE 2007.

Il titolo stesso con cui viene convenzionalmente indicato questo testo manifesta la sua tradizionale attribuzione al genere della “cronaca in rima”. Che l'ispirazione alla sua composizione sia venuta dalla conoscenza delle cronache in rima composte e diffuse in area tedesca settentrionale è, del resto, ipotesi universalmente accettata.⁶⁸ Altrettanto condivisa però è anche l'opinione secondo cui l'*Erikskrönika* non solo rivelerebbe un'evidente ambizione letteraria, ma anche che questa ambizione avrebbe dato vita al più originale esempio di componimento cortese della letteratura svedese medievale.⁶⁹

I tratti cortesi del testo sono evidenti e non lasciano dubbi sul fatto che l'autore abbia combinato la struttura delle cronache tedesche in rima con gli stilemi dei primi romanzi tradotti in svedese all'inizio del secolo, le cosiddette *Eufemiavisor* ('Canti di Eufemia').⁷⁰ Un perfetto cavaliere è innanzi tutto Erik, vero protagonista della cronaca, ma è tutto l'universo narrativo a essere costruito secondo il modello ideale dell'immaginario cortese: i personaggi si muovono tra banchetti, tornei e feste sontuose, allietate da musicanti sempre prodigalmente compensati. Il loro abbigliamento è splendido, il comportamento magnanimo, e anche nei confronti dei nemici sconfitti si dimostra cavalleresca generosità e cristiana compassione. Gli unici a essere rappresentati come estranei ai valori cortesi sono gli “infedeli” – i Finni pagani e i Russi non cattolici – e il gruppo di nobili tedeschi raccolto intorno al malvagio e folle re Birger.

È tuttavia evidente – anche se non sufficientemente messo in luce dalla critica – che l'autore si proponeva di conferire al suo testo anche una dimensione epica:

⁶⁸ JANSSON 1971: 202-214; MITCHELL 1996: 27; NEDKVITNE 2004: 217; FERRARI 2019a: 99-100.

⁶⁹ LÖNNROTH 1987: 104-108; NEDKVITNE 2004: 214, 218; PÉNEAU 2005: 15-16; FERRARI 2019b: 88-90.

⁷⁰ Erik era peraltro direttamente coinvolto nella composizione dei tre romanzi cortesi che vanno sotto questo nome: *Herr Ivan Lejonriddare* (rielaborazione dell'*Yvain* di Chretien de Troyes), *Hertig Fredrik av Normandie* (versione di un romanzo tedesco in versi oggi perduto) e *Flores och Blanzeflor* (con ogni probabilità versione del francese *Floire et Blancheflor* per il tramite della traduzione norvegese). Gli epiloghi dei tre romanzi informano che le traduzioni sono state eseguite per volontà di Eufemia di Rügen, regina di Norvegia, che le aveva commissionate come dono al duca Erik, promesso sposo della principessa norvegese Ingeborg.

The writer himself no doubt thought that his creation had much in common with the French national epics, the chansons de geste (historical songs) such as the *Chanson de Roland*, which were connected with historical figures. [...] The poet's object at one level was to create a Swedish national epic based on historical personages, for which the so-called Folkung dynasty was eminently suited, but *Erikskrönikan* is also a tendentious work, a text with a political program of sorts. Everything in the poem leads up to the point when the son of Duke Erik, Magnus, is elected king.⁷¹

Questa dimensione epica era conforme al progetto politico che traspare con chiarezza dal testo: concluso il conflitto, costretto alla fuga il sovrano sconfitto e giustiziato suo figlio, la nobiltà svedese si raccoglie intorno al nuovo re bambino e al Consiglio di reggenza, effettivo detentore del potere. Le famiglie che si erano trovate a combattere su fronti opposti stringono ora un nuovo patto e trovano nell'*Erikskrönika* una narrazione che legittima il nuovo potere e salva l'onore di tutti: anche chi aveva sostenuto Birger, infatti, si comporta nella cronaca con onore e senso di cavalleria, perfino suo figlio, che muore innocente per la malvagità del padre. Esclusi da questo spirito di riconciliazione sono solo il re iniquo, la sua perfida moglie e i suoi consiglieri tedeschi, che subiscono una morte oltraggiosa.

La cronaca acquisisce così una funzione di legittimazione del nuovo potere: il martirio di Erik e l'elevazione al trono di suo figlio sono gli atti fondativi di una nuova comunità nazionale. Nel contesto di questo progetto politico e letterario trova senso il singolare atto di distanziamento del narratore dalla materia narrata. In apertura del testo, infatti, la voce narrante presenta la scena in cui si svolgeranno gli eventi come se fosse del tutto ignota al suo pubblico. Subito dopo aver reso lode a Dio, il narratore prosegue:

⁷¹ MITCHELL 1996: 28. Si noti che *Erikskrönikan* è la forma con articolo determinativo posposto (-n). Nel corso del mio contributo ho preferito usare la forma non determinata.

Egli ha creato l'ampio mondo,
boschi e foreste, monti e colline,
foglie ed erba, acqua e sabbia,
tanta gioia e molti paesi
e tra questi uno che si chiama Svezia.
Chi si spinga a nord, nel mondo,
può scoprire dove si trova.
Lì ci sono valorosi guerrieri,
cavalieri e coraggiosi eroi
che terrebbero testa a Dietrich von Bern.
Come vi hanno vissuto signori e principi
si trova scritto in questo libro,
come hanno vissuto e agito
qui sta scritto come è stato.
Chi non ne ha mai sentito parlare
può adesso ascoltare e prestare attenzione
se vuole sentire belle parole
e divertirsi finché ci sederemo a tavola.⁷²

La Svezia, la terra in cui il pubblico aristocratico si trova ad ascoltare la declamazione della cronaca – finché non si sederà a tavola – viene così spostata in una dimensione lontana nel tempo e nello spazio, i suoi cavalieri sono messi in relazione alla figura di Dietrich von Bern, trasposizione leggendaria del re ostrogoto Teodorico, protagonista di

⁷² Traduzione mia («Verldena hauer han skipat swa widha / skogh ok marka bergh ok lidha / lööff ok grass vatn ok sand / mykinn frögd ok margh land / Ok eth ther med som swerighe heter / hwar som nor i werldena lether / Tha faar han fynna huar thz er / godha tiägna finder man ther / ridderskap ok hädadha godha / the Didrik fan Berner vel bestodo / huro herra ok första hawa the liffuat / thz finder man her i bokenne scriffuit / huro the hawa liffuat giort ok farit / her star thz scriwat huru thz hauer warit / hwo thz hauer ey förra hört sakt / nw ma han thz hora hauer man thess akt / fore lust at hora fagher ordh / ok skämtan oss til wy gaa til bordh»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 1-2).

un ciclo epico della tradizione tedesca. Gli ascoltatori, che con ogni probabilità avevano preso parte direttamente alle vicende narrate, vedono ora messa in versi la propria storia come se fosse vicenda di un passato già distante. Questa distanza, ribadita poi nel corso del testo,⁷³ viene tuttavia messa in discussione dagli interventi del narratore in cui dichiara di essere stato testimone oculare degli eventi descritti. Il risultato è un continuo movimento di distanziamento e di avvicinamento, movimento dettato da una strategia che, mentre si propone di validare la narrazione con la forza della testimonianza diretta, cerca al contempo di conferirle il carattere di oggettività della poesia eroica.⁷⁴

5. CONCLUSIONI

Queste brevi e non sistematiche riflessioni non avevano, naturalmente, lo scopo di arrivare a una definizione – o ridefinizione – del concetto di “epica germanica”. Più che altro, il risultato a cui sono pervenute è quello di segnalare la difficoltà di costringere i testi di area germanica tradizionalmente definiti “epici” in una rigida griglia definitoria costruita sulla base di modelli appartenenti a culture diverse e talvolta lontane, come i poemi omerici o le *chansons de geste*. Anche quando questi modelli erano ben noti ai poeti tedeschi, inglesi o scandinavi (e, nel caso dell’*Eneide* o delle *chansons de geste*, è assai probabile, se non sicuro, che lo fossero) la loro ricezione nel sistema letterario di arrivo avveniva nel contesto di un dialogo interculturale che escludeva la possibilità di una semplice e passiva applicazione.

⁷³ Si vedano, ad esempio, i versi 689 e 1227, dove vengono fornite informazioni che dovevano risultare del tutto ovvie al pubblico: ‘In Svezia ci sono grandi boschi’ («I Swerighe liggja store skogha»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 39); ‘Helsingborg è una città mercantile’ («Helsinga borgh er en köpstader»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 69).

⁷⁴ BOWRA 1979: 6, 50

Tutti i livelli testuali – metrico, stilistico, tematico, simbolico – rivelano un processo di interazione e di ibridazione che, se da un lato determinano una specificità, una differenza dell'epica germanica rispetto alla tradizione classica e a quella romanza, dall'altro ne fanno un insieme disomogeneo, dove ogni testo presenta caratteristiche proprie, frutto di molteplici strategie di elaborazione della materia tradizionale e di interazione con i modelli stranieri. Proprio questa complessità e varietà delle strategie di creazione del testo epico rendono significativa la distinzione tra poesia eroica ed epica eroica. La differenza non è solo quantitativa, ma nasce da un diverso rapporto con la tradizione orale e con i modelli scritti e questo intreccio di relazioni costituisce un terreno che deve essere necessariamente indagato per arrivare a una maggiore comprensione delle dinamiche che hanno determinato la presenza o l'assenza di ampi poemi epici nei diversi sistemi letterari germanici medievali.

Solo se diamo per acquisito il fatto che questo rapporto si realizza in modi diversi a seconda del contesto di produzione e delle finalità pragmatiche del testo, oltre che della posizione del poeta nel sistema letterario in cui opera, possiamo raggruppare sotto un'unica etichetta “epica germanica” poemi che sistematicamente si pongono sulla linea di delimitazione tra generi differenti, sfuggendo a classificazioni troppo nettamente delineate.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Beowulf* [Brunetti] = *Beowulf*, a cura di Giuseppe Brunetti, Roma, Carocci, 2003.
- Das Nibelungenlied* [Bartsch] = *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch herausgegeben von Helmut de Boor. 22. Auflage, Wiesbaden, Heinrich Albert Verlag, 1996.
- Erikskrönikan* [Pipping] = *Erikskrönikan*, enligt Cod. Holm. D2 jämte avvikande läsarter ur andra handskrifter utgiven av Rolf Pipping, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 1963.
- I Nibelunghi* [Mancinelli] = *I Nibelunghi*, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1972.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AMODIO 2014 = Mark C. Amodio, *The Anglo-Saxon Literature Handbook*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014.
- ANDERSSON 1987 = Theodore M. Andersson, *A Preface to the Nibelungenlied*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- ANLEZARK 2010 = Daniel Anlezark, *Old English Epic Poetry: Beowulf*, in *A Companion to Medieval Poetry*, edited by Corinne Saunders, Chichester, Wiley Blackwell, 2010, 141-160.
- ARCAMONE 2010 = Maria Giovanna Arcamone, *Sulla ricezione della materia nibelungica in età moderna*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, a cura di

- Maria Giovanna Arcamone e Marco Battaglia, Pisa, Edizioni ETS, 2010, 257-275.
- ASSMANN - ASSMANN 1998 = Aleida Assmann e Jan Assmann, *Mythos*, in *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band IV: Kultbild-Rolle*, herausgegeben von Hubert Cancik, Burkhard Gladigow, Karl Heinz Kohl, Stuttgart, Kohlhammer, 1998, 179-200.
- AUTERI 2003 = Laura Auteri, *Regine e cavalieri allo specchio*, Roma, Carocci, 2003.
- BACHTIN 1976 = Michail Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in György Lukács, Michail Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, 179-221.
- BAGGE 2007 = Sverre Bagge, *Aims and Means in the Inter-Nordic Conflicts 1302-1319*, in «Scandinavian Journal of History», XXXII (2007), 5-37.
- BOWRA 1945 = Cecile Maurice Bowra, *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1945.
- BOWRA 1979 = Cecile Maurice Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- BRUNETTI 2003 = Giuseppe Brunetti, *Introduzione*, in *Beowulf* [Brunetti], 7-75.
- BUMKE 1994 = Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
- BUZZONI 2010 = Marina Buzzoni, *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Venezia, Cafoscarina, 2010.
- CESERANI 1999 = Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999.
- CLASSEN 2003 = Albrecht Classen, *The Downfall of a Hero: Siegfried's Self-Destruction and the End of Heroism in the Nibelungenlied*, in «German Studies Review», XXVI (2003), 295-314.
- COUPE 2005 = Laurence Coupe, *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donzelli, 2005.

- DUSI 2006 = Nicola Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, in *Remix – Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006, 95-154.
- FERRARI 2004 = Fulvio Ferrari, *Nibelunghi dal Nord: fonti scandinave della leggenda nibelungica rielaborate nella letteratura tedesca del XIX secolo*, in *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il Continente nel corso dei secoli*, a cura di Gianna Chiesa Isnardi e Paolo Marelli, Genova, Tilgher, 2004, 147-174.
- FERRARI 2008 = Fulvio Ferrari, *Literature as a performative act. “Erikskrönikan” and the making of a nation*, in *Lärdomber oc skämtan. Medieval Swedish Literature Reconsidered*, edited by Massimiliano Bampi and Fulvio Ferrari, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 2008, 55-80.
- FERRARI 2017 = Fulvio Ferrari, *Looking at the hero: Beowulf and graphic novels in the 21. Century*, in «Linguistica e filologia», XXXVII (2017), 189-202.
- FERRARI 2019a = Fulvio Ferrari, *Le belle morti: eroi e traditori di fronte alla morte nelle cronache in rima della Svezia medievale*, in «Filologia germanica», Supplemento 1. *Storiografia e letteratura nel Medioevo germanico* (2019), 99-117.
- FERRARI 2019b = Fulvio Ferrari, *Da Ovest a Est, da Nord a Sud: tradizione e innovazione nella letteratura delle corti scandinave*, in «Medioevo romanzo», XLIII (2019), 75-95.
- FULK - CAIN 2005 = Robert D. Fulk e Christopher M. Cain, *A History of Old English Literature*, Malden, Blackwell, 2005.
- GIUSTI 2011 = Francesco Giusti, *Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in un altro luogo e in un altro tempo*, in «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», I (2011), 1-12.

- GWARA 2008 = Scott Gwara, *Heroic Identity in the World of Beowulf*, Leiden - Boston, Brill, 2008.
- HAINSWORTH 1997 = John Bryan Hainsworth, *Epica*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- HARRIS 2000 = Joseph Harris, *Beowulf as Epic*, in «Oral Tradition», XV (2000), 159-169.
- HEINZLE 1999 = Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin - New York, De Gruyter, 1999.
- HEINZLE 2013 = *Mythos Nibelungen*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Stuttgart, Reclam, 2013.
- HEINZLE - WALDSCHMIDT 1991 = *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Joachim Heinzle und Anneliese Waldschmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003 = *Die Nibelungen. Sage - Epos - Mythos*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2003.
- HENKEL 2003 = Nikolaus Henkel, *Die Nibelungenklage und die *C-Bearbeitung des "Nibelungenliedes"* in HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003, 113-133.
- ISER 1986 = Wolfgang Iser, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, Edizioni Unicopli, 1986, 161-187.
- JANSSON 1971 = Sven-Bertil Jansson, *Medeltidens rimkrönikor. Studier i funktion, stoff, form*, Stockholm - Göteborg - Lund, Läromedelsförlagen, 1971.
- KER 1904 = William Patton Ker, *The Dark Ages*, New York, Charles Scribner's sons, 1904.
- KLEIN 2015 = Dorothea Klein, *Mittelalter. Lehrbuch Germanistik. 2., aktualisierte Auflage*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2015.

- LIENERT 2003 = Elisabeth Lienert, *Perspektiven der Deutung des Nibelungenliedes*, in HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003, 91-112.
- LIMENTANI - INFURNA 1986 = Alberto Limentani e Marco Infurna, *Introduzione*, in *Strumenti di filologia romanza: l'epica*, a cura di Alberto Limentani e Marco Infurna, Bologna, il Mulino, 1986, 7-43.
- LÖNNROTH 1987 = Lars Lönnroth, *Det höviska tilltalet*, in *Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid: 800-1718*, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm, Bonniers, 1987, 93-123.
- MAGENNIS 2010 = Hugh Magennis, *Germanic Legend and Old English Heroic Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, edited by Corinne Saunders, Chichester, Wiley Blackwell, 2010, 85-100.
- MCCONNELL 2002 = Winder McConnell, *Medieval German Heroic Epic*, in *A Companion to Middle High German Literature to the 14th Century*, edited by Francis G. Gentry, Leiden - Boston - Köln, Brill, 2002, 151-213.
- MCCONNELL 2011 = Winder Mc Connell, *Vålandinne*, in *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*, edited by Francis G. Gentry, Winder McConnell, Ulrich Müller and Werner Wunderlich, New York - London, Routledge, 2011, 178.
- MELETINSKIJ 1993 = Eleazar M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino 1993.
- MELI 2011 = Marcello Meli, *L'epica nordica*, in *Tradizioni epiche e letteratura*, a cura di Gian Franco Gianotti, Bologna, il Mulino, 2011, 187-208.
- MILLET 2008 = Victor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin - New York, De Gruyter, 2008.
- MITCHELL 1996 = Stephen A. Mitchell, *Literature in Medieval Sweden*, in *A History of Swedish Literature*, edited by Lars Warne, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, 1-57.

- MÜLLER 1998 = Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.
- MÜLLER 2002 = Jan-Dirk Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002.
- NEDKVITNE 2004 = Arnvéd Nedkvitne, *The Social Consequences of Literacy in Medieval Scandinavia*, Turnhout, Brepols, 2004.
- NILES 2016 = John D. Niles, *Old English Literature. A Guide to Criticism with Selected Readings*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016.
- O'BRIEN O'KEEFFE 2013 = Katherine O'Brien O'Keeffe, *Values and ethics in heroic literature*, in *The Cambridge Companion to Old English Literature. Second Edition*, edited by Malcom Godden and Michael Lapidge, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 101-119.
- ORCHARD 2003 = Andy Orchard, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge, D.S. Brewer, 2003.
- PÉNEAU 2005 = Corinne Péneau, *Introduction*, in *Erikskrönika. Chronique d'Erik, première chronique rimée suédois (première moitié du XIV^e siècle)*, introduction, traduction et commentaires de Corinne Péneau, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, 5-92.
- PYCHLAU-EZLI 2018 = Lisa Pychlau-Ezli, *Essen und Trinken im Mittelalter. De alimentäre Code in der mittelhochdeutschen Epik*, Köln, Böhlau, 2018.
- REICHL 2010 = Karl Reichl, *Heroic Epic Poetry in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, edited by Catherine Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 55-75.
- SAMPLES 2006 = Susann Samples, *The German Heroic Narrative*, in *German Literature of the High Middle Ages*, edited by Will Hasty, Rochester, Camden House, 2006, 161-196.

- SCHMID 2018 = Florian M. Schmid, *Die Fassung *C des 'Nibelungelieds' und der 'Klage'. Strategien der Retextualisierung*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018.
- SCHULZE 2006 = Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, Reclam, 2006.
- SIEBURG 2010 = Heinz Sieburg, *Literatur des Mittelalters*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.
- TOLKIEN 2000 = John Ronald Reuel Tolkien, *Beowulf: mostri e critici*, in Id., *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien e Gianfranco de Turreis, Milano - Trento, Luni, 2000, 27-87.
- TOLKIEN 2010 = John Ronald Reuel Tolkien, *Il ritorno di Beorbthnoth figlio di Beorbthelm*, a cura di Wu Ming 4, Milano, Bompiani, 2010.
- VÀRVARO 1985 = Alberto Vàrvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino 1985.
- WOLF 1995 = Alois Wolf, *Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen, Gunter Narr, 1995.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.
- ZIRONI 2019 = Alessandro Zironi, *Il carne di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, Milano, Meltemi, 2019.