

DIORAMA MEDIEVALE  
TESTI

# Il sogno della Croce

## *The Dream of the Rood*

a cura di Omar Khalaf



PADOVA  
**UP**

PADOVA UNIVERSITY PRESS

OMAR KHALAF è Professore Associato di Filologia Germanica presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla filologia e la letteratura inglese antica, con particolare attenzione alla traduzione dell'*Orosio* e dei *Salmi* in epoca alfrediana, nonché sul periodo inglese medio, in particolare sulla letteratura cavalleresca e sulla tradizione testuale dei *Dicts and Sayings of the Philosophers* di Earl Rivers.



## **DIORAMA MEDIEVALE**

### **Direttivo (Unipd, DiSLL)**

Alvaro Barbieri, Davide Cappi, Nicola Carpentieri, Dan Octavian Cepraga, Monica Fin, Omar Khalaf, Rino Modonutti, Viviana Nosilia, Alessandra Petrina, Niccolò Zorzi

### **Comitato scientifico**

Simonetta Battista (Københavns Universitet), Marialuisa Capparrini (Università degli Studi di Ferrara), Juan Signes Codoñer (Universidad Complutense Madrid), Francesca Gambino (Università degli Studi di Padova), Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze), Rossana E. Guglielmetti (Università degli Studi di Milano), Bernhard Huß (Freie Universität Berlin), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Marcello Piacentini (Università degli Studi di Padova), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Elisabetta Selmi (Università degli Studi di Padova), Sergejus Temčinas (The Institute of the Lithuanian Language), Emilio Torchio (Università degli Studi di Padova), Richard Trachsler (Romanisches Seminar, Universität Zürich), Alessandro Zironi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

### **Redazione (Unipd, DiSLL)**

Davide Avogaro, Marco Francescon, Anna Gili, Elena Muzolon, Nicola Perencin, Francesca Samori, Sibilla Siano, Andreea M. Toma, Michele Vescovo

## **DIORAMA MEDIEVALE**

**1.**

Prima edizione 2026, Padova University Press  
Titolo originale: *The Dream of the Rood [Il sogno della Croce]*

© 2026 Padova University Press  
Università di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it  
Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press

In copertina: Vittorio Bustaffa, *Grafismo*, acrilico su carta,  
2025.

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-529-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Studi  
Linguistici e Letterari (DiSL) dell'Università di Padova

Il sogno della Croce  
*The Dream of the Rood*

a cura di  
Omar Khalaf

PADOVA  
**UP**



# INDICE

PREFAZIONE	9
INDICE DELLE ABBREVIAZIONI	15

## INTRODUZIONE

CARATTERISTICHE CODICOLOGICHE, LINGUISTICHE E METRICHE	19
UN <i>LIBER IGNOTAE LINGUAE</i> TRA EROISMO GERMANICO E CRISTIANESIMO MILITANTE	41
CONVERSIONE E TRADIZIONE: LE POPOLAZIONI GERMANICHE E LA POESIA RELIGIOSA ANGLOSASSONE	59
SOGNANDO LA CROCE: TESTI E TEMI DEL VERCELLI BOOK	73
UNA LETTURA ECOCRITICA DEL <i>SOGNO</i>	91

## EDIZIONE E TRADUZIONE

CRITERI EDITORIALI	103
COMMENTO AL TESTO	119
NOTA ALLA TRADUZIONE	141
COMMENTO ALLA TRADUZIONE	143
GLOSSARIO ETIMOLOGICO	155
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	169



## PREFAZIONE

Se Cristo è morto sulla croce, è proprio, si può ben dirlo,  
per il valore simbolico che la  
croce ha in se stessa e che le è sempre stato riconosciuto  
in tutte le tradizioni;  
ed è per ciò che, senza volerne sminuire il significato  
storico, si può considerarla  
come una semplice derivazione da questo stesso valore  
simbolico  
(Guénon 2012, 17).

Nel suo *Il simbolismo della croce*, René Guénon analizza la croce come un archetipo universale, un segno che, espressione più vivida della religione cristiana, la trascende per assumere una valenza cosmologica e metafisica riscontrabile in numerosissime culture nel mondo. La croce come unione tra il mondo verticale, simbolo della dimensione spirituale e trascendente, e quello orizzontale, espressione dell'immanenza e della realtà terrena, si arricchisce di ulteriori significati nell'opera di cui qui si propone l'edizione e la traduzione.

Primissimo fulgido esempio di poesia onirica in lingua inglese, *Il sogno della Croce* (*The Dream of the Rood*, d'ora in avanti abbreviato in *Sogno*)<sup>1</sup> rappresenta uno dei capolavori della letteratura cristiana altomedievale. Composta intorno all'VIII secolo, quest'opera è la testimonianza assoluta del connubio tra il messaggio evangelico e gli stilemi dell'epica germanica, fondati sull'eroismo guerriero e il valore in battaglia. Qui il racconto dell'apparizione della Croce, che si presenta agli occhi del poeta dormiente come legno glorioso e impreziosito d'oro e di gemme e al contempo recante i segni della sofferenza di Cristo, si fa potente simulacro di un'unione, materiale e teologica, tra il Crocifisso e il suo patibolo; nell'ora finale in cui il piano divino trova il suo estremo compimento, la Croce diviene compagna e protezione di un Gesù morente e glorioso, con il quale condivide tanto i patimenti della tortura quanto la resurrezione e l'adorazione da parte dei fedeli nei secoli a venire.

La Croce stessa diventa testimone degli accadimenti, condividendo il dolore del Figlio di Dio ma anche l'esaltazione del suo coraggio e della consapevole ineluttabilità del suo destino. La rappresentazione della croce in termini di soggetto consapevole e sofferente introduce una prospettiva originale rispetto alla tradizione cristiana del tempo, nella quale il tema della partecipazione al dolore redentivo a cui il fedele deve prendere parte è enfatizzato attraverso un uso magistrale del repertorio poetico germanico, fatto di ritmo, allitterazione e varia-

<sup>1</sup> Il poema è noto tradizionalmente come *The Dream of the Rood* a partire dall'edizione di Cook (1905). Nelle prime edizioni (Thorpe 1834/1837; Kemble 1843) era stato presentato come *The Holy Rood, a Dream*, mentre più di recente Clayton (2013) ha preferito intitolarlo *The Vision of the Cross*.

tio lessicale. Non è solo Cristo a soffrire nell'estremo sacrificio, ma anche la croce stessa, che partecipa al patimento e lo restituisce al poeta attraverso una meravigliosa e terribile testimonianza visiva e verbale, di cui il pubblico, sia esso quello originario (i fedeli a cui si indirizzavano le omelie raccolte nel codice, così come le altre opere poetiche ivi conservate), sia quello moderno, è fatto pienamente partecipe.

La fusione tra elementi cristiani e germanici si riflette in massima misura nella rappresentazione del Cristo, descritto con il linguaggio eroico tipico della tradizione epica inglese antica. Egli non è una figura debole e sofferente, ma un condottiero che affronta la morte con dignità e determinazione. Questa rappresentazione risponde alle esigenze di un pubblico avvezzo a valori come la lealtà al proprio signore e la gloria conquistata attraverso la battaglia. In tal senso, la Croce diventa non solo il simbolo della sofferenza, ma anche la testimonianza dell'eterna vittoria sulla morte e sul peccato. La glorificazione del sacrificio è un elemento che accomuna la cultura germanica e quella cristiana, rendendo questo componimento un'affascinante testimone del sincretismo culturale che permeava la cultura e la religione dell'alto medioevo inglese.

Questo sottile equilibrio fra tradizione e innovazione, fra epica pagana e messaggio cristiano, è intrecciato magistralmente dall'anonimo compositore (nel passato identificato in Cynewulf, uno dei massimi poeti inglese dell'alto medioevo inglese) nei 156 versi che formano il componimento. Costruito nel verso lungo allitterante tipico della tradizione germanica e pensato per un pubblico di ascoltatori come testimoniato dall'*incipit* – *hwæt*, un avverbio difficilmente traducibile usato spesso nella tra-

dizione poetica anglosassone per attirare l'attenzione del pubblico – il *Sogno* è attestato nel Vercelli Book (Vercelli, Biblioteca del Capitolo del Duomo, MS CXVII), l'unico manoscritto contenente testi antico inglesi conservato in Italia, e in forma frammentaria nella Croce di Ruthwell, manufatto devozionale in pietra preservato nel nord della Scozia, che ne reca incisi brevi lacerti in caratteri runici. Nella relativa paucità di testimonianze scritte del tesoro letterario inglese antico pervenute sino a noi, la presenza di due versioni di quest'opera dà il segno del suo successo e della rilevanza del culto della Santa Croce nell'Inghilterra del tempo, come pare confermare *Elene*, altra composizione poetica contenuta nel codice vercellese incentrata su Sant'Elena e la *inventio crucis*; il filo rosso tematico che lega queste due opere e la portata teologica del loro messaggio, fin troppo spesso trascurati dalla critica moderna, sono invece degni di considerazione nel contesto delle pratiche devozionali che caratterizzano il primo cristianesimo insulare.

Questo volume accoglie l'edizione e il commento a cura di Omar Khalaf; ad essa si accompagna la traduzione elaborata da un gruppo di studenti del corso di Laura Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane dell'Università degli Studi di Padova, a cui si deve anche la realizzazione delle parti introduttive, delle note alla traduzione e dell'appendice etimologica. Lungi dal costituirsi come *summa* esaustiva della messe di studi critici sul testo, l'edizione, così come le varie sezioni, condensa le ipotesi più accreditate riguardanti le questioni storiche, codicologiche, linguistiche, stilistiche, ed ecdotiche che caratterizzano il *Sogno* secondo la bibliografia più aggiornata, non esimendosi tuttavia dal proporre letture o interpretazioni alternative.

A Sara Achillea, Nicolas Broccato, Cinzia Mauro, Martina Rizzini Ongarato, Davide Roberti, Andreea M. Toma, Rebecca Villari e Luca Zaccaria va la mia più sentita gratitudine e apprezzamento per il lavoro svolto.

*Omar Khalaf*



## INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

acc.	accusativo	lat.	latino
afris.	antico frisone	lett.	letterale
agg.	aggettivo	lgb.	longobardo
aingl.	antico inglese	lit.	lituano
airl.	antico irlandese	lv.	lettone
alb.	albanese	m.	maschile
arm.	armeno	Mt.	Vangelo di Matteo
asass.	antico sassone	n.	neutro
ata.	alto-tedesco antico	ned.	nederlandese
av.	avestico	nom.	nominativo
avv.	avverbio	norr.	norreno
cfr.	confronta	norv.	norvegese
comp.	composto	part.	participio
cong.	coniunzione	pass.	passato
dan.	danese	pers.	persona
dat.	dativo	pl.	plurale
elf.	elfdaliano	pref.	prefisso
f.	foglio	pres.	presente
ff.	fogli	Ps	Libro dei Salmi
femm.	femminile	s.v.	<i>sub verbo</i>
fris.	frisone	sans.	sanscrito
gal.	gallese	sg.	singolare
gen.	genitivo	slea.	slavo ecclesiastico
germ.	germanico		antico
got.	gotico	sogg.	soggetto
gr.	greco	sost.	sostantivo
Gv	Vangelo di Giovanni	suff.	suffisso
ie.	indoeuropeo	sv.	svedese
inf.	infinito	ted.	tedesco
ingl.	inglese	toc. A	tocario orientale
inglm.	inglese medio	toc. B	tocario occidentale
isl.	islandese	v.	verso
it.	italiano	vv.	versi
itt.	ittita	vb.	verbo



# **INTRODUZIONE**



# **CARATTERISTICHE CODICOLOGICHE, LINGUISTICHE E METRICHE\***

## **1. Vercelli, Biblioteca e Archivio Capitolare, MS CXVII<sup>2</sup>**

Realizzato intorno alla seconda metà del X secolo, il manoscritto, noto come Vercelli Book, trasmette una raccolta eterogenea di prose omiletiche e testi poetici devozionali, caratterizzata da un'accentuata attenzione ai temi penitenziali, escatologici e ascetici, con particolare rilievo alla dialettica anima-corpo, al giudizio ultraterreno e alla prospettiva soteriologica cristiana. I testi che preserva appaiono nel seguente ordine:

\* Le sezioni codicologica e linguistica sono a cura di Andreea M. Toma; la sezione sulla metrica è a cura di Davide Roberti.

<sup>2</sup> Le informazioni contenutistiche e codicologiche sono tratte da Ker (1957, 460-464), Gneuss & Lapidge (2014, 682-685) e Cioffi (2019, ix-x-vi), ai quali si rimanda per ulteriori dettagli.

ff. 1r-29r; 54v-101r; 106v-120v; 133v-135r omelie;<sup>3</sup>  
ff. 29v-52v *Andreas*;  
ff. 52v-54r *Fates of the Apostles*;  
ff. 101v-103v *Body and Soul* (frammentario);  
f. 104rv *Homiletic Fragment I*;  
ff. 104v-106r *The Dream of the Rood* (*Sogno*)  
ff. 121r-133v *Elene*.<sup>4</sup>

Il codice è composto da 135 fogli manoscritti e da un foglio di guardia vuoto (f. 136r), originariamente collocato all'inizio del manoscritto e in seguito invertito e capovolto. La pergamena è giallastra, liscia e piuttosto spessa, ma semi-trasparente, tanto che in alcuni punti la scrittura sul verso risulta visibile. L'inchiostro utilizzato è di colore bruno e di buona qualità, nonostante risulti sbiadito in alcuni punti. La rigatura è compiuta a sgraffio. I fogli misurano circa 310 x 205 mm e sono raggruppati secondo la tecnica di fascicolazione insulare, la quale prevede l'alternarsi del lato pelo e del lato carne nelle pagine interne del fascicolo, ad eccezione del bifoglio centrale. Per quanto concerne la foliazione, essa è strutturata nel seguente modo: 1<sup>8</sup> + 1 foglio aggiunto dopo 3 (f. 4), 1 foglio aggiunto dopo 1 (f. 11), 3<sup>6</sup> + 1 foglio aggiunto dopo 2 (f. 21): 6 mancanti, probabilmente vuoti, dopo il f. 24: 4-5<sup>8</sup>, 6<sup>8</sup> dove ne mancano 3 dopo il f. 42, 7<sup>8</sup>, 8<sup>10</sup> a cui manca 1 foglio prima del f. 56 e 10 prima del f. 63, 9<sup>8</sup>, 10<sup>8</sup> + 1 foglio aggiunto dopo 1 (f. 73): 4 mancanti

<sup>3</sup> Per un'analisi approfondita delle omelie contenute nel codice si vedano, tra gli altri, Scragg (1992) e Cioffi (2019).

<sup>4</sup> Questo poema e *The Fates of the Apostles* sono attribuibili a Cynewulf, il quale ha lasciato la sua firma in caratteri runici in una sorta di gioco anagrammatico, nel quale le rune talvolta si trovano nell'ordine in cui si susseguono le lettere del nome (come in *Elene*), talvolta in ordine causale (come in *Fates of the Apostles*).

dopo f. 75, 11<sup>8</sup> a cui mancano 5 fogli dopo il f. 83 e 8 dopo il f. 85, 12<sup>6</sup>, 13<sup>8</sup> dove mancano 7 fogli dopo il f. 97, 14<sup>8</sup> a cui ne mancano 3 dopo il f. 100 e 7 dopo il f. 103, 15<sup>6</sup> + 1 foglio aggiunto dopo 2 (f. 107), 16<sup>8</sup> a cui ne manca 1 prima del f. 112, 17 dove ne mancano 2 (ff. 119, 120), 18<sup>8</sup>, 19<sup>8</sup> dove mancano 8 fogli, probabilmente vuoti, dopo il f. 135.

Ogni foglio presenta in media 24 righe nella prima parte del codice, mentre la seconda parte ne contiene tra i 31 e i 33. Lo specchio di scrittura misura circa 220x143 mm nei primi quattordici fascicoli e circa 230x152 mm negli ultimi. La forma scrittoria è una minuscola quadrata della seconda metà del X secolo;<sup>5</sup> l'intero manoscritto è vergato in inchiostro bruno. Quasi sicuramente opera di una sola mano. Le intestazioni in latino sono in maiuscole quadrate (ff. 80v-94), mentre le intestazioni in inglese antico sono nello stesso stile scrittorio del testo principale; in alcune parti del codice (ff. 49, 106v, 112r) le iniziali riprendono figure zoomorfe e intrecciate.

Oltre alla perdita di un considerevole numero di fogli, va segnalato che alcune parti sono attualmente illeggibili a causa dell'impiego di un reagente chimico uti-

<sup>5</sup> La minuscola insulare quadrata si sviluppa nei primi anni del X secolo a partire dalla minuscola corsiva ad archi acuti, la quale progressivamente assume tratti più stilizzati e forme più quadrate; da ciò deriva il nome della forma scrittoria. Luiselli Fadda (1994, 44-45) sottolinea il suo impiego prevalentemente per i testi in volgare e precisa che la minuscola quadrata è stata la scrittura più utilizzata per i testi in inglese antico per tutto il X secolo. Verso la fine del secolo essa assunse caratteristiche tipiche della minuscola carolina proveniente dal continente. Intorno alla seconda metà del X secolo avvenne una differenziazione dei tipi di scrittura in base alla lingua: la minuscola quadrata continuava ad essere usata negli scritti in inglese antico, mentre la minuscola carolina veniva impiegata per i testi in latino.

lizzato nel XIX secolo per restaurare porzioni di testo di difficile lettura. Esso è stato applicato tanto in punti danneggiati accidentalmente quanto in punti che presentano cancellature intenzionali, che si potrebbero ricondurre al copista originale; Neil R. Ker attribuisce l'applicazione del reagente a C. Maier di Tübingen, di cui si tratterà più avanti nel presente capitolo. Molti dei danni imputabili al tentativo di ripristinare il testo sono stati causati dalla noce di galla, all'interno della quale sono contenute sostanze che possono causare la formazione di macchie e il deterioramento della pergamena. Macchie scure sono presenti sui ff. 2r, 25r, 26r, 36v, 37v, 38rv, 39r, 42v, 43r, 54rv, 55rv, 57r, 65r, 67v, 75v, 77r, 84r, 85v, 86rv, 103v, 106v, 119r, 120v, 121r; tuttavia, il guasto risulta meno grave di quanto si pensi; l'unico danno serio, oltre quello del f. 1rv (illeggibile su entrambi i lati), è ai ff. 54r, 77r, 84r, 86rv.

Per quel che concerne la provenienza del codice, gli studiosi non sono concordi sull'identificazione dello *scriptorium* in cui fu prodotto, né sulla sua committenza.<sup>6</sup> Il suo aspetto disadorno ha fatto propendere Sissam (1976, 44) per una produzione legata a una realtà monastica femminile. A questa teoria si aggiunge quella di Scragg (1973), il quale collega il manoscritto ad uno *scriptorium* di Canterbury negli ultimi anni di episcopato di Dunstan (924-988), mentre altri studiosi abbracciano l'ipotesi che la provenienza del codice sia sempre kentica, ma da identificarsi nel monastero di Rochester (cfr. Gneuss & Lapidge 2014, 682). Lo scriba ha copiato i

<sup>6</sup> Ker (1957, 460-464), ad esempio, non specifica alcun luogo di produzione.

testi in maniera meccanica, senza apportare alcun tipo di intervento emendatorio o di qualsivoglia genere, salvo correzioni *inter scribendum* (Luiselli Fadda 1994, 50). Dalla quantità e tipologia di errori, Scragg (1973, 204) ipotizza che il copista avesse a disposizione un numero notevole di esemplari da consultare per il suo lavoro. Si sa ancora ben poco circa la provenienza dei vari antigrafici a cui il copista avrebbe attinto, ma una delle ipotesi più affermate individua tale luogo nel monastero di Canterbury (Scragg 1992, lxxviii-lxxix).

L'individuazione del terzo quarto del X secolo come periodo in cui il manoscritto fu prodotto è motivata, oltre che dal dato codicologico, anche dalle caratteristiche linguistiche dei testi ivi contenuti. La varietà dialettale prevalente<sup>7</sup> sembrerebbe essere una variante tarda del sassone occidentale caratterizzata dalla commistione con altre varietà dialettali dell'Inghilterra sud-orientale; questa forma mista potrebbe essere dovuta al processo di trasmissione testuale oppure all'eterogeneità di provenienza di tutti i testi presenti nel manoscritto, da un punto di vista temporale ma anche geografico (Cioffi 2019, xiii). Scragg (1973, lxxi) spiega che la stratificazione dialettale del Vercelli Book rappresenterebbe la variabilità linguistica nell'Inghilterra del X secolo e questo metterebbe in rilievo l'abilità del copista nel destreggiarsi in un ambiente culturale piuttosto complesso.

Va segnalata la presenza nel codice di una serie elementi paratestuali, come ad esempio l'illustrazione di un cane al f. 49v, la presenza di una *A* sul margine de-

<sup>7</sup> Si veda *infra*.

stro del f. 65v (verosimilmente una delle numerosissime *probatio pennae*) o ancora l'iscrizione in inglese antico in una forma scrittoria dalle caratteristiche grafematiche più tarde in fondo al f. 63v *writ þus*, "scrivi così" (forse anche questa una prova di penna), infine l'aggiunta infrarigo della parola *sclean* al f. 99r, anch'essa in inglese antico. Il copista (o un rubricatore successivo) potrebbe aver apportato delle correzioni al testo in un secondo momento, con un altro tipo di stilo o un'altra tipologia di inchiostro, oppure potrebbero essersi verificate delle irregolarità stilistiche nella sua mano. Un indizio particolarmente significativo che queste aggiunte forniscono è che il codice si è trovato in Inghilterra per qualche tempo prima di giungere in Italia (Sisam 1962, 113; Luiselli Fadda 1994, 50).

## **2. La lingua del *Sogno* (e un confronto con la *Croce di Ruthwell*)**

La lingua del componimento è conforme allo standard letterario della poesia antico inglese così come preservata nei quattro manoscritti poetici (Vercelli Book, Cotton Vitellius A.xv, Exeter Book, Junius XI), caratterizzato da una matrice predominante di sassone occidentale tardo con forti influenze angliche.<sup>8</sup> Questa miscela riflette la natura composita della trasmissione testuale in quel periodo, durante il quale opere origina-

<sup>8</sup> La presente analisi si basa sugli studi di Swanton (1996), che rimane a tutt'oggi il riferimento principale per le considerazioni linguistiche legate al componimento.

riamente composte in dialetti settentrionali o centrali venivano messe per iscritto e tramandate (con relativo adattamento dialettale) in centri scrittori meridionali come Winchester o Canterbury. Tuttavia, pochi tratti linguistici specifici sono identificabili in tutti i testi del Vercelli Book: le forme angliche e (in misura minore) kentiche appaiono sporadicamente all'interno della matrice sassone occidentale, ma in modo troppo irregolare per essere utili criticamente nella ricostruzione storica dei vari testi; esse, però, sono testimonianze preziose che indicano una trasmissione mista e stratificata nel tempo. Nello specifico del *Sogno*, ad esempio, il testo presenta forme come *meahte* (vv. 18, 37) accanto a *mihte*, dove *meahte* riflette un tardo sassone occidentale con conservazione del dittongo *ea* esito di frattura, mentre *mihte* mostra l'evoluzione successiva con monottongazione; un altro caso è *hiht* (v. 148) accanto a *hyht* (v. 126), che illustra transizioni fonologiche dove *i* resiste al fenomeno metafonico in contesti poetici. In modo simile, *gesiene* (v. 36) conserva l'esito *ie* dato da metaforia da *io* attestato in una fase anteriore dell'antico inglese, mentre il sassone occidentale presenta *y*. Queste varianti precoci suggeriscono che il testo potrebbe derivare da un archetipo composto prima della formazione della *koinè* linguistica e letteraria di Winchester del X secolo.

Tra i tratti anglici che incoraggiano l'ipotesi di un'origine settentrionale o merciana per il testo spicca la forma *wergas* (v. 31) in luogo di *weargas* con frattura tipica del sassone occidentale, e *bestemed* (vv. 22, 48, attestata anche nella Croce di Ruthwell), con esito di monottongazione e innalzamento della vocale radicale che

lo distingue dal sassone occidentale *bestieman* o *bestyman*. Similmente, *bledum* (v. 149, contro il sassone occidentale *blædum*) e *sceddan* (v. 47, contro il sassone occidentale *scyddan*) derivano da innalzamento vocalico, dove il suono iniziale palatale non causa dittongazione. Anche gli elementi morfologici rivelano influenze dialettali. Il suffisso participiale *-ad* in *geniwad* (v. 148, da *geniwian*, verbo debole di seconda classe) in luogo di *-od* è un tratto tipicamente anglico o kentico. Inoltre, residui di finali in *-g* come *hnag* (v. 59) e *astag* (v. 103) accanto a forme in *-h* come *fah* (v. 13) e *gestah* (v. 40) riflettono dal punto di vista scribale la trasformazione progressiva della velare in fricativa in posizione finale di parola.

Dal punto di vista lessicale, il *Sogno* sembra preservare una spiccata eredità anglica, sebbene molti termini potrebbero appartenere a un vocabolario poetico formulare piuttosto che a un dialetto. Termini come *bearn* (v. 84, “figlio, uomo” spesso con connotazioni cristologiche com’è nel testo), *(ge)frinan* (vv. 76, 112, “chiedere, indagare”), *hleodrian* (v. 26, “risuonare”), *sigor(fest)* (vv. 67, 150, “vittorioso, saldo nella vittoria”) e *sceððan* (v. 47, “separare”) sono stati identificati dalla critica come tratti prevalentemente anglici (Jordan 1909, 154-156), così come l’uso della preposizione *on* nel senso di “su” (v. 56). Nella kenning *feorgbold* (“casa della vita, corpo”), il secondo elemento, *bold*, è caratteristico del dialetto anglico.

Questo per quel che concerne il testo nella forma in cui è preservato nel Vercelli Book. L’esistenza dell’iscrizione runica sulla Croce di Ruthwell fornisce ulteriori

indizi sulla questione linguistica.<sup>9</sup> Il primo a trascrivere una piccola parte dell'iscrizione fu Reginald Bainbrigg, il quale alla fine del XVI secolo era alla ricerca di materiale per una nuova edizione della *Britannia* di William Camden. Dopo il suo danneggiamento nel 1642, altri antiquari tentarono di trascrivere quello che rimaneva ancora visibile. Il testo runico si trova, così come le iscrizioni in latino, lungo i margini delle facciate con i pannelli figurativi, in particolare sulle parti laterali più strette del fusto. I caratteri latini sono della foggia ampiamente impiegata in Northumbria in quel periodo.

Il frammento testuale associabile al *Sogno* è attestato sulla parte inferiore del manufatto ed è distribuito in quattro sezioni, corrispondenti ai versi 39-42, 44-5-48-9, 56-9 e 62-4 del Vercelli Book. Pur preservando una forma frammentaria del testo, l'iscrizione fornisce spunti significativi per l'analisi del rapporto con la redazione manoscritta. La *facies* linguistica è riconducibile all'area northumbrica e presenta affinità con i dialetti attestati nelle glosse al Rituale di Durham o ai Vangeli di Lindisfarne (Swanton 1996, 32), seppure più tarde (X secolo). Tra i tratti caratteristici si segnala, ad esempio, la caduta della nasale *-n* in posizione finale, attestata in forme quali *bismærædu* (cfr. *bysmeredon* nel *Sogno*), *hælda* (cfr. *hyldan*), *kwomu* (cfr. *cwoman*). Sulla base di tali evidenze, l'analisi linguistica tende a collocare il testo nello stes-

<sup>9</sup> Le seguenti informazioni relative all'incisione sulla croce sono basate sugli studi di Swanton, il quale ha realizzato, assieme all'edizione del testo nel manoscritto, l'edizione del testo sulla Croce di Ruthwell, rendendo il confronto fra i due testi più accessibile. Per informazioni specifiche sulla storia del manufatto e il suo rapporto con il *Sogno* si rimanda alla sezione a cura di Rizzini Ongarato.

so periodo dei primi documenti northumbri (*Cædmon's Hymn* e *Bede's Death Song* tra tutti), le cui forme molto hanno in comune con le varietà angliche precedenti (Swanton 1996, 48-54). Un elemento rilevante per la trasmissione testuale del *Sogno* è la presenza, nel manoscritto, di numerose forme dialettali angliche distribuite in tutto il componimento e non limitate ai soli versi che trovano riscontro nella croce. Qualora tali tratti non siano da interpretare come parte del repertorio poetico, essi suggeriscono l'esistenza di una redazione settentrionale precedente del testo. Anche la complessità concettuale e teologica dell'opera sembra coerente con una datazione precoce, verosimilmente riconducibile all'VIII secolo, in concomitanza con la diffusione del culto della Croce in ambito northumbrico. Pur riconoscendo nella Northumbria altomedievale un contesto culturale particolarmente favorevole alla sua composizione, non si può tuttavia escludere l'ipotesi di una redazione originaria meridionale. Un testo prodotto nel sud dell'Inghilterra avrebbe potuto circolare verso le regioni settentrionali o nelle Midlands, acquisire tratti anglici nel corso della sua trasmissione, per poi tornare nel sud in una forma rielaborata. In questa prospettiva, il numero limitato di forme in sassone occidentale presenti nel Vercelli Book potrebbe indicare l'esistenza di almeno una versione intermedia, forse connessa al rinnovato interesse per le reliquie della Croce promosso da Alfredo il Grande verso le fine del IX secolo.

I dati a disposizione, tuttavia, non consentono una datazione precisa, anche perché, come suggerito da Cook

(1905),<sup>10</sup> alcune forme potrebbero essere intenzionalmente arcaicizzanti, ipotesi che permetterebbe di collocare la realizzazione della croce in un periodo più tardo, compreso tra il X e il XII secolo; questo implicherebbe che il componimento come si presenta sulla Croce di Ruthwell sia successivo alla versione nel Vercelli Book. In ogni caso, come osserva Swanton (1996, 39), l'identità letteraria dei testi non può essere messa in dubbio, poiché il grado di parallelismo verbale è tale da escludere che esso derivi solamente dall'impiego di un patrimonio tematico o formulare condiviso. Per quanto concerne la relazione tra i due testi del *Sogno* egli identifica tre possibili scenari: l'ipotesi che un'iscrizione poetica originaria sulla croce abbia ispirato la composizione di un testo più ampio; la possibilità che l'artista del manufatto abbia selezionato e adattato estratti di un testo poetico preesistente; infine, l'eventualità che il testo runico costituisca una forma molto prossima a quella del manoscritto, o ne rappresenti una versione antecedente.

Il problema principale, quando si confrontano le due redazioni, sono le lacune nel testo della Croce di Ruthwell, oltre a diverse discrepanze. Ad esempio, al v. 45, l'espressione nel Vercelli Book *hyldan me ne dorste* ("non osai cedere") non presenta sulla Croce di Ruthwell il complemento oggetto che *hyldan* richiede, ma ripete il soggetto: *hælda ic ni dorstæ*. O ancora, il soggetto di [ond]geredæ ("si denudò") sulla Croce di Ruthwell è *God almehttig* ("Dio onnipotente"), mentre nel Vercelli Book al v. 39 il soggetto è *geong Hæleð* ("giovane uomo/guer-

<sup>10</sup> A cui si rimanda per un'analisi approfondita di tutte le parole presenti nel componimento inciso sulla Croce di Ruthwell.

riero/eroe”), per poi aggiungere al secondo semiverso a guisa di spiegazione *þæt wæs God ælmihtig* (“era Dio onnipotente”). Swanton interpreta l’aggiunta presente nel Vercelli Book come un’espansione ridondante del passo, forse un ampliamento testuale successivo e, per questo motivo, che il verso attestato sulla Croce di Ruthwell rifletta una formulazione più prossima allo stadio originario del testo.

Un ulteriore elemento di divergenza tra le due versioni riguarda la struttura metrica del testo runico, che si presenta in larga misura privo di una forma poetica compiuta e conserva numerosi versi metricamente incompleti. Piuttosto che configurarsi come una composizione autonoma, l’iscrizione ha più tratti in comune con una citazione o un riferimento a un componimento già noto. In questo senso, Swanton (1996, 41) osserva che, per spiegare la connessione tra i due testi, si potrebbe ipotizzare una procedura citazionale analoga a quella impiegata per le iscrizioni latine del monumento; così come l’artista ricorre a passi della Vulgata, talora citati letteralmente e talora rielaborati, per identificare e interpretare le scene figurative, allo stesso modo egli avrebbe selezionato e inciso sui margini della croce alcuni dei versi più significativi di un testo poetico dedicato al rapporto tra Cristo e la croce.

Nel loro insieme, questi elementi inducono Swanton a ipotizzare una prima circolazione del *Sogno* in area anglica, verosimilmente nel contesto della rinascenza culturale northumbrica dell’VIII secolo, fase alla quale si associa una marcata intensificazione del culto della Croce. La forma in sassone occidentale attestata nel Vercelli Book rappresenterebbe invece il risultato di una ricezione e di una successiva standardizzazione del te-

sto in un contesto meridionale, avvenuta in una fase cronologicamente posteriore (Swanton 1996, 39). Come afferma lo stesso studioso, “the linguistic character of the Vercelli Book version of the *Dream* simply conforms with the standard literary language in which the majority of Old English poetical manuscripts were written, that is, predominantly late West Saxon with a strong Anglian element” (Swanton 1996, 9).

### 3. Le caratteristiche metriche

La poesia antico inglese, la cui struttura caratteristica è individuata nel verso lungo germanico, presenta come peculiarità l’allitterazione, ossia la ripetizione nel verso dello stesso suono<sup>11</sup> nella sillaba radicale di due o più parole portatrici di accento primario. Nel seguente esempio, tratto dall’*incipit* del nostro componimento, la struttura allitterativa è evidenziata in grassetto:<sup>12</sup>

Hwæt! Ic swefna cyst secgan wille  
h[w]æt me gemætte to midre nihte  
(vv. 1-2)

Un verso è tipicamente diviso da una cesura in due semiversi o emistichi,<sup>13</sup> ognuno dei quali contiene solitamente due sillabe accentate, le quali possono concorrere all’allitterazione. Il modello standard di verso

<sup>11</sup> Per quanto riguarda i suoni vocalici, l’allitterazione può avvenire anche tra vocali e dittonghi diversi (ad es. *To þam æðelinge. | Ic þæt eall beheold*, v. 58).

<sup>12</sup> Tutti gli esempi riportati sono riferiti a versi attestati nel *Sogno*. La scansione dei versi è basata su Roberts (2022).

<sup>13</sup> Il primo semiverso è indicato con la lettera a, il secondo con la lettera b.

lungo allitterante prevede la presenza di due sillabe allitteranti nel primo semiverso e di una nel secondo; è proprio questa a guidare l'allitterazione. Tuttavia, le variazioni a questo schema sono molto comuni nel *corpus* poetico antico inglese, sebbene con frequenza assai variabile: mentre la presenza di una doppia allitterazione per ogni semiverso si riscontra relativamente spesso, è invece molto raro che solo la seconda sillaba accentata prenda parte all'allitterazione nel primo semiverso. In sostanza, gli schemi allitterativi di base in un verso poetico antico inglese sono di due tipi: AA: AB e AB: AB, in cui A indica una sillaba allitterante, B una sillaba non allitterante e i due punti la cesura tra i due semiversi (Terasawa 2011, 5). Negli esempi seguenti, il simbolo '/' indica le sillabe accentate ritmicamente.

/	/	/	/		(v. 7)
begoten	mid	golde	gimmas	stodon	
A		A	:	A	B

/	/	/	/		(v. 77)
gyredon	me	golde	ond	seolfre.	
A	B	:	A	B	

L'accento ritmico cade normalmente su nomi, aggettivi, verbi non finiti (infiniti e participi), numerosi avverbi e alcuni pronomi. I proclitici (preposizioni, dimostrativi, possessivi, congiunzioni copulative e prefissi) e le particelle (verbi finiti, avverbi dimostrativi, pronomi personali, pronomi dimostrativi e alcune congiunzioni) non ricevono solitamente accento ritmico. Le sillabe accentate ritmicamente sono di norma sillabe lunghe, ossia contenenti vocale lunga/dittongo (ad esempio la prima sillaba della parola *modor* "madre") o vocale corta/

ditongo chiuso da una consonante (ad esempio la prima sillaba della parola *hear-pe* “arpa”; Terasawa 2011, 30).

Per comprendere il ritmo di un semiverso è utile introdurre la nozione di piede, un’unità metrica più piccola di un semiverso ma più grande di una sillaba. Un piede contiene solitamente due posizioni metriche: l’arsi (la parte accentata ritmicamente, costituita da una sillaba accentata) e la tesi (la parte non accentata ritmicamente, segnata con una o più ‘x’, contenente una o più sillabe non accentate). Una combinazione di due piedi costituisce un semiverso. Il confine tra piedi è indicato da ‘|’.

x / | / x  
 on lyft lædan (v. 5a)  
 PIEDE | PIEDE

Sievers (1885) ha distinto i seguenti cinque tipi fondamentali di semiverso nella poesia germanica, delle cui tipologie si forniscono degli esempi dai versi contenuti nel *Sogno*:

Tipo A: arsi, tesi | arsi, tesi  
 / x | / x  
 elne mycle (v. 123a)

Tipo B: tesi, arsi | tesi, arsi  
 x / | x /  
 for ealle men. (v. 93b)

Tipo C: tesi, arsi | arsi, tesi  
 x / | / x  
 and fea þencap. (v. 115b)

Tipo D: arsi | arsi, semi-arsi, tesi (D1)

/ | / \ x

ær þrowode. (v. 145b)

arsi | arsi, tesi, semi-arsi (D2)

Tipo E: arsi, semi-arsi, tesi | arsi

/ \ x | /

ælmihstig God. (v. 93a)

Esistono inoltre i cosiddetti versi ipermetrici, i quali contengono più di due piedi e quattro posizioni metriche. Solitamente il primo semiverso è costituito da un semiverso di tipo A preceduto da un piede discendente, mentre il secondo semiverso da un tipo A preceduto da una sequenza relativamente lunga di sillabe non accentate (Terasawa 2011, 46-47).

/ x x x | / x | / x : x x x | / x | / x

fægere æt foldan sceatum swylce þær fife wæron.

(v. 8)

La funzione dei versi ipermetrici nella poesia anglosassone è stata a lungo discussa: diversi studiosi hanno notato che essi avrebbero l'effetto di rallentare (Bredheft 2005, 66) o velocizzare (Hartman 2011, 24, 89, 92, 94) il ritmo della narrazione o di conferirle un carattere solenne (Hartman 2011, 88; Terasawa 2011, 47) o, come definito da Chickering (2009, 130-131), 'esuberante'. Analizzando i versi ipermetrici all'interno del *Sogno*, Coker (2019) ne sottolinea le peculiarità sonore che li contraddistinguono rispetto ai versi standard: il maggior numero di posizioni accentate estende il verso, aumentandone il potenziale espressivo e conferendogli una maggiore regolarità ritmica. In aggiunta a ciò, come già evidenziato da

Neidorf (2016, 54), i versi ipermetrici compaiono per la maggior parte in gruppi all'interno del testo; sono infatti individuabili ai versi 8-10, 20-23, 30-34, 39-43, 46-49, 59-69, 75. Coker (2019, 16-17) individua un chiaro modello strutturale che giustificherebbe la loro presenza e distribuzione: inizialmente il sognatore o la croce introduce un'esperienza attraverso un verbo di percezione, la quale in seguito viene arricchita dai versi ipermetrici; questi ultimi avrebbero quindi la funzione di ricapitolare la narrazione e introdurre un momento di riflessione. È quanto succede ad esempio nell'ultimo gruppo di versi ipermetrici del componimento (vv. 59-69): dopo la passione di Cristo, la croce vede uomini venire da lontano (vv. 57-58) e descrive le azioni dei viaggiatori che, dopo aver sepolto il figlio di Dio, lo piangono:

Hwæðere þær fuse feorran cwoman  
to þam Æðelinge. Ic þæt eall beheold.  
Sare ic wæs mid sorgum gedrefed hnag ic hwæðre þam  
secgum to handa  
eaðmod elne mycle. Genamon hie þær ælmihtigne God  
ahofon hine of ðam hefian wite. Forleton me þa hilderincas  
standan steame bedrifenne eall ic wæs mid strælum forwundod.  
Aledon hie ðær limwerigne gestodon him æt his lices heafdum  
beheoldon hie ðær heofenes Dryhten ond he hine ðær hwile reste  
meðe æfter ðam miclan gewinne. Ongunnon him þa moldern  
wyrcan  
beornas on banan gesyhðe curfon hie ðæt of beorhtan stane  
gesetton hie ðæron sigora Wealdend. Ongunnon him þa sorhleod  
galan  
earme on þa æfentide þa hie woldon eft siðian  
meðe fram þam mæran þeodne reste he ðær mæte weorode.  
(vv. 57-69)

Eppure da lontano in molti accorrevano lì  
dal Principe. Io assistevo a tutto questo.  
Ero profondamente afflitta dal dolore, eppure mi piegai verso le  
mani di quegli uomini,  
umile, ma con grande coraggio. Afferrarono Dio onnipotente,  
lo liberarono da quell'atroce supplizio. I guerrieri mi  
abbandonarono  
ritta, impregnata di sangue. Ero tutta trafitta dai chiodi.  
Lo deposero lì, esausto nelle membra, e stettero accanto al suo  
corpo;  
contemplavano il Signore dei cieli, ed egli giacque lì per qualche  
tempo,  
stremato dopo la grande battaglia. Iniziarono per lui a erigere un  
tumulo,  
gli uomini, alla vista della sua assassina; lo scavarono dalla bianca  
roccia,  
deposero lì il Signore delle vittorie. Iniziarono per lui a intonare un  
lamento,  
afflitti, al vespro; infine lasciarono ancora una volta,  
esausti, quel glorioso Principe. Egli rimase con ben poco seguito.

Secondo Coker (2019, 19), i versi ipermetrici all'interno del *Sogno* svolgono quindi una funzione cerimoniale, poiché esprimono con spiccata musicalità le glorie delle opere di Dio, le atrocità della terra e l'eroismo di Cristo, costituendo un'espansione drammatica dei momenti più gloriosi e dolorosi della narrazione.

Diversi studiosi hanno ipotizzato che il *Sogno* nella forma in cui è attestato nel Vercelli Book sia il prodotto di almeno due autori distinti: i versi 1-77 rappresenterebbero il nucleo originale a cui un poeta successivo avrebbe aggiunto i restanti versi, dal 78 al 156 (Dickins & Ross, 1934, 18; Neidorf 2016; Neidorf e Xu 2020). A sostegno di questa ipotesi Neidorf reca le distinzioni di natura metrica che emergono da un confronto tra le due sopraccitate sezioni del *Sogno*. Tali differenze mettono in luce la na-

tura composta del testo, che sarebbe il frutto dell'opera di due poeti distinti con due diversi livelli di competenza nella versificazione: il primo mostrerebbe una sicura e solida conoscenza delle norme tradizionali della metrica anglosassone, mentre il secondo sembrerebbe avere meno esperienza in tale ambito. La prima distinzione di carattere metrico tra le due sezioni riguarda la distribuzione dei gruppi di versi ipermetrici all'interno del testo: essi compaiono frequentemente nella prima metà del testo, mentre sono del tutto assenti nella seconda (Neidorf 2016, 54). In quest'ultima si registrano alcuni versi di estensione anomala (vv. 98a, 102a, 125a, 133a, 153a), che però non sono classificabili come ipermetrici. Alcuni di essi, ad esempio, contengono violazioni alle norme che regolano l'inserzione di sillabe extra-metriche, ossia l'anacrusi: nel semiverso *se ðe ælmihtig God* (V. 98a) viene violata la regola che vieta l'uso di anacrusi prima di un semiverso di tipo E, mentre il semiverso *mid his miclan mihte* (v. 102a) presenta un impiego non convenzionale dell'anacrusi prima di un semiverso di tipo A costituito da due parole trocaiche. Questi semiversi anomali potrebbero essere il frutto di un (goffo) tentativo da parte del secondo poeta di emulare lo stile del primo: il secondo autore, avendo notato i numerosi gruppi di versi ipermetrici nella prima parte, avrebbe cercato di produrne a sua volta un certo numero nella seconda, senza però riuscire a pieno nel suo intento a causa della sua scarsa conoscenza delle norme che regolano la costruzione di tali versi (Neidorf 2016, 59-60).

Una seconda distinzione significativa concerne l'allitterazione all'interno di un sottotipo del semiverso di tipo A, indicato con 1A/1A\*: questo semiverso differisce dal tipo A per la presenza di una semi-arsi dopo la prima arsi.

Nella prima metà del testo i semiversi di questo tipo presentano in maniera sistematica la doppia allitterazione, mentre nella seconda 5 semiversi su un totale di 19 mostrano allitterazione singola. Il primo poeta sembra quindi concepire la doppia allitterazione come un elemento obbligatorio nei semiversi del tipo 1A/1A\*, mentre il secondo sembra considerarla alla stregua di un elemento ornamentale opzionale (Neidorf 2016, 53-54). Di seguito sono riportati a titolo esemplificativo due semiversi di questo tipo tratti dalla seconda parte del componimento; il primo presenta doppia allitterazione, il secondo singola:

**Menn ofer moldan** (v. 82a)

**Dream on heofonum** (v. 140a)

Un'ulteriore distinzione di natura metrica riguarda la distribuzione dei semiversi del tipo A3 nelle due metà del *Sogno*; il semiverso di tipo A3 è una sottocategoria del tipo A nella quale la prima tesi è assente e l'allitterazione coinvolge solo la seconda tesi.

Tipo A3: tesi, tesi | arsi, tesi  
 x x | / x  
 for þam | worde (v. 111a)

I semiversi di questa sottocategoria sono facili da costruire, perché possono contenere un numero qualsiasi di parole non accentate seguito da una parola accentata secondo lo schema trocaico (come nell'esempio sopra la parola *worde*) e non sottostanno a vincoli riguardanti le parole extra metriche o il posizionamento della cesura e dell'allitterazione. È interessante notare la distribuzione dei semiversi di tipo A3: nella prima metà ne compaiono

8, nella seconda 23. In percentuali, i semiversi del tipo A3 costituiscono il 10.39% della prima sezione (o il 18,18% se si escludono i 33 versi ipermetrici che non possono presentare semiversi di questo tipo), e il 29.11% della seconda: in altre parole, il primo poeta ricorre a questa tipologia di semiverso con moderazione, mentre il secondo ne fa un uso straordinariamente elevato (Neidorf 2016, 56-57). Una differenza così accentuata nell'impiego di un tipo di semiverso come quello A3, che dovrebbe costituire una licenza metrica, sembra essere un chiaro indizio dei due diversi livelli di competenza che caratterizzano i due poeti: l'uso contenuto di questo tipo di semiverso da parte del primo autore evidenzerebbe una sua conoscenza sicura delle norme che regolano l'assegnazione dell'accento alle particelle e ai proclitici; viceversa, l'impiego così frequente di semiversi A3 da parte del secondo poeta sembra essere indice di una sua scarsa conoscenza delle regole metriche riguardanti le sillabe non accentate e extra metriche e, quindi, di una competenza limitata nell'arte della versificazione (Neidorf 2016, 60).

La probabile attribuzione del testo ad almeno due poeti distinti non ne sminuisce il valore artistico: come osserva sempre Neidorf (2016, 52), un'opera letteraria che contiene il contributo di più autori può comunque possedere un valore considerevole. È proprio questo il caso del *Sogno*, nel quale la raffinatezza del linguaggio, il sofisticato gioco contrappuntistico tra metro e sintassi e l'appropriatezza dello stile si incontrano, rendendo l'opera un capolavoro della letteratura poetica antico inglese.



# UN *LIBER IGNOTAE LINGVAE* TRA EROISMO GERMANICO E CRISTIANESIMO MILITANTE\*

And so, in this remote Italian town, far from its native home, the *Vercelli Book* survived the years that swept so many other Anglo-Saxon books to destruction, awaiting its rediscovery in nineteenth century by latter-day students of the vanished tongue of an older England (Halsall 1969, 1550).

*Liber ignotae linguae*, ovvero “libro in una lingua sconosciuta”, è l’espressione usata nel 1750 uno dei cataloghi degli archivi della cattedrale di Vercelli per descrivere il Vercelli Book (Vercelli, Biblioteca e Archivio Capitolare, MS CXVII), anche conosciuto come *Codex Vercellensis*, il quale tuttavia non è da non confondere con un altro importante manoscritto, contenente vangeli presumibilmente copiati da Sant’Eusebio, a cui si fa riferimento sempre con il nome *Codex Vercellensis*. Anche

\* A cura di Andreea M. Toma.

la rilegatura, del XIX secolo circa, riporta una scritta sul dorso simile all'espressione usata nel XVIII secolo: *Homiliarum liber ignoti idiomatis*.

Dopo secoli di oblio spesi sugli scaffali della Biblioteca Capitolare, il manoscritto fu riscoperto dal giurista tedesco Friedrich Blume nel 1822. Docente di diritto all'Università di Halle, Blume aveva deciso di andare alla ricerca di codici rilevanti per la storia della disciplina; il Vercelli Book è descritto in uno dei quattro volumi del suo *Iter Italicum*, opera che raccoglie le sue scoperte bibliografiche in Italia: Blume identifica tanto la materia religiosa che contraddistingue i suoi testi, quanto la sua lingua di redazione. Il manoscritto fu stato successivamente trascritto da C. Maier di Tübingen nel 1834 su richiesta della Record Commission di Londra. Quest'ultimo, inoltre, scoprì che il manoscritto non tramanda solamente testi in prosa, ma anche componimenti poetici fino ad allora ignoti. La sua trascrizione, che si trova oggi negli archivi del Lincoln's Inn a Londra, costituì la base di partenza per i primi studi sul Vercelli Book; la copia rimane l'unica autorità per alcune lezioni e, per altre, ne conferma la validità. Ha quasi sicuramente funto da testo di partenza per l'edizione dei componimenti poetici vercellesi richiesta dalla Record Commission a Benjamin Thorpe, ma anche per altri studi e per le prime edizioni dei testi presenti nel Vercelli Book (Cioffi 2019, xv-xvi).

Uno degli aspetti rimasti ignoti e purtuttavia più affascinanti relativi al Vercelli Book riguarda le dinamiche del suo arrivo in Italia, e più precisamente a Vercelli (Halsall 1969, 1145). Gli studiosi ipotizzano un periodo non successivo all'inizio del XII secolo, come comprovato dalla presenza al f. 24v dell'aggiunta di un'iscrizione in minuscola carolina databile a non oltre quel pe-

riodo e che richiama quasi verbatim Ps 26,9: *R adiutor meus esto domine ne derelinquas deus salutaris meus R* (“Sii il mio aiuto, Signore, non abbandonarmi, Dio della mia salvezza”).<sup>14</sup> Gli indizi più significativi per fare più luce sulla questione si devono ricercare nel manoscritto stesso e nei cataloghi degli archivi vercellesi, così come nelle vicende storiche della città. Dopo il periodo delle persecuzioni, nel IV secolo era stata eretta una cattedrale dedicata al primo vescovo della città, Sant’Eusebio, e di conseguenza nacquero anche una scuola e uno *scriptorium* importanti, i quali ebbero uno sviluppo notevole nel corso del tempo. Vercelli costituiva una tappa importante della Via Francigena. Tale punto di snodo portava alcuni svantaggi, come testimonia l’invasione magiara dell’899 con conseguente distruzione della cattedrale, i quali, tuttavia, erano ampiamente controbilanciati dall’arricchimento della città tanto in senso economico quanto in senso culturale, dovuto al passaggio dei numerosi viaggiatori che attraversavano la città.

Relativamente all’arrivo del Vercelli Book in Italia si enumerano diverse teorie, tra cui quella di Gazzera (1849, 127), che attribuisce la presenza del manoscritto a Vercelli a Johannes Scotus Eriugena (815-877) e quella di Förster (1913, 39-40), secondo il quale il manoscritto sarebbe stato portato in terra italiana da Giovanni Francesco Bonomi, vescovo di Vercelli e umanista vissuto tra il 1536 e il 1587. Wülker (1894, v), tuttavia, fa notare che Johannes

<sup>14</sup> Si vedano Sisam (1962, 115), Sisam (1976, 35-36) e Zacher (2009, 3-4). Cioffi (2019, xiv n. 16), tuttavia, precisa che il modo in cui il versetto è formulato rimanda alla tradizione italiana. Tutte le traduzioni, ove non altrimenti indicato, sono a cura dell’autrice. Qui e altrove, i passi biblici sono tratti da Weber & Gryson (2007); le traduzioni sono tratte dalla versione CEI (2008).

Scotus Eriugena muore verso la fine del IX secolo, dettaglio che rende la prima ipotesi impossibile, se si considera il periodo di produzione del manoscritto. Un'altra teoria ventilata sempre da Förster (1913, 34) contempla la possibilità che il codice non sia arrivato direttamente dall'Inghilterra, ma che sia giunto in Italia dopo essere rimasto per lungo tempo in un monastero continentale che aveva contatti con l'Inghilterra, come per esempio quello di Bobbio o di Fulda. Certo è che la posizione strategica di Vercelli favorisce l'ipotesi secondo la quale l'arrivo del codice si deve ad uno dei pellegrini inglesi in viaggio verso Roma: nella città, infatti, è ubicato l'Ospedale di Santa Brigida (dapprima denominato Ospedale di Sant'Eusebio), il quale fungeva da luogo di sosta per i pellegrini (Halsall 1969, 1145-1146). Una delle teorie più diffuse fino a non molto tempo fa, ma che oggi non è più ritenuta credibile, lega il Vercelli Book al nome di Guala Bicchieri (1150-1227), cardinale e legato di Papa Innocenzo III in Inghilterra nel XIII secolo, il quale potrebbe averlo portato con sé di ritorno dall'Inghilterra. Wülker ritiene questa ipotesi difficile da dimostrare, poiché Guala Bicchieri frequentava la corte francese e il clero di lingua latina; dunque, egli ignorava l'inglese antico, lingua peraltro ormai sempre meno conosciuta anche nell'Inghilterra del XIII secolo. Anche prendendo in considerazione la possibilità che egli avesse voluto il manoscritto nella Basilica di Sant'Andrea per via della presenza al suo interno di *Andreas*, indubbiamente sarebbe stata necessaria una buona conoscenza dell'inglese antico per poterlo riconoscere. Wülker pertanto afferma che l'opzione più probabile sia che il Vercelli Book è stato portato in città nell'XI secolo da un pellegrino inglese diretto a Roma che avrebbe trovato ristoro presso l'Ospedale di

Santa Brigida (Wülker 1894, vi). Herben (1935, 91-94), pur mettendo in discussione l'esistenza stessa dell'ospedale, ha accettato la datazione di Wülker, poiché avvalora la sua tesi che identifica nel vescovo anglo-normanno Ulf di Dorchester (XI secolo) il primo proprietario del manoscritto. Nel 1050 a Vercelli ebbe luogo un sinodo, dove Ulf pare sia stato redarguito per via della sua condotta; questi potrebbe aver lasciato il manoscritto a Vercelli per fare ammenda per i suoi peccati o anche addirittura come risarcimento a fronte di una pena pecuniaria. Tuttavia, questa teoria non è verificabile in alcun modo: Cioffi (2019, xiv-xv) precisa che Ulf, avendo appunto origini normanne, non avrebbe avuto alcun motivo di possedere un manoscritto vergato in inglese antico, mentre Sisam (1953, 116) precisa che il Vercelli Book non poteva aver alcun valore monetario in Italia. Va perciò detto che tutte le possibili teorie finora menzionate restano supposizioni, in quanto non corroborate da nessuna prova documentaria. Tra i vari cataloghi dei manoscritti della cattedrale<sup>15</sup>, due dei più rilevanti in questo contesto sono un catalogo redatto dal canonico Giovanni Francesco Leone nel 1602, che riporta in riferimento al Vercelli Book e alla sua inintelligibilità: *Liber Gothicus, sive Longobardus, eum legere non valeo* e uno risalente al 1750, compilato dall'antiquario e paleografo veronese Giuseppe Bianchini, che ha annotato: *Codex saeculi X. Liber ignotae linguae. Videtur liber Homiliarius per anni circulum, ut constat ex nonnullis rubricis latine conscriptis (linguae theotiscaae)* ("Codice del X secolo. Libro in lingua sconosciuta. Sembra un libro di omelie per tutto l'anno litur-

<sup>15</sup> Si veda Pastè (1924) per una panoramica dei cataloghi precedenti.

gico, come risulta da alcune rubriche scritte in latino (la lingua è tedesca)”; Halsall 1969, 1547).

L'aspetto interessante di queste due annotazioni riguarda la lingua del codice, la quale, risultando di difficile interpretazione, viene accostata, in modo invero non del tutto errato, ad altre lingue germaniche, ovvero al gotico oppure al longobardo e al tedesco.

Quando si studiano le vicissitudini del Vercelli Book sono particolarmente degni di nota un catalogo del XV secolo e uno del XVIII secolo. Del secondo esistono due copie: una, conservata negli archivi capitolari, riporta il titolo *Recensio Codicum M[anu]s[c]r[ipt]um qui in Tabulario Vercellensis Ecclesiae asservantur*, mentre l'altra si trova nella collezione di Ernesto Gorini e reca il titolo *Recensio Codicum centum MSS. ex his, qui in Tabulario Vercellensis Ecclesiae asservantur* (probabilmente copiato dal precedente). In entrambi si fa riferimento al Vercelli Book in maniera identica:

CXVII 42/ Codex membran. in fol. saec. IX vel X. nitide et distincte exscriptus Saxonico caractere. De eo specimen damus, ut de idiomate conscriptum esse conjicimus: verum otium nobis non fuit rem penitius considerare. Occurrunt passim breves quidam Sacrae Scripturae textus, qui latino sermone relati sunt: idem tamen character ubique occurrit. Scimus doctos viros affirmasse Homiliarium per anni circulum contineri. [...] In primo codicis folio litterae ita deletae, ac abrasae sunt, ut nullo modo legi possint. Postrema folia paullo negligentius exscripta videntur. Caetera nitidissima sunt (Halsall 1969, 1548).

CXVII 42/ Codice su pergamena in formato foglio, del IX o X secolo, scritto in modo chiaro e distinto con carattere sassone. Di esso offriamo un campione, da

cui supponiamo che sia stato scritto in quella lingua: tuttavia non abbiamo avuto il tempo di esaminare il tutto più a fondo. Si trovano frequentemente alcuni brevi passi della Sacra Scrittura, che sono stati trascritti in lingua latina; tuttavia, lo stesso carattere appare ovunque. Sappiamo che uomini eruditi hanno affermato che il codice contiene un omiliario per l'intero ciclo dell'anno. [...] Nella prima pagina del codice le lettere sono così cancellate e abrase che non possono essere lette in alcun modo. Le ultime pagine sembrano essere state trascritte con una certa negligenza. Il resto è scritto in modo nitidissimo.

Il compilatore lo ha descritto in maniera molto esau-  
stiva, includendo tanto le informazioni di altri studiosi  
quanto un'analisi personale del codice, spaziando dalla  
materialità fino ai testi in esso preservati. Ancora più no-  
tevole è il catalogo del XV secolo, trovato in un inventario  
riguardante i documenti della cattedrale e compilato dal  
Tesoriere Eusebiano, come esplicita l'intestazione ad un  
certo punto del catalogo:

*Infrascripti sunt libri qui sunt in libraria, et quos ego  
Johannes de Guidalardis de Sandiliano superscripte  
ecclesie canonicus et thesaurarius in dicto thesauro  
reperire potui (Halsall 1969, 1549).*

I seguenti libri sono quelli che si trovano nella  
biblioteca, e che io, Giovanni da Guidalardis di  
Sandiliano, canonico e tesoriere della suddetta  
chiesa, sono riuscito a trovare nel suddetto tesoro.

Tra i vari libri del tesoro Eusebiano ivi presentati fi-  
gura una descrizione tanto dettagliata per quanto riguar-  
da gli aspetti più squisitamente materiali quanto vaga in  
merito ai testi:

Item liber omeliarius antiquissimus non habens principium nec finem, et aliquantulum dequaternatus, cum asseribus aliquantulum a libro remotis, scriptus in carta (Halsall 1969, 1549).

Anche un omiliario molto antico, privo di inizio e di fine, e in parte sgualcito, con alcune tavole leggermente separate dal libro, scritto su pergamena.

Probabilmente il cataloghista ha intuito la presenza delle omelie per via di alcuni titoli in latino, ma anche di nomi dei personaggi delle vicende bibliche che era riuscito a riconoscere. Peculiare è l'uso dell'aggettivo *antiquissimus*, che ad esempio non viene utilizzato per libri ben più antichi, come i Vangeli di Sant'Eusebio, risalenti al III secolo; Halsall (1969, 1549) ipotizza che il compilatore abbia voluto sottolineare con questa parola la difficoltà nel carpirne i contenuti. In quel periodo, il Vercelli Book doveva apparire come un libro antico contenente materia religiosa, impossibile da leggere, senza un inizio né una fine e non in ottime condizioni. Questa descrizione fornisce tuttavia un *terminus ante quem*: il manoscritto si trovava a Vercelli prima del XV secolo. Così, anche la teoria secondo la quale sarebbe stato portato in Piemonte da un umanista nel XVI secolo perde di fondamento. L'XI secolo, dunque, parrebbe la data più probabile per l'arrivo del manoscritto in Italia, perché sarebbe rimasto in Inghilterra abbastanza da acquisire alcuni *marginalia*, ma non così a lungo da impedire l'inserzione di un'iscrizione di provenienza italiana come il già menzionato versetto neumato. Potrebbe essere stato trasportato da qualche monaco da alcuni centri culturali importanti oppure da un pellegrino inglese che avrebbe sostato presso

l'Ospedale di Santa Brigida, per poi finire presso la biblioteca della cattedrale di Sant'Eusebio (Halsall 1969, 1550).

Forse proprio a causa della sua "lingua incomprensibile", il Vercelli Book è rimasto per secoli tra gli scaffali polverosi degli archivi della cattedrale, caduto nell'oblio ma in attesa di essere finalmente ritrovato e diventare uno dei tesori del Capitolo del Duomo.

Un libro caduto nell'oblio per lungo tempo, certo, ma che, una volta riscoperto ha rivelato, nel corso di secoli di studi che attorno ad esso si sono intrecciati, la ricchezza che la cultura germanica altomedievale esprime nel suo connubio tra tradizione e innovazione. La sintesi tra eroismo tradizionale e messaggio cristiano nell'alto medioevo germanico rappresenta un processo di profonda trasformazione culturale e ideologica. Le popolazioni germaniche, caratterizzate da una forte tradizione guerriera, incontrano il cristianesimo attraverso la predicazione dei monaci missionari, dando vita a una reinterpretazione del messaggio evangelico in chiave epica. L'etica germanica, fondata su valori come la lealtà al signore, il sacrificio e l'onore in battaglia, trova una corrispondenza con il tema cristiano della sofferenza redentrice e della fede in Dio. In tale contesto, la figura di Cristo viene progressivamente assimilata a quella di un capo guerriero, capace di condurre i suoi seguaci alla salvezza non attraverso la violenza, ma con il sacrificio supremo (North 1997, 23). Questa convergenza di elementi epici e religiosi è particolarmente evidente nel *Sogno*. Nel racconto sofferto del sacrificio estremo, Cristo non

appare come una vittima passiva, ma come un guerriero che si prepara alla battaglia finale.<sup>16</sup>

Plasmato attraverso l'uso del verso lungo allitterante, il linguaggio del componimento è permeato di figurazioni epiche: Cristo viene descritto come un signore che si avvicina coraggiosamente al legno, non costretto, ma consapevole della missione redentrice che lo attende: egli non è un martire, bensì un *hæleð*, un eroe che trionfa attraverso il sacrificio. L'immagine di Cristo che abbraccia la croce non richiama solo l'iconografia medievale del *Christus triumphans*, ma si collega anche alla tradizione germanica del guerriero che sceglie la propria morte con onore, rifiutando la fuga o la resa. La Croce stessa assume qui il ruolo di un fedele vassallo che condivide il destino del proprio signore, un elemento che richiama la relazione tra un capo guerriero e i suoi seguaci della tradizione germanica. Essa è l'unica a compatire (nel senso etimologico di *cum-patior*) i tormenti di Cristo: trafitta dai chiodi e fatta oggetto di scherno da parte dei soldati romani, prova con il Crocifisso la pena della solitudine ma non cede alla disperazione; al contrario, con grande coraggio e la consapevolezza del suo ruolo in questo momento estremo lo sostiene, piegandosi solamente alle mani dei seguaci che, accorsi alla morte dell'Eroe, lo staccano dal mortale abbraccio che lo avvolge ad essa per deporlo nel sepolcro. Il ruolo della Croce, tuttavia, non si esaurisce con la morte di Cristo, ma addirittura si rafforza nella sua opera di diffusione del messaggio di salvezza rivolto alla voce narrante, al poeta che da prescelto diviene tutta la comunità, chiamata a testimoniare al mondo

<sup>16</sup> Si rimanda ai commenti alla traduzione. Per una trattazione del tema eroico nel testo si veda Wolf (1970).

l'onnipotenza dell'Unico Dio e di Suo Figlio. E proprio nel Vercelli Book assistiamo a questo passaggio di testimone.

In *Andreas*, la figura del protagonista e degli Apostoli viene costruita secondo gli stilemi tipici dell'eroico membro del *comitatus* divino a partire dall'*incipit*:

Hwæt! We gefrunan on fyrdagum  
Twelfe under tunglum tireadigne hæleð,  
þeodnes þegnas.  
(vv. 1-3a; Krapp 1932)

Ascoltate! Abbiamo udito in giorni passati di dodici eroi gloriosi sotto le stelle, seguaci del Signore.

Il santo intraprende un viaggio per salvare San Matteo, catturato da un popolo pagano. Fin dall'inizio il racconto assume le caratteristiche di un'epopea guerriera: Andrea viene incaricato della missione da Dio, il quale gli assicura protezione, ma al tempo stesso mette alla prova il suo coraggio e la sua fedeltà. Il viaggio in mare è descritto con immagini potenti che richiamano le traversate eroiche della letteratura anglosassone. Andrea affronta tempeste e ostacoli con la risolutezza di un guerriero, dimostrando la stessa determinazione degli eroi germanici che affrontano il destino con fermezza. La presenza divina, sebbene centrale nella narrazione, non sminuisce il ruolo attivo del santo, che deve dimostrare la propria forza interiore per superare le prove. Giunto a destinazione, Andrea si scontra con un popolo ostile, rappresentato secondo le convenzioni della poesia epica come un nemico da sconfiggere. Qui Andrea si distingue per la sua fermezza e per la capacità di resistere alle torture, proprio come un guerriero sopporta le ferite della battaglia senza cedere. Il conflitto assume una dimensio-

ne spirituale, ma viene narrato con lo stesso linguaggio delle lotte tra eroi e nemici nei poemi germanici. Il trionfo di Andrea si realizza grazie alla sua incrollabile fede, che si manifesta come una qualità eroica: la sua vittoria porta alla conversione del popolo pagano.<sup>17</sup> Il coraggio, la resistenza alle avversità e la lealtà al proprio signore pongono *Andreas* e il *Sogno*, così come anche gli atti eroici narrati in *The Fates of the Apostles*, in perfetta consonanza nell'espressione dell'ideale cristiano che caratterizza i testi preservati nel Vercelli Book.

Tali modelli esemplari trovano importanti emulatori nel mondo anglosassone. È interessante notare come un monaco continentale come Abbo di Fleury, che contribuì attivamente alla Riforma benedettina inglese, su richiesta dei monaci di Bury St Edmunds e durante il suo soggiorno in Inghilterra tra il 985 e il 987, abbia composto la sua *Passio Sancti Eadmundi* attenendosi ai canoni agiografici latini pur tenendo a cuore questo aspetto tipico del gusto letterario cristiano-eroico anglosassone, elemento caratterizzante della riscrittura insulare della figura del *miles Christi*. Nella *Passio*, re Edmund dell'Anglia orientale (841-869) viene catturato dai danesi e gli viene imposto di rinunciare alla sua fede. Egli rifiuta, accettando il martirio con la stessa determinazione di un guerriero che non tradisce il proprio signore. Al consiglio dei suoi vescovi di fuggire o arrendersi, egli risponde:

“Hoc est”, ait, “quod desidero, quod omnibus votis antepono, ne supersim meis fidelibus karissimis, quos cum liberis et uxoribus in lecto eorum animas furando perdidit pirata truculentus. Et quid suggeris? ut in extremis vitae, desulatus meo satellite, fuggiendo

<sup>17</sup> A tal proposito si vedano Irving (1983) e Clemoes (1995).

inferam crimen nostrae gloriae. Semper delatoriae accusationis calumpniam evitavi; numquam relictæ militiae probra sustinui, eo quod honestum mihi esset pro patria mori; et nunc ero mai voluntarius proditor, cui pro amissione carorum ipsa lux est fastidio? Omnipotens rerum arbiter testis assisit, quod me seu vivum seu mortuum nichil separabit a caritate Christi, cujus in confessione baptismatis suscepi annulum fidei abrenunciato Sathana et annibus pompis ejus” (Harvey 1907, 26).

“Questo”, rispose il re, “è ciò che voglio; questo è il mio più caro desiderio, non sopravvivere ai miei leali e cari sudditi, che sono stati privati della loro vita e massacrati con i loro figli e le loro mogli mentre giacevano a letto, da un brigante assetato di sangue. E cosa mi consigliate? Che all’atto finale della mia vita, privo dei miei compagni, io infanghi la mia bella fama dandomi alla fuga? Ho sempre evitato accuse calunniose; non ho mai sopportato il disonore di fuggire dal campo di battaglia, rendendomi conto di quanto sarebbe stato glorioso per me morire per la mia patria; e ora dovrei tradire me medesimo, a cui la perdita di coloro che gli sono cari ha reso odiosa la luce stessa? L’Onnipotente arbitro degli eventi sia mio testimone che, tanto che viva o che muoia, nulla mi separerà dall’amore di Cristo, il cui anello della fede ho indossato nel sacramento del battesimo, quando ho rinunciato a Satana e a tutte le sue vanità”.

La resistenza stoica e colma di speranza cristiana re Edmund esemplifica perfettamente il punto più alto del sacrificio di un uomo, di un re, di un fedele: la morte si interseca nel mondo germanico e in quello cristiano partendo da due assunti distinti (l’onore da una parte, la fede dall’altra), ma che sono contraddistinti dalla stessa incrollabile forza di volontà.

L'eroismo cristiano delineato nel *Sogno* e così ben esemplificato nella realtà inglese del tempo si inserisce in un contesto più ampio di ricezione del cristianesimo nella cultura germanica che trova espressione anche nell'Europa continentale. Un confronto significativo emerge con lo *Heliand*, poema epico in sassone antico del IX secolo, che rielabora i Vangeli secondo i codici della poesia eroica nel contesto dell'opera di conversione iniziata da Carlo Magno. Anche qui, Cristo non appare come un predicatore mite, ma come un signore-guerriero (*dryhten*) alla guida di una schiera di fedeli pronti a condividere il suo destino. Lo *Heliand* descrive Cristo come un capo che guida il suo *comitatus*, i discepoli, con autorità e valore, mentre i suoi seguaci incarnano il modello del guerriero leale, vincolato al suo signore da un rapporto di fedeltà assoluta: gli Apostoli non sono umili pescatori, ma guerrieri devoti, e l'Ultima Cena diventa l'incontro del signore con il suo seguito nella sala del banchetto. La Passione stessa è rappresentata come un atto di coraggio eroico, in cui Cristo affronta la prova suprema senza esitazione. La Crocifissione, lungi dall'essere descritta come un atto di umiliazione, diventa il compimento di un destino glorioso, proprio come riflesso nel *Sogno* e l'eroismo di Cristo, come nel componimento antico inglese, si compie nella completa accettazione del suo martirio e nell'atto del perdono che concede ai suoi aguzzini prima della morte:

Thuo sia thar an griete galgon rihtun,  
 an thene felde uppan folc Iudeono,  
 bôm an berege, endi thar an that barn godes  
 quelidun an crûcie: slôgun cald isarn,  
 niuua naglos niðon scarpa

hardo mid hamuron thuru is hendi endi thuru is  
 fuoti,  
 bittra bendi: is blôd ran an erða,  
 drôf fan ûson drohtine. Hie ni uuelda thoh thia dâd  
 uurecan  
 grimma an them Iudeon, ac hie thes god fader  
 mahtigna bad, that hie ni uuâri tham manno floke,  
 tham uuerode thiu uurêdra: “huoand sia nu uuitun,  
 huat sia duoth”, quathie.  
 (vv. 5532-5542; Behaghel 1984)

Lì sulla ghiaia sabbiosa eressero il patibolo, su un campo il popolo ebraico lo costruì, un albero su un monte, e lì torturarono il Figlio di Dio su una croce. Con foga gli conficcarono nelle mani e nei piedi, a colpi di martello, chiodi nuovi, di ferro freddo e con punte affilate, orribili legami. Il suo sangue scorreva sulla terra, trasudava dal nostro Condottiero, ma egli non volle vendicarsi dei Giudei per quel terribile atto. Chiese invece al potente Dio Padre di non adirarsi con la gente della stirpe umana, “perché non sanno quello che fanno”, disse.<sup>18</sup>

Contrariamente al *Sogno*, nello *Heliand* il fuoco dell’atto eroico è interamente concentrato su Cristo, con quest’ultima che svolge il ruolo di strumento di tortura su cui Egli viene inchiodato; suggestivo qui è l’uso di *bôm* “albero”, che si pone in perfetta consonanza con la descrizione che il poeta inglese fa della sua visione (egli contempla un *sylicre treow*, “splendido albero”, v. 4) e del racconto della Croce stessa.<sup>19</sup> Questa differenza so-

<sup>18</sup> Traduzione di Omar Khalaf.

<sup>19</sup> Il parallelismo che Murphy (1992a, 182 n.286 e 199-200; 1992b) propone tra l’identificazione della croce come albero e la descrizione fatta da Adamo di Brema del santuario di Uppsala, luogo di sacrifici

stanziale, tuttavia, non modifica il messaggio portato dai due poemi: il *Sogno* e lo *Heliand* incarnano una reinterpretazione del cristianesimo che ne enfatizza la dimensione epica.

Il *Sogno* si distingue anche per la sua profonda connessione con la liturgia. La struttura del componimento e il suo continuo riferimento alla visione lo pone in sintonia con la natura delle celebrazioni sacre e la sua fruizione si avvicina a un'esperienza devozionale che invita il pubblico a un atto di adorazione.<sup>20</sup> Ciò è già visibile nei primi versi, dove la visione iniziale della Croce splendente, ricoperta di gemme e di stoffe preziose e fatta oggetto dell'adorazione degli angeli del Signore (vv. 4-17) introduce una dimensione mistica simile all'apertura di una solenne cerimonia religiosa, dove la Croce stessa diviene oggetto di contemplazione e venerazione. Il linguaggio stesso utilizzato nel testo rispecchia da vicino quello delle preghiere e degli inni liturgici. La Croce si esprime con una solennità che richiama la tradizione della *Christus Victor*, in cui Cristo non è vittima passiva, ma sovrano che affronta la Passione con determinazione. Verbi come *beheoldon* "contemplavano, rimiravano", riferito agli angeli e all'umanità (vv. 9 e 11) e *weorðiað* "adorino" (v. 81), rivolto ancora a quest'ultima e perfino *arærde* (v. 45), con riferimento alla Croce "eretta" sul Golgota, ma recante anche il senso di "elevata", rimandano direttamente alla liturgia dell'*Adoratio Crucis* celebrati durante il Vener-

umani appesi nel bosco sacro, descrive efficacemente l'impressione che la descrizione della Croce può aver suscitato tra i fruitori dello *Heliand*, ma poca attinenza, a nostro giudizio, può avere con la sua caratterizzazione eroica nel *Sogno*.

<sup>20</sup> Sulla relazione del *Sogno* con la liturgia si vedano Ó Carragáin (1982); Halloway (1984).

dì Santo, nei quali una croce viene fisicamente esposta ai fedeli per essere adorata. Un ulteriore legame con la liturgia emerge nella narrazione della Passione, che richiama la sequenza delle letture neotestamentarie della Settimana Santa (Mazza 2006). L'immagine di Cristo che ascende volontariamente al patibolo ricalca il tono delle celebrazioni pasquali, in cui la Croce è esaltata non solo come strumento di sofferenza, ma come segno di vittoria sulla morte. In questa prospettiva, il *Sogno* non si limita a raccontare un evento, ma lo rende presente attraverso una rievocazione solenne e sacrale. La dimensione liturgica si manifesta anche nella stretta relazione tra la Croce e il sacrificio eucaristico. Attraverso il culto della Croce il fedele non è un semplice spettatore della Passione, ma un partecipante attivo alla Redenzione, proprio come avviene nella celebrazione eucaristica, in cui il sacrificio di Cristo viene reso presente e condiviso coerentemente con il principio della *memoria passionis*: il mistero della Croce non è confinato ad un evento, ma si rinnova costantemente nella vita della comunità cristiana. Il *Sogno* non è solo un carne devozionale, ma una vera e propria commemorazione liturgica in forma poetica. La narrazione non si limita a esporre un contenuto dottrinale, ma coinvolge il lettore in un'esperienza spirituale che rispecchia le pratiche della Chiesa anglosassone. Attraverso il linguaggio rituale, la struttura sacrale e il forte senso di partecipazione mistica, il testo si configura come un ponte tra la tradizione epica e la liturgia cristiana, offrendo un esempio straordinario di sintesi tra poesia e culto.

Nel *Sogno*, perciò, l'eroismo germanico e la fede cristiana si fondono in un'unione complessa, in cui il modello del guerriero ideale si trasfigura nella figura di Cristo e della Croce stessa. L'eroismo, tradizionalmente legato ai

valori della lealtà, del coraggio e della fedeltà al proprio signore, non viene negato, ma sublimato in una prospettiva sacra. Cristo, come un signore germanico, affronta la passione con la determinazione di un condottiero che non si sottrae al proprio destino, ma lo accetta con fermezza, avanzando volontariamente verso la croce come un guerriero che entra in battaglia con la consapevolezza del sacrificio. Questo elemento eroico viene rafforzato dalla voce della Croce, che nel *Sogno* non è solo un oggetto inanimato, ma un'entità che partecipa attivamente al dramma della redenzione, assumendo anch'essa il ruolo di un guerriero leale. La Croce obbedisce al volere di Cristo come un seguace obbedisce al proprio signore e, pur provando dolore nel vedere il proprio re soffrire, non si sottrae al compito assegnatole, rimanendo salda sotto il peso del Redentore. La concezione germanica dell'eroismo si riformula così nella logica cristiana della passione e della resurrezione, mantenendo l'ideale del coraggio, ma spostandolo su un piano spirituale. La vittoria non si manifesta attraverso la gloria terrena o il trionfo militare, bensì attraverso il superamento della morte e la promessa della salvezza. Questa sintesi permette ai fedeli di riconoscersi nella figura di Cristo e di percepire la sua morte non come un'umiliazione, ma come il compimento di un'azione eroica, conforme ai più alti ideali della cultura germanica.

## **CONVERSIONE E TRADIZIONE: LE POPOLAZIONI GERMANICHE E LA POESIA RELIGIOSA ANGLOSASSONE\***

L'introduzione del cristianesimo nell'Inghilterra altomedievale rappresenta un processo complesso e graduale che si estende nel tempo, a partire dalla fine del IV secolo, quando le prime influenze cristiane iniziarono a penetrare nel continente europeo e, di riflesso, anche nelle Isole britanniche. Questo lungo cammino verso la cristianizzazione non fu un evento improvviso, ma un cambiamento che si sviluppò attraverso diverse fasi e che fu segnato dall'interazione tra la Chiesa di Roma, anche attraverso la mediazione del monasticismo irlandese, e le popolazioni germaniche che si erano da poco stabilite sull'isola.

Già durante l'occupazione romana il cristianesimo aveva cominciato a diffondersi tra le popolazioni britanniche, sebbene in modo limitato e spesso circoscritto ad alcune élite o aree urbane. Durante i secoli di dominio imperiale in Britannia, la presenza cristiana si consolidò soprattutto nelle città e tra le forze militari di stan-

\* A cura di Sara Achillea.

za sull'isola. Nonostante la fine dell'occupazione romana nel V secolo, alcune tracce di questa cristianizzazione iniziale persistettero, influenzando le dinamiche religiose e culturali delle comunità britanniche. Con il successivo crollo dell'impero, la maggior parte delle strutture ecclesiastiche venne meno, ma le radici del cristianesimo rimasero vive, preparandosi a essere rilanciate con la successiva ondata di missioni cristiane nei secoli successivi.

I Britanni, quindi, si posero in netto contrasto culturale e religioso con Angli, Sassoni e Iuti per via della loro precoce esposizione al cristianesimo. Tuttavia, successivamente alle incursioni delle tribù degli Scoti e dei Pitti, e senza il supporto dell'impero, questi si allontanarono dalla religione cristiana per assimilare, in modo graduale, le tradizioni delle popolazioni germaniche. Diffondere la parola di Dio tra i conquistatori germanici si rivelò per i Britanni un compito impossibile, soprattutto a causa dell'odio reciproco e del rapporto che queste popolazioni avevano con la spiritualità. Un parallelo significativo, seppur proveniente da un contesto relativamente distante dal punto di vista geografico, riguarda il re franco Clodoveo I, la cui vita è descritta nella *Historia Francorum* di Gregorio di Tours. Non cristiano, ma sposato con una donna battezzata, Clodoveo considerava il cristianesimo sinonimo di debolezza e di morte, soprattutto perché, volgendo lo sguardo all'Impero romano, vedeva in esso la ragione del suo declino. Ciononostante, il sovrano consentì alla moglie di battezzare il loro primo figlio, che morì poco dopo. Seppur questo non fece altro che confermare i suoi sospetti, decise comunque di permettere alla moglie di battezzare anche il loro secondo figlio, il quale però era di salute cagionevole. Temendo che il marito po-

tesse chiudersi definitivamente alla conversione, la moglie pregò incessantemente per la guarigione del figlio e invitò Dio a dimostrare la Sua potenza. Quando il bambino guarì, il re franco iniziò a riconsiderare le sue posizioni. È importante sottolineare, però, che per Clodoveo la religione non aveva una dimensione spirituale, bensì pragmatica: durante la battaglia contro gli Alemanni nel 496 il sovrano invocò i suoi idoli a protezione del suo esercito ma, in mancanza di qualsivoglia risultato, si rivolse a Dio e vinse la sua battaglia. Da quel momento in poi, Clodoveo divenne un fervente seguace del cristianesimo e fece numerose donazioni alla Chiesa. Molti seguirono il suo esempio e si battezzarono, ma alla morte del re, i suoi successori si rifugiarono ancora una volta nel paganesimo (Oldoni 1981, 161-173).

Un fenomeno simile si verificò anche in Britannia, dove alla morte dei sovrani o dei capi tribù convertiti al cristianesimo, i loro successori abbandonarono la fede cristiana per ritornare agli antichi culti. Questa instabilità religiosa dimostra la fragilità delle prime conversioni e la necessità di una guida forte e duratura. Fu in questo contesto di tensioni religiose e politiche che emerse la figura di Papa Gregorio Magno. Gregorio venne eletto dal conclave nel 590, dopo la morte di Pelagio II, in un momento in cui Roma era gravemente minacciata dall'espansione militare dei Longobardi ariani; tuttavia, grazie a un trattato di pace e soprattutto alla mediazione della regina Teodelinda, che fece battezzare il figlio Adalardo secondo il rito cattolico romano, Gregorio riuscì a favorire la conversione del regno longobardo al cattolicesimo. Questo duplice successo diplomatico e religioso fu particolarmente significativo, soprattutto considerando come, qualche mese prima dell'elevazione di Gregorio

al soglio pontificio, il re longobardo Autari aveva vietato ai suoi sudditi di ricevere il battesimo cattolico (Markus 1981, 24). Ciò diede il via alle campagne missionarie promosse dal pontefice, le quali non si limitarono soltanto alla penisola italiana ma si estesero anche oltre le Alpi.

Di questo parla Beda il Venerabile (672-735), presbitero del monastero di Monkwearmouth-Jarrow e una delle maggiori figure intellettuali dell'Inghilterra medievale nella sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, un'opera in cui fornisce le principali notizie relative alla Britannia dall'arrivo di Giulio Cesare fino al 731 circa sulla base di fonti storiche anteriori, tradizioni orali ed esperienza personale (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 479). La sua opera offre un quadro dettagliato delle incursioni e dei movimenti di queste tribù germaniche pre-cristiane, che, a partire dal V secolo, iniziarono a stabilirsi in Britannia, conquistando gradualmente territori e costringendo le popolazioni autoctone a ritirarsi verso le zone costiere occidentali e settentrionali. Nel capitolo XXIII e seguenti del primo libro, Beda racconta di come papa Gregorio avesse inviato un gruppo di monaci del monastero romano di Sant'Andrea tra cui figurava il priore Agostino per diffondere la parola di Dio in Britannia. Prima del loro arrivo, la Britannia era stata teatro di invasioni straniere e di numerose guerre civili. Secondo Beda, le nuove generazioni cresciute in questo clima ostile non conoscevano valori come sincerità e giustizia:

In realtà, finché la memoria delle sciagure e delle stragi subite fu fresca, re, sacerdoti, cittadini e maggiorenti conservarono i loro ruoli; ma quando questi morirono e al loro posto crebbe una generazione che non aveva conosciuto quelle vicende e aveva sperimentato solo la recente condizione di benessere, tutte le regole della verità

e della giustizia furono squassate e abbattute, al punto che di tali valori non appariva più non dirò la traccia, ma neppure il ricordo, se non in pochi (e quanto pochi!) (I.XII; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol.1, 93).

Inoltre, Beda ricorda come, secondo Gildas (autore del *De excidio Britanniae*, una delle fonti utilizzate per la sua *Historia*), il peccato più grande da loro commesso fu di non aver predicato la fede cristiana ai Sassoni e agli Angli (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 93); un compito che, invece, il pontefice assunse volentieri.

Nel 597 il legato Agostino e i suoi fratelli missionari approdarono sull'Isola di Thanet, territorio sotto il dominio di Ethelbert, re del Kent. Benché pagano, Ethelbert non era estraneo alla religione cattolica poiché sua moglie, Berta, di origine franca, era cristiana: infatti, come da accordo con i genitori della regina, a lei era consentito praticare liberamente la sua religione con il supporto del vescovo Liudardo. Nonostante i loro numerosi tentativi, tuttavia, il re non si era mai convertito. Quando giunse a corte la notizia dell'arrivo dei monaci, Ethelbert permise loro di dimorare sull'isola finché non avesse deciso come agire; inoltre, fu accordato loro il permesso di diffondere il Verbo tra gli abitanti dell'isola. Dopo qualche giorno, il re comunicò ai monaci la sua intenzione di incontrarli all'esterno a causa di una superstizione antica: questa superstizione lo portava a temere che, in un luogo chiuso, i monaci potessero avere la meglio su di lui con le loro arti magiche; al contrario, all'aria aperta, i loro incantesimi sarebbero stati meno efficaci. Tuttavia, i missionari portarono con sé soltanto una croce d'argento e un'immagine di Cristo dipinta su un legno; questo e le loro preghiere bastarono per rendere più propenso alla conversione il re, il quale era però ancora titubante:

Belle sono le parole e le promesse che recate; ma sono inaudite e mancano di prove, e io non posso aderire ad esse abbandonando i riti che ho seguito per tanto tempo con tutto il popolo degli Angli. Ma poiché siete venuti qui da lontano con un lungo viaggio e, a quanto posso vedere, avete sommo desiderio di far partecipi anche noi di ciò che voi credete vero e giusto, non vogliamo esservi ostili (I.XXV; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 101).

Nonostante le sue riserve, Ethelbert concesse ad Agostino e ai suoi confratelli di rimanere sull'isola e continuare la loro attività missionaria, permettendo loro di utilizzare una chiesa dedicata a San Martino, risalente ai Romani, dove la regina si ritirava in preghiera (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 103). Infine, il sovrano si convertì e seguirono il suo esempio molti dei suoi sudditi, i quali ricevettero il sacramento del battesimo; questo evento segnò un importante passo avanti per la diffusione del cristianesimo in Britannia. Agostino inviò due compagni a Roma per informare papa Gregorio che la Britannia aveva finalmente accolto il cristianesimo. Al contempo, in una lettera indirizzata al pontefice, Agostino esponeva alcuni dubbi e chiedeva chiarimenti su questioni ecclesiastiche, alle quali Gregorio prontamente rispose. Qualche tempo dopo, il papa inviò una lettera all'abate Mellito, che si stava recando in Britannia, in cui chiedeva di comunicare ad Agostino le sue nuove disposizioni: consigliava di non demolire i templi dedicati agli idoli ma di distruggere solamente le loro statue, così da consacrare quegli spazi e adibirli alla diffusione della parola di Dio. Gregorio riteneva che i templi in passato dedicati ai culti pagani dovessero essere convertiti al

servizio dell'Onnipotente, cosicché le popolazioni locali potessero aprire il loro cuore al vero Dio:

Non si distruggano i luoghi di culto di quel popolo, ma soltanto gli idoli che vi si trovano; si consacri dell'acqua e se ne aspergano quei luoghi; siano costruiti degli altari e vi si pongano delle reliquie. Se questi templi sono ben costruiti, è opportuno che vengano riconvertiti dal culto degli dèi alla venerazione del vero Dio, in modo che gli abitanti del posto, vedendo che i templi non vengono distrutti, liberino il proprio cuore dall'errore e si rechino a riconoscere e adorare il vero Dio in quei luoghi che sono loro ben noti. Poiché poi essi hanno la consuetudine di immolare molti buoi in sacrificio agli dèi, anche in questo caso è opportuno che la vecchia festa pagana si trasformi in una festa cristiana (I.LXXX; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 143).

Il papa non fu sicuramente l'unico a desiderare di unire la Britannia sotto la religione cattolica. L'attività monastica trovò terreno fertile in Kent, ma si estese ben oltre, portando il Vangelo fino alla Northumbria. Anche lì, dopo la morte del re cristiano Edwin, avvenuta nel 633, l'antica religione germanica riconquistò il favore del popolo finché il suo successore Oswald non si eresse come restauratore del cristianesimo. Egli chiese alla Chiesa scozzese di inviare un sacerdote per insegnare le Sacre Scritture al suo popolo. La richiesta fu accolta e fu mandato in Northumbria un monaco noto per aver adottato uno stile di vita semplice e austero, che avrebbe potuto rappresentare un esempio per la popolazione da evangelizzare. Tuttavia, contro le sue aspettative, costui si trovò di fronte a un popolo troppo rude e rozzo per accogliere la parola di Dio. Deluso, abbandonò la sua missione e fe-

ce ritorno in Scozia. Fu quindi necessaria l'azione tempestiva di monaci irlandesi del monastero di Iona, fondato dall'irlandese Columba. L'Irlanda, infatti, era conosciuta come "l'Isola dei Santi" poiché ospitava monasteri e scuole dove preti e monaci ricevevano un'istruzione specifica che li preparava a insegnare e diffondere la parola di Dio. Il monaco scelto fu Aidan, un uomo d'animo gentile che seguì i precetti di San Paolo: invece di rivelare immediatamente la parola di Dio ai pagani, come aveva fatto il suo predecessore, comprese come fosse necessario accompagnarli in questo viaggio e nutrirli volta per volta con le parole di Dio, finché non li avesse ritenuti in grado di poter procedere autonomamente nel cristianesimo. Infatti, prima di Aidan fu inviato un altro vescovo, di cui Beda non rivela il nome, il quale si era lamentato del fatto che gli Angli non lo ascoltassero. Secondo Aidan, egli avrebbe dovuto "prima porgere loro il latte di un insegnamento più dolce, fino a quando essi, svezzati a poco a poco dalla parola del Signore, non fossero in grado di accogliere più elevati misteri e di seguire più impegnativi precetti di Dio" (Chiesa & Lapidige 2008-2010, vol. 1, 33). Inoltre, Aidan era devoto alla missione al punto tale da rimproverare il re e altre autorità per la loro cattiva condotta in termini cristiani. Fu proprio la sua immensa devozione a fare in modo che il cristianesimo iniziasse a diffondersi in Inghilterra.

Tuttavia, a causa di queste due correnti cristiane, una proveniente da Roma e una proveniente dall'Irlanda, vi furono non poche diatribe circa la vita monastica e la liturgia da osservare per le festività. Esemplare è il caso del calcolo della data della Pasqua, un dilemma che venne risolto solo nel 674 con il Sinodo di Whitby, nel quale si decise che la Chiesa insulare avrebbe dovuto adottare

il computo romano. In questo modo, la Chiesa northumbra si distaccò dal cristianesimo irlandese e aderì, seppur con qualche differenza, a quello romano.

Centro nevralgico della vita monastica e intellettuale divenne il monastero di Lindisfarne, in Northumbria: i monaci, pur continuando ad attingere alle tradizioni irlandesi e a mantenere relazioni strette con centri di cultura europei come l'Italia, svilupparono un'identità intellettuale indipendente che li rese figure di spicco nella cultura del tempo (Magennis 2011, 21). Infatti, i monasteri non erano solo luoghi di preghiera, ma veri e propri focolai di innovazione culturale e artistica, tanto che molti di essi si distinsero per la produzione di una straordinaria letteratura e per la creazione di opere d'arte eccezionali. Opere artistiche come la Croce di Ruthwell insieme ai Vangeli di Lindisfarne costituiscono tasselli di un complesso mosaico culturale, religioso, politico, ma soprattutto umano. Un momento cruciale per l'alfabetizzazione sul suolo inglese fu la fondazione della scuola da parte di Teodoro arcivescovo di Canterbury, il cui programma di studi includeva, oltre lo studio delle Sacre Scritture, “nozioni di metrica, di astronomia, e di computo ecclesiastico” (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 171).

Mentre da un lato la lingua volgare fu usata per la fissazione della dimensione giuridica, come nel caso delle leggi emanate da Ethelbert, dall'altro divenne ben presto un mezzo espressivo anche per la letteratura religiosa. Secondo Beda, il primo a comporre una poesia religiosa in antico inglese fu Cædmon. Nel IV Libro della *Historia Ecclesiastica*, si introduce la figura di Cædmon immediatamente dopo l'episodio che narra della vita di Hilda, badessa di Whitby ed esempio di vita per la sua devozione e grazia. Cædmon visse nello stato laicale fino all'età

adulta e non era mai stato in grado di comporre versi, al punto tale da ritirarsi ogni qual volta, per gioco, si dovesse improvvisare un canto. Una notte gli apparve in sogno una figura che lo chiamò per nome e gli chiese di cantare qualcosa. Per tutta risposta, Cædmon rifiutò poiché incapace di farlo. La voce insistette, chiedendo di cantare per lei la creazione, e così:

Subito egli cominciò a cantare in lode di Dio creatore di versi che mai aveva sentito, di questo tenore: “È il momento di lodare il fondatore del regno celeste, la potenza del creatore e la sua saggezza, le azioni del Padre di gloria; Lui, che è eterno Dio, è stato autore di tutte le meraviglie; Lui che prima creò il cielo come tetto per i figli degli uomini, e poi, custode onnipotente del genere umano, creò la terra” (IV.XXI; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 2, 271).

Il mattino seguente, Cædmon raccontò del dono ricevuto e fu immediatamente condotto dalla badessa, la quale gli chiese di raccontare il sogno e cantare il carne in modo da poter stabilire “di che natura fosse ciò che diceva e da dove provenisse”. Tutti concordarono sulla natura divina del carne, definendola una “grazia celeste a lui dispensata dal Signore” (IV.XXII; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 1, 279). Allora, la badessa gli consigliò di abbandonare la vita secolare e di abbracciare la pratica monastica, e si assicurò che gli venisse insegnata la storia sacra. Cædmon visse così il resto dei suoi giorni, componendo carmi sulla creazione del mondo e molti altri episodi delle Sacre Scritture, ma creava poemi incentrati anche sul Giorno del Giudizio e sulla dolcezza del Regno Celeste. Riguardo l’ora della sua morte, Beda lo ricorda in questo modo:

Avvenne dunque che, come aveva servito il Signore con mente pura e con pacifica devozione, così anche

con morte serena lasciò il mondo e giunse alla Sua visione. E la sua lingua, che aveva composto tanti versi salvifici in lode del Creatore, pronunciò in Sua lode anche le ultime parole, quando il morente si fece il segno della croce e affidò il suo spirito nelle mani di Dio. Da quanto abbiamo narrato, risulta chiaro che egli ebbe il presagio della sua morte (IV.XXII; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 2, 279).

Mentre Beda riporta una parafrasi latina, i testimoni della *Historia* preservati nei manoscritti *L* (Sankt-Peterburg, Publichnaja Biblioteka, ms. Q.v.I.18) e *M* (Cambridge, University Library, ms. Kk.5.16) attestano i nove versi dell'inno nel dialetto northumbrico:<sup>21</sup>

Nu scylun hergan hefaenricaes uard  
Metudaes maecti end his modgidanc,  
Uerc uuldurfadur sue he uundragihuaes,  
Eci dryctin, or astelidaes;  
He aerist scop aelda barnum  
Heben til hrofe, haleg scepen,  
Tha middungeard moncynnaes uard;  
Eci dryctin aefter tiadae  
Firum foldu frea allmectig.

Preghiamo ora Colui che governa il regno deicieli, la potenza del Creatore e il Suo pensiero, l'opera del Padre della gloria, perché è stato Lui, il Signore eterno, a dare inizio a ciascuna delle Sue meravigliose creature; Egli, il santo Fattore, ha creato anzitutto il cielo, come tetto dei figli degli uomini; poi il Custode dell'umanità, il

<sup>21</sup> Esiste anche una versione in sassone occidentale, interpolata nella traduzione antico-inglese della *Historia* promossa da Alfredo il Grande, che costituisce la *vulgata* del componimento *cædmoniano*. Per approfondimenti si rimanda, tra gli altri, a O'Brien O'Keefe (1987) e Isaac (1997).

Signore eterno, ha creato al centro la terra, come sede per gli uomini mortali, Lui, il Signore onnipotente (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 2, 634).

Il resoconto di Beda rappresenta una testimonianza significativa della natura orale del componimento poetico ascrivibile a Cædmon. È importante ricordare che, al momento della composizione del suo primo canto, Cædmon viveva ancora in una condizione secolare e non sapeva né leggere né scrivere (Conway 1955, 44). Alcuni studiosi sostengono che Cædmon componesse versi estemporanei attingendo a “espressioni metriche prefabbricate” tipiche della tradizione orale, nota come *composition-in-performance*; si tratterebbe, dunque, di una poesia concepita “in isolamento, memorizzata e poi presentata in pubblico”, ovvero una composizione a priori (Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 2, 635 n.4) ed è in effetti quanto riportato da Beda: Cædmon compose la poesia ispirato dalla grazia divina, la memorizzò e la recitò davanti alla badessa Hilda e ai monaci.

Un altro aspetto rilevante riguarda la trasmissione del carme. Sebbene composto oralmente, esso si tramandò per più di cinquant’anni prima di essere trascritto nei manoscritti che oggi lo conservano. Resta aperta una questione centrale, ovvero come sia stato possibile tutto ciò (Holsinger 2007, 150-151). Una delle ipotesi più accreditate è che le versioni antico inglesi della poesia di Cædmon siano in realtà una ricostruzione in volgare basata sulla parafrasi latina che ne fece Beda nella sua *Historia* (O’Donnell 2004; Chiesa & Lapidge 2008-2010, vol. 2, 634 n.2). In ogni caso, l’inno di Cædmon, così come il cristianesimo anglosassone in generale, subì l’influenza della tradizione epica germanica poiché molti termini ed

espressioni tipiche della poesia eroica antico inglese furono adattate alla letteratura religiosa. Un esempio lampante è il termine *dryhten* che, mentre nella letteratura religiosa ha il significato di “Signore, Dio”, in origine faceva riferimento al comandante di un piccolo agglomerato di uomini, dunque rifacendosi alla cultura militare anglosassone (Wormald 1991, 10).

In Inghilterra, la tradizione manoscritta medievale ha svolto un ruolo essenziale nella conservazione della poesia antico inglese, poiché preserva testi inizialmente tramandati oralmente. Tra i quattro manoscritti poetici dell’Inghilterra anglosassone, tutti contenenti opere di contenuto religioso, il Vercelli Book è particolarmente rilevante in questo contesto poiché preserva l’unico testimone del *Sogno*. Come si vedrà in seguito, quest’opera può essere definita un emblema della poesia cristiana che fonde la tradizione epica germanica con la spiritualità cristiana: attraverso la struttura onirica, infatti, il componimento presenta la figura di Cristo come un eroe che affronta il suo destino con coraggio e gloria, con la Croce che si fa testimone e compagna della sua Passione.



## **SOGNANDO LA CROCE: TESTI E TEMI DEL VERCELLI BOOK\***

La storia testuale e il contesto del *Sogno* all'interno del manoscritto del Vercelli Book si può definire alquanto singolare. Il testo non può infatti essere discusso senza prendere in considerazione tutti i suoi aspetti, in particolare le sue origini, così strettamente legate al culto della Croce nel corso dell'alto medioevo, e il suo rapporto con gli altri testi raccolti nel Vercelli Book. Questo perché non si può sperare di comprendere il posto di rilievo che il *Sogno* ricopre in questo codice, quasi come chiave di volta alla sua interpretazione, se prima non si considerano le sue origini e la valenza che la Croce aveva quando il testo è stato composto.

Se è vero che il Vercelli Book è stato probabilmente copiato nel decimo secolo, è anche altrettanto vero che la tradizione testuale del *Sogno* è più antica di almeno un paio di secoli. Si hanno due soli altri frammenti che ci riportano frammenti del testo del componimento oltre alla versione raccolta nel Vercelli Book e, in entrambi i casi, si tratta di incisioni su manufatti proprio a for-

\* A cura di Martina Rizzini Ongarato.

ma di croce: la più antica e citata, per via dei frammenti di lunghezza più consistente, è riportata in caratteri runici sulla croce di Ruthwell, una stele di pietra ora conservata nel Dumfriesshire, in Scozia. La seconda incisione, più breve, è riportata sulla Croce di Bruxelles, un reliquiario della Vera Croce ora conservata nella Concattedrale di San Michele e Santa Gudula nella capitale belga.

La croce di Ruthwell, eretta intorno all'ottavo secolo, presenta un testo lacunoso a causa dei danni subiti dal monumento nel corso del 1600 a seguito del movimento iconoclasta presbiteriano. I pezzi della croce furono poi riassemblati agli inizi del diciannovesimo secolo e ora il monumento è preservato all'interno della chiesa di Ruthwell, Dumfriesshire, per proteggerlo dagli agenti atmosferici (Dobbie 1942, cxviii-cxix). La croce presenta quattro facciate: la settentrionale e la meridionale raffigurano scene della vita di Cristo e degli Apostoli con descrizioni in latino coeve con il periodo di produzione del monumento. Le facciate occidentale e orientale, invece, riproducono motivi naturali accompagnati da un breve segmento poetico in antico inglese in cui la Vera Croce ripercorre in prima persona la crocifissione di Cristo. Aspetto forse più interessante del testo è come questo sia riportato in caratteri runici anglosassoni, che corrono lungo i bordi dei pannelli scolpiti. Sulla sezione superiore della croce le rune si susseguono in righe abbastanza lunghe, mentre, scendendo verso la porzione inferiore, le parole vengono spezzate e inframezzate dai motivi naturali, presentando pochi caratteri in orizzontale invece di scorrere, senza interruzioni, lungo il bordo in verticale. Il modo in cui la sequenza runica è così strutturata ha fatto supporre che la porzione poe-

tica in antico inglese possa essere un'aggiunta più tarda (Meyvaert 1982; Page 1999, 147), con Conner (2008, 36) che suggerisce addirittura una datazione del testo runico attribuibile al decimo secolo. Il testo poetico potrebbe essere stato reso in caratteri runici per differenziarlo dalle altre iscrizioni in latino presente sul monumento ed è quindi probabile che il componimento non sia altro che una translitterazione in runico di un testo precedentemente scritto con caratteri romani, forse in una versione manoscritta non dissimile da quella riportata nel Vercelli Book (Ball 1991, 121).<sup>22</sup> Il testo della croce di Ruthwell farebbe riferimento a quella tradizione scritta del *Sogno* che comincerebbe a circolare proprio nel decimo secolo, periodo di produzione anche del Vercelli Book stesso (Conner 2008, 38). La relazione storica tra i due testi, quello di Ruthwell e quello del Vercelli Book, è tuttavia ancora incerta. Nella sua edizione del frammento di Ruthwell, Dobbie (1942, cxxii) suggerisce che il testo del *Sogno* preceda la realizzazione del manufatto ma non è certo se la versione più vicina all'originale sia la versione di Ruthwell o quella del Vercelli Book.<sup>23</sup> Ciò che è affermato con più sicurezza è che i due testi presentano notevoli somiglianze, come testimoniato, per esempio, dalla sezione testuale meno danneggiata del monumento, che raffigura le sofferenze di Cristo sulla croce:

Krist wæs on rodi.  
Hweþræ þer fusæ fêarran kwomu

<sup>22</sup> Per un confronto linguistico fra i due testi si rimanda alla sezione relativa alla lingua del *Sogno* a cura di Andrea M. Toma.

<sup>23</sup> A questo proposito, si segnala *The Visionary Cross Project* (O'Donnell & Rosselli Del Turco 2013), che propone un'edizione digitale in 3D della Croce di Ruthwell.

æppilæ til anum.  
(Dobbie 1942, 115)

Cristo era sulla croce.  
E da lontano, affrettandosi,  
giunsero al nobile principe.<sup>24</sup>

Il testo del Vercelli Book riporta lo stesso episodio in maniera simile:

Crist wæs on rode.  
Hwæðere þær fuse feorran cwoman  
to þam Æðelinge.  
(vv. 56-58)

Cristo era in croce.  
Eppure, da lontano in molti accorrevano lì  
dal Principe.

Più breve è invece l'incisione che figura sulla croce di Bruxelles, un reliquiario del decimo secolo utilizzato nella liturgia in celebrazione del Venerdì Santo e della Pasqua. Il più antico degli inventari del canone di San Michele e Santa Gudula lo descrive come un manufatto in argento, originariamente ornato da un totale di 24 rubini e 14 diamanti che impreziosivano la faccia anteriore della croce. Tuttavia, la copertura così adorna venne persa a seguito di una razzia dei rivoluzionari francesi che, giunti nella capitale belga nel 1793, rubarono il reliquiario, lo spezzarono in due metà e ne staccarono la preziosa decorazione (Ó Carragáin 2005, 339-355). Le pietre sulla croce erano probabilmente concentrate all'incrocio dei brac-

<sup>24</sup> Ove non espressamente indicato, le traduzioni sono da intendersi mie.

ci, e solo alcune disposte sui traversi. Come suggerito da Ó Carragáin (2005, 342-343), questa resa potrebbe essere un richiamo all'immagine che descrive la Croce nei versi iniziali del *Sogno*:

Eall þæt beacen wæs  
begoten mid golde. Gimmas stodon  
fægere æt foldan sceatum swylce þær fife wæron  
uppe on þam eaxlegespanne.  
(vv. 6b-9a)

Quel vessillo era tutto  
intriso d'oro; come gemme sono incastonate  
splendenti agli angoli del mondo, così cinque ve  
n'erano  
sul braccio traverso.

Sempre Ó Carragáin fa notare come le incisioni sulla faccia posteriore del manufatto si rivelino all'osservatore quando questa è esposta in posizione eretta e leggermente piegata, così come doveva essere quando veniva portata in processione durante il Venerdì Santo. Così come il reliquiario veniva inclinato verso i fedeli durante la celebrazione della Pasqua, così la Croce viene descritta nel testo del *Sogno*, nel momento in cui Cristo viene deposto dal patibolo:

Sare ic wæs mid sorgum gedrefed hnag ic hwæðre  
þam secgum to handa  
eaðmod elne mycle.  
(vv. 59-60)

Ero profondamente afflitta dal dolore, eppure mi  
piegai verso le mani di quegli uomini,  
umile, ma con grande coraggio.

La materialità del reliquiario, quindi, sembra riflettere la descrizione che viene fatta della Vera Croce nei versi che compongono il *Sogno*, a testimonianza della grande diffusione e importanza che il suo culto aveva nel periodo alto medioevale inglese. Tuttavia, l'attenzione verso il dato materiale tanto nel reliquiario quanto nel componimento delinea due possibilità: la prima, che il reliquiario di Bruxelles sia stato confezionato tenendo a mente la descrizione data nel componimento poetico; la seconda, che la tradizione manufatta dei reliquiari della Croce abbia influenzato la sua descrizione nel *Sogno* – ovvero, il compositore potrebbe aver descritto la Croce attingendo ai modelli liturgici in uso all'epoca, rendendo così il testo particolarmente adatto a essere inciso anche su manufatti quali le croci di Ruthwell e di Bruxelles.

Nonostante questa seconda sia forse la più plausibile, l'incisore della croce di Bruxelles sembrerebbe aver comunque attinto alla tradizione manoscritta del *Sogno* per realizzare l'incisione sul reliquiario. I versi sulla croce di Bruxelles corrono lungo il bordo della croce; il frammento è piuttosto breve, ed è chiuso da una nota epigrafica che riporta i nomi dei committenti del manufatto:

Rod is min nama; geo ic ricne Cyning  
bær byfigynde, blod bestemed.  
Pas rod het Æþmær wyrican and Aðelwold hys  
beropof[r]  
Criste to lofe for Ælfrices saule hyra beropof.  
(Dobbie 1942, 115).

Croce è il mio nome; un tempo, tremante, portai su di me un Re, ricoperta di sangue.  
Questa croce fu ordinata da Æthlmær e Athelwold, suo fratello, per lodare Cristo per l'anima di Ælfric, loro fratello.

La sezione iniziale, seppur non identica, rimanda ai versi 44 e 48b del *Sogno: Rod wæs ic aræred. Ahofic ricne cyning | [...] Eall ic wæs mid blode bestemed* (“Come croce fui eretta: innalzai su di me il nobile Re, | [...] Ero tutta intrisa [di] sangue”).

La lingua del testo sulla croce di Bruxelles è riconducibile alla fase più tarda del sassone occidentale, pur mantenendo una forma tradizionale anglica di *bestemed* (D’Ardenne 1939). L’uso di questa lingua contribuisce a datare ulteriormente il testo verso la fine del periodo antico inglese, intorno all’anno 1000 – una datazione non distante da quella della croce di Ruthwell proposta da Ó Carragáin e del testo copiato nel Vercelli Book.

Sulla faccia posteriore della croce, oltre all’invocazione all’Agnus Dei, ritroviamo anche un riferimento all’incisore, che firma il suo lavoro con la dicitura *Drahmal me worhte* (“Drahmal mi fece”). Il nome *Drahmal* probabilmente indica una discendenza scandinava dell’incisore, derivante dal norreno *dragmál* (“linguaggio strascicante”). Il nome di origine scandinava e la natura delle decorazioni della croce hanno fatto supporre una possibile origine del manufatto nella regione della Northumbria (D’Ardenne 1939), anche se non è da escludersi un luogo di produzione più a sud, da cui poi la croce sarebbe stata presa e portata fuori dall’Inghilterra dopo la conquista normanna o durante il regno di Stefano d’Inghilterra (Ó Carragáin 2005, 342). Analisi testuali, soprattutto sull’uso delle minuscole nella scrittura, hanno evidenziato come *Drahmal* avesse probabilmente accesso a una copia manoscritta del *Sogno*, da cui ha tratto il testo e lo ha poi adattato in modo che occupasse correttamente la lunghezza del bordo della croce (D’Ardenne 1935, 147; Ó

Caragáin 2005, 352), in modo non dissimile da ciò che avvenne con la croce di Ruthwell.

Le incisioni di Ruthwell e di Bruxelles, seppur frammentarie, danno importanti indicazioni riguardo le origini e il contesto storico, religioso e culturale che hanno portato non solo alla composizione del *Sogno*, ma anche al suo inserimento all'interno del Vercelli Book. Il componimento è quindi il risultato di un fenomeno culturale più stratificato legato al culto della Vera Croce, che portò alla produzione di un ricco *corpus* di sermoni, testi ermeneutici, inni, leggende e agiografie connessi o in celebrazione della Croce (Irvine 1986, 171).

Il testo del *Sogno* appare come un componimento almeno in parte originale e non una traduzione o reinterpretazione di un testo latino preesistente, come è invece il caso di *Elene*, il penultimo poema del Vercelli Book. La realizzazione epigrafica di porzioni del testo sulle due croci scolpite lascia intendere che quest'ultimo non solo avesse origini più antiche rispetto alla versione del Vercelli Book, ma che avesse anche una circolazione orale abbastanza diffusa. Vista la natura orale della poesia antico inglese, è molto probabile che anche questa composizione circolasse in maniera orale prima di essere poi messa per iscritto (Ó Carragáin 2017, 105-106). Un'analisi del testo delle due incisioni, soprattutto quella di Ruthwell, suggerisce inoltre che, nonostante le parole proferite dalla Croce stessa nel Vercelli Book rimandino sicuramente a quella antica tradizione orale, la parte iniziale e introduttiva del testo sia invece una composizione più tarda (Ó Carragáin 2017, 113), legata alla tradizione della *dream poetry*. Il *Sogno*, infatti, presenta una struttura narrativa precisa: nel cuore della notte, il narratore che accompagna il testo assiste all'apparizione della Ve-

ra Croce. Tra i suoi versi, a metà tra il sogno e la visione, si rivela una rappresentazione della Croce alquanto inusuale: non la Croce quale uno statico simbolo del sacrificio estremo di Cristo, bensì come entità attiva, un personaggio consapevole di sé, in grado di raccontare da sola, con la propria voce, la sua storia, le sue sofferenze e il suo messaggio di redenzione e salvezza. Il pubblico, così come il poeta sognatore che narra il testo, scopre attraverso le sue parole un nuovo lato della Passione di Cristo, narrato dal punto di vista di quella Croce che è strumento di tortura e morte ma anche di liberazione per l'umanità. L'invito che la Croce rivolge al poeta di raccontare al mondo questa visione sfocia, infine, nella composizione stessa dell'opera. È possibile quindi che il contorno testuale legato al narratore sia un'aggiunta più tarda alla parte centrale, ovvero il racconto in prima persona della Croce che, invece, costituisce la sezione più antica del componimento (Ó Carragáin 2017, 105). Il fatto che il nucleo originale conservato sulle croci di Ruthwell e di Bruxelles sia poi stato ampliato nel Vercelli Book suggerisce l'importanza e la diffusione che il *Sogno* e l'intera tradizione che rappresenta hanno avuto in quel periodo che va dall'ottavo all'undicesimo secolo.

Tuttavia, l'aggiunta del narratore a cui è affidato il privilegio di comprendere il vero significato della Croce e di dividerlo con il resto del mondo cristiano, oltre ad essere un supplemento narrativamente interessante, è anche in linea con quello che è il messaggio più profondo racchiuso tra le pagine del Vercelli Book, quel *fil rouge* che non è sempre facile individuare ma che, come suggerito da Ó Carragáin (2017, 113), sembrerebbe legare il testo non solo agli altri componimenti nel codice ma anche al

contesto storico che lo ha prodotto e, potenzialmente, alla sua committenza.

Tra i suoi fogli, il Vercelli Book raccoglie una trentina di testi, in prosa o in versi, tutti di contenuto religioso. Il codice è aperto da un primo gruppo di omelie, che spaziano su una varietà di temi ma che sembrano soffermarsi soprattutto sul Giudizio Universale, sulla morte e sulla salvezza dell'anima. Le omelie, 23 in tutto, compaiono fra altri testi, tra cui una agiografia in prosa di San Guthlac, un frammento di un'omelia in metro, l'unica in tutta la raccolta e altri cinque testi poetici di lunghezza più considerevole, tra cui il *Sogno*. Questi cinque testi poetici, come già accennato, non sembrano essere caratterizzati da una diretta correlazione tematica, né tantomeno con gli altri testi presenti nel manoscritto, eccezione fatta per il *Sogno* ed *Elene*.

*Andreas*, il primo di questi componimenti, è un poema di più di 1722 versi che riprende la leggenda della sua missione evangelizzatrice presso gli abitanti cannibali di Mermedonia e, come già visto in precedenza, rappresenta un caso esemplare di sincretismo tra elementi cristiani e germanici. Il testo vede, forse per caso o forse per volontà del committente, la sua possibile conclusione nel poema seguente, *The Fates of the Apostles*, un componimento che ripercorre il martirio degli Apostoli. L'idea che questo componimento sia stato inserito come conclusione ad *Andreas* è tuttavia ancora oggetto di disputa tra gli studiosi (Krapp 1936, xxxvii), mentre si è più certi della paternità del testo, spesso attribuito a Cynewulf per via della presenza della sua caratteristica firma runica all'inizio del poema. Questo farebbe de *The Fates of the Apostles* e di un'altra opera contenuta nel manoscritto, *Elene*, firmato dallo stesso poeta, gli unici due testi di cui

ne è conosciuto l'autore, mentre gli altri componimenti rimangono anonimi. *The Fates of the Apostles* è seguito da una serie di omelie e dal *Soul and Body*, un componimento che vede una conversazione tra l'anima che interloquisce con il corpo. Il testo presenta una conclusione negativa, con la paura che l'anima esprime per la propria salvezza, ma l'ambientazione notturna la lega al componimento immediatamente successivo, anch'esso ambientato nel cuore della notte, ma che esprime una maggiore speranza per la redenzione dell'anima in vista del Giudizio Universale: il *Sogno*, appunto. La storia raccontata dalla Croce si conclude idealmente in *Elene*, l'ultimo poema della collezione, che rimanda alla leggenda del ritrovamento della Vera Croce di Cristo da parte di Sant'Elena, madre dell'imperatore Costantino; tale scoperta darà vita al culto della Croce nell'alto medioevo, come testimoniato dal reliquiario di Bruxelles.

La connessione tra questi ultimi due testi, il *Sogno* ed *Elene*, è forse quella più evidente all'interno del manoscritto. È stato notato dagli studiosi come questi due testi siano in intima comunicazione tra loro. Irvine (1986, 157-168) sostiene che siano stati trascritti nello stesso codice di proposito, non solo perché tematicamente correlati, ma anche perché la loro composizione sembrerebbe far riferimento agli stessi metodi di interpretazione dei testi cristiani in latino. Anche il contorno testuale è lo stesso, poiché la visione che appare al poeta nel *Sogno* può essere letta come parte della più ampia tradizione presentata in *Elene*: in particolare, il nostro componimento riguarda la venerazione della Croce, ed è presentato come un'estensione della conclusione di *Elene*, che rivela invece il significato simbolico dietro la Croce. Questa rappresentazione della Croce come la vediamo in queste due

opere nasce soprattutto dall'interpretazione anglosassone di testi in latino, che spesso appaiono in una cornice intertestuale condivisa basata. Anche il lessico impiegato in *Elene* è simile a quello del *Sogno*: l'ambito è quello relativo al culto delle reliquie, ma anche della vittoria cristiana sul paganesimo; ciò implica che sia Cynewulf, autore di *Elene*, sia il poeta anonimo del nostro testo probabilmente attinsero agli stessi contenuti presenti negli inni sulla Croce e sui suoi reliquiari, rimandando così alla tradizione del culto della stessa (Irvine 1986, 167-168). In quest'ottica, sia *Elene* che il *Sogno* si configurano come opere complesse che testimoniano la vastità di tematiche e di codici linguistici interconnessi derivati sia dalla tradizione latina che da quella germanica. Leggere quindi il *Sogno* non come un'opera a sé stante ma in contesto con *Elene* e gli altri testi presenti del Vercelli Book, come già suggerito da altri studiosi in passato, permette di comprendere ed apprezzare appieno il testo in tutti i suoi significati.

La Croce non appare però solo in questi due poemi. Nell'*incipit* dell'Omelia II, che apre la sezione escatologica del codice, essa appare in una visione del Giudizio Universale, nel momento in cui i peccatori vengono giudicati per le loro colpe (Cioffi 2019, 36-38):

7 on þam dæge bið dryhtnes rod blode flowende  
 betweox wolcnum, 7 in þam daege bið bryhtnes  
 onsyn swiðe egeliscu 7 ondryslicu 7 on þam hiwe þe  
 he wæs þa hine Iudeas swungon 7 ahengon 7 hiora  
 spatlum him on spiwon (Scragg 1992, 54).

E sarà in quel giorno la Croce del Signore tra le nuvole, intrisa di sangue, e in quel giorno il volto

del Signore sarà terribile e spaventoso, apparendo come Egli era quando i Giudei lo flagellarono, lo crocefissero, e gli sputarono addosso.

In *Andreas*, il santo viene momentaneamente risparmiato da altre torture da parte dei pagani dall'apparizione della Croce, che li spaventa al punto da farli fuggire.

Syððan hie oncneowon Cistes rode  
on his mægwlite, mære tacen,  
wurdon hie ða acle on þam onfenge,  
forhte, afærde, ond on fleam numen.  
(vv. 1337-1340; Krapp 1936)

Dopodiché riconobbero la croce di Cristo sopra la sua fronte, quel celebre simbolo, e i loro cuori iniziarono a tremare, terrorizzati, impauriti e così messi in fuga.

In *The Fates of the Apostles*, una croce viene brevemente menzionata nella descrizione del martirio dell'apostolo Filippo a Ierapoli. È importante, tuttavia, notare come in questo testo si faccia riferimento alla pratica tipicamente romana della crocifissione, e non alla Vera Croce su cui Cristo trovò la morte.

Philipus wæs  
mid Asseum, þanon ece lif  
þurh rode cwealm ricene gesohte,  
syððan on galgan in Gearapolim  
ahangen wæs hildecorðre.  
(vv. 37b-41; Krapp 1936)

Filippo si trovava nella terra degli Assei, dove trovò la vita eterna attraverso i dolori della croce, quando a Ierapoli fu appeso da una banda di guerrieri.

Tuttavia, i testi presenti nel Vercelli Book sono caratterizzati da una grande varietà di temi e personaggi e non tutti presentano la Croce, o almeno non con il ruolo centrale che gioca nel *Sogno* o in *Elene*. Come accennato in precedenza, i temi più ricorrenti nel manoscritto si possono ricondurre al Giudizio Universale e alla morte, e al ruolo che il rispetto dei valori cristiani giocherà dopo la Seconda venuta di Cristo nel giudizio delle anime per la loro corretta collocazione nei Cieli o negli Inferi. Il manoscritto appare come un'opera coesa e coerente, caratterizzata da una cura nella scelta dei testi, tanto da far supporre che fosse probabilmente destinato all'uso personale, come strumento di devozione o meditazione piuttosto che a quello comunitario, come testimonia la scelta specifica delle omelie e la loro collocazione al suo interno (Ó Carragáin 2017, 113-114). Se si legge la disposizione dei testi come un percorso spirituale dell'individuo, allora la loro relazione intertestuale appare più chiara. Il tema della morte, così come viene presentato nelle omelie e in *The Fates of the Apostles*, ed esplorato poi nel *Soul and Body*, si lega alla paura del Giudizio Universale e al conforto offerto dalla Croce, svelando quindi il grande tema su cui verte il Vercelli Book: la salvezza dell'anima.

Il Giudizio Universale ritorna ciclicamente all'interno delle omelie, che sembrano essere poste all'interno del manoscritto come un *memento* ricorrente in vista della fine del mondo. Il Giudizio Universale è presente già all'inizio del codice e la Croce compare già nell'Omelia II: una prima apparizione che suggerisce che la Croce sarà presente nel momento estremo, così com'era presente all'inizio, quando la salvezza venne garantita all'umanità tramite il sacrificio di Cristo (Cioffi 2019, 36-38). Ó Carragáin (2017, 122-123) sottolinea la presenza di un gene-

ralizzato sentimento di ansia che permea la raccolta di testi del Vercelli Book, a cui si accompagna un'estesa meditazione sul significato del sacrificio di Cristo così come simboleggiato dalla Croce e sui valori cristiani, sulla purificazione dell'Anima e sulla sua salvezza nel momento del giudizio estremo. Così il committente utilizzerebbe l'Omelia III come meditazione sulla Passione di Cristo, ma anche come riflessione sulla vita ascetica, che viene richiamata anche in *Andreas* e in *The Fates of the Apostles* sempre in vista del Giudizio Universale. L'Omelia IV (Scragg 1992, 90-104; Cioffi 2019, 44-57) mette in guardia sui peccati che porteranno alla condanna dell'anima nel Giorno del Giudizio, un tema che si ricollega al *Soul and Body*, mentre il Giudizio torna ancora nelle Omelie VIII (Scragg 1992, 143-148; Cioffi 2019, 57-63), IX (Scragg 1992, 158-184; Cioffi 2019, 64-75) e X (Scragg 1992, 196-213; Cioffi 2019, 76-88), sebbene il tema escatologico aleggi anche in quasi tutte le altre.

Nella disperazione per la salvezza della propria anima, a un passo dalla perdizione, la Croce torna a farsi vedere con la sua promessa di liberazione. la definisce "a vision that is trustworthy, a patron that can be relied upon" (Ó Carragáin 2017, 121) per chi viene dalla sconsolante lettura che precede il *Sogno*. Tuttavia, la Croce sembra accompagnare il lettore così come accompagnò Cristo nel suo percorso verso il Golgota: l'Omelia I (Scragg 1992, 8-43; Cioffi 2019, 1-9) si apre sul Venerdì Santo e la Passione di Cristo, mentre in altre la Croce appare alla fine del mondo in Paradiso, per poi essere accennata in *Andreas* ed avere infine il ruolo di protagonista nel *Sogno* e in *Elene*. Le ragioni per questa posizione di rilievo data alla Croce possono essere individuate, oltre che nella tradizione medievale legata al suo culto già accen-

nato in precedenza, nel suo significato nel contesto del Giudizio Universale. Nel colofone conclusivo in *Elene*, Cynewulf spiega come il suo obiettivo sia rivelare il vero significato della Croce in quanto simbolo, piuttosto che raccontare la sua storia come oggetto. In questo modo, la Croce diviene non solo uno strumento, un oggetto tangibile nel mondo reale, ma anche un contenitore di significati, valori e virtù da seguire, che possono ispirare il credente. Poiché l'interpretazione della Croce dipende dal significato attribuito da altri testi esegetici probabilmente utilizzati da Cynewulf nella composizione del poema, il vero senso della Croce può essere colto attraverso la comprensione di questa cornice intertestuale (Irvine 1986, 164-166). E se questo è il caso di *Elene*, allora lo stesso può essere supposto per il *Sogno*, giustificando perciò la sua relazione con gli altri testi preservati nel manoscritto. La composizione stessa di *Elene* da parte di Cynewulf potrebbe quindi essere stata motivata dalla sensazione che il Giudizio Universale fosse incombente, e che una riflessione sul vero significato della Croce potesse risvegliare quei valori cristiani necessari alla salvezza della propria anima (Ó Carragáin 2017, 117). In sostanza, la Croce per Cynewulf e per il poeta del *Sogno* fungerebbe da strumento narrativo nel codice per simboleggiare l'unica via per la salvezza e la redenzione attraverso la preghiera e la riflessione, invece che come simbolo di punizione e morte.

Tenere a mente i rapporti che un tale componimento intratteneva con il proprio contesto aiuta nel comprendere la ragione per cui il *Sogno* sia stato in primo luogo scelto per essere preservato e tramandato, ma anche cosa lo rende un testo così interessante ancora oggi. Il componimento non solo rimanda a una tradizione più estesa

del culto della Croce in grado di toccare tutte le forme di produzione artistica, dalla letteratura (latina e volgare) alla produzione materiale, come nel caso delle Croci di Ruthwell e di Bruxelles, ma anche ai discorsi teologico-eschatologici diffusi all'epoca, incentrati sul Giudizio Universale, la morte, la salvezza, la redenzione dell'anima e il rispetto dei valori cristiani. Oltre a ciò, esso rivela i diversi modi in cui un testo può interagire con gli altri, sia al di fuori del manoscritto che lo contiene (come è il caso del Vercelli Book e la tradizione latina precedente) ma anche con i testi che abitano i fogli precedenti e successivi. Ma, soprattutto, il *Sogno* aiuta a disvelare le figure umane che hanno incrociato la storia del suo manoscritto: chi ha copiato i testi, chi li ha commissionati e chi li ha letti o ascoltati. Il manoscritto tocca, con questo carme ma non solo, le paure e le ansie di un'anima preoccupata per la cosa più preziosa a cui poteva ambire: la salvezza eterna. E, allo stesso modo, il significato di una tale raccolta si nasconde alla vista, e lo si può trovare solo se ci si ferma a riflettere, a leggere e ad ascoltare le parole di quella Croce che si rivela a noi sulla pagina come al narratore si rivela in sogno.



## UNA LETTURA ECOCRITICA DEL SOGNO\*

L'ecocritica, o ecologia letteraria, è un campo di studi che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si propone di esaminare il rapporto tra produzione letteraria e ambiente naturale. Questa disciplina si concentra sulle rappresentazioni della natura all'interno delle opere letterarie, nonché sull'impatto dell'azione antropica sulla natura stessa, con l'obiettivo di comprendere come la letteratura in sé, in quanto manifestazione culturale dell'essere umano, possa stimolare una riflessione critica sulla relazione tra uomo e ambiente, contribuendo così allo sviluppo di una maggiore consapevolezza riguardo all'attuale cambiamento climatico. Nonostante l'applicazione di un approccio ecocritico a un testo medievale come il *Sogno* possa sembrare anacronistico, il testo offre numerosi spunti di riflessione che ben si prestano a una lettura in chiave ecologica. Nel suo celebre saggio *The Historical Roots of Our Ecologic Crisis*, Lynn White sostiene che la crisi climatica contemporanea affonda le proprie radici nel Medioevo e, in particolar modo, nella tradizione giudaico-cristiana occi-

\* A cura di Cinzia Mauro

dentale. Secondo l'autrice, questa avrebbe promosso una visione del mondo di tipo antropocentrico: l'uomo, creato ad immagine e somiglianza di Dio e, pertanto, collocato ai vertici della gerarchia cosmica, si sentirebbe dunque in diritto di esercitare il proprio potere sulla natura, concepita, a sua volta, come una risorsa destinata al suo beneficio (White 1967, 1205).

È perciò evidente che nel Medioevo non esistesse nulla di assimilabile all'attivismo politico contemporaneo o alle diverse correnti filosofiche che oggi alimentano il movimento ecologista, come il biocentrismo, il quale attribuisce a ogni forma di vita un valore inestimabile indipendentemente dalla sua utilità per l'uomo. Tuttavia, come osserva Matthew Scribner, il medioevo sviluppò, seppur in forme differenti, una propria sensibilità nei confronti del mondo naturale, spesso mediata da una prospettiva di carattere religioso. Lo studioso si sofferma, in particolar modo, sul pensiero di Sant'Agostino, il quale afferma che la natura, al pari dell'uomo, in quanto creata da Dio, è legata a Lui da un vincolo profondo e indissolubile. Questa visione, pur non attribuendo alla natura un valore egualitario, le riconosce una dignità propria e, di conseguenza, la necessità di rispettarla (Scribner 2016, 244). L'ecocritica sembra dunque essere un criterio interpretativo interessante per la poesia antico inglese, che raramente rappresenta la natura per il suo valore intrinseco, ma la colloca in un contesto di istituzioni umane, perlopiù religiose, per poi denaturalizzarla e convertirla in strumenti funzionali agli scopi dell'uomo. Gli Anglosassoni tendevano infatti a rappresentare gli elementi naturali da una prospettiva prettamente antropocentrica e, quando non erano impiegati per creare tecnologie concrete, venivano trasformati in tecnologie

simboliche utilizzate, a loro volta, per trasmettere e rafforzare gli ideali dell'umanità (Scribner 2016, 246). Ciononostante, nel *Sogno* l'albero, pur subendo una trasformazione in tecnologia diventando il patibolo su cui Cristo fu crocifisso, non perde del tutto né il suo attaccamento alla natura, né la sua essenza di essere vivente. Benché l'albero sia stato sradicato dalle proprie radici per mano dell'uomo, quest'atto distruttivo avvia un processo di antropomorfizzazione che conferisce all'elemento naturale la capacità di dare voce e incarnare l'eroismo, la misericordia e la sofferenza del Salvatore. Questa caratteristica non funge solo da espediente narrativo, ma rappresenta un esempio significativo della *thing theory* elaborata da James Paz, secondo cui l'albero non è un oggetto statico, ma subisce una trasformazione incessante: da essere vivente radicato nella terra diventa legno lavorato dall'uomo e, da strumento di supplizio, si tramuta in reliquia sacra (Paz 2017, 175). La sua identità, pertanto, non si riduce ad una funzione univoca; al contrario, nonostante le ferite e i danni inflitti dall'uomo, l'albero – ormai Croce – conserva una propria essenza naturale, mutevole e autonoma, che gli consente di diventare un soggetto parlante capace di narrare la Passione di Cristo dal proprio punto di vista. Tale mutevolezza si riflette nella rappresentazione della Croce stessa, che il poeta descrive come un'entità instabile evocata attraverso termini differenti – *treow*, "albero", *beam*, "segno", *gealga*, "patibolo" e *rod*, "croce" – che si intrecciano e si alternano senza mai cristallizzarsi in una forma definitiva. È proprio questa fluidità, osserva Paz (2017, 178), a conferire alla Croce una fragilità e frammentarietà tali da renderne possibile una trasfigurazione antropomorfa.

Sebbene il tropo dell'albero parlante sia un tema ricorrente nella letteratura medievale, in cui gli elementi naturali vengono spesso dotati di qualità animistiche,<sup>25</sup> ciò che conferisce al *Sogno* la sua unicità è la potenza con cui l'elemento naturale racconta la propria metamorfosi, nonché il passaggio dalla costrizione all'accettazione del suo destino (Scribner 2016, 241). Inizialmente, attraverso un'implicita critica alla crudeltà dell'intervento umano sulla natura, l'albero racconta di come sia stato abbattuto, violentemente sradicato e costretto a diventare lo strumento di supplizio della crocifissione di Cristo:

Pæt wæs geara iu ic þæt gyta geman  
þæt ic wæs aheawen holtes on ende  
astyred of stefne minum.

Genaman me ðær strange feondas  
geworhton him þær to wæfersyne  
heton me heora wergas hebban.

(vv. 28-31)

Fu molto tempo fa, lo rammento ancora,  
quando venni reciso al limitar della selva  
e rimosso dalle mie radici. E lì, nemici brutali mi  
presero

<sup>25</sup> Un esempio significativo si trova nel XIII canto dell'*Inferno* dantesco, dove, nella selva dei suicidi, le anime colpevoli di aver rifiutato la propria corporeità sono condannate a vivere in forma arborea. Anche nella *Völuspá* l'Yggdrasil è descritto come un'entità vivente la cui sensibilità lo rende capace di reagire agli sconvolgimenti cosmici che preannunciano la fine del mondo. Similmente, nei racconti celtici del *Mabinogion*, alberi ed altri elementi naturali sono spesso dotati di parola e volontà, riflesso di un'antica concezione in cui la natura è profondamente interconnessa con il destino umano e con il sacro.

e fecero di me un oggetto di scherno, ordinandomi di sollevare i loro condannati a morte.

Tuttavia, nel corso della narrazione, il suo punto di vista cambia: lungi dal rimanere prigioniero della propria sorte, esso comincia ad abbracciare il ruolo che gli è stato crudelmente imposto, accettando, infine, di trasformarsi nel simbolo sacro della redenzione cristiana:

Is nu sæl cumen  
þæt me weorðiað wide ond side  
menn ofer moldan ond eall þeos mære gesceaft  
gebiddaþ him to þyssum beacne. On me bearn Godes  
þrowode hwile forþan ic þrymfæst nu  
hlifige under heofenum ond ic hælan mæg  
æghwylcne anra þara þe him bið egesa to me.  
(vv. 80b-86).

È ora giunto il momento  
che mi adorino in lungo e in largo  
gli uomini sulla terra e che tutto il magnifico creato  
veneri questo segno. Su di me il Figlio di Dio  
soffrì a lungo. Perciò ora, gloriosa,  
io torreggio sotto i cieli e posso portare salvezza  
a chiunque abbia timore di me.

La Croce, dunque, non è semplicemente un albero abbattuto e trasformato in una tecnologia funzionale all'uomo, ma un'entità viva, capace di parlare, provare emozioni e riflettere sul fine ultimo della propria esistenza. Tuttavia, questo aspetto sembra inizialmente sfuggire al sognatore, che fin dai primi versi del componimento la descrive attraverso un linguaggio ricco di simbolismo e focalizzato unicamente sul suo valore ma-

teriale e religioso. Infatti, come osserva Scribner (2016, 248), l'uso di epiteti quali *syllicre treow* ("splendido albero", v. 4b), *wuldres treow* ("albero della gloria", v. 14b), e *wudu selesta* ("migliore dei legni", v. 27b) rivela una visione fortemente antropocentrica, influenzata non solo dal significato religioso della Croce, ma anche dall'idea che essa non sia un organismo vivo e autonomo, bensì il prodigioso risultato dell'intervento umano sulla natura. Eppure, al di là delle sue decorazioni d'oro e gemme – conseguenza, come si è detto, dell'intervento umano e dunque prova tangibile della trasformazione tecnologica dell'elemento naturale – il sognatore scorge del sangue (espresso attraverso la metafora *swætan*, "sudore", v. 20a) fuoriuscire dal lato destro della Croce, ma, anche in questo caso, il sangue viene associato unicamente all'esperienza del supplizio e della redenzione umana (*earmra ærgewin*, "miserabilissima lotta di un tempo", v. 19a), senza mai interrogarsi sulla possibilità che possa derivare dalla sofferenza intrinseca all'albero stesso, quale organismo che, pur trasformato in Croce, conserva intatta la propria essenza vitale (Scribner 2016, 248). Questo approccio ideologico riduce la Croce ad un mero artefatto creato dall'uomo, e il sognatore, seppur indirettamente, finisce con l'avvicinarsi a coloro che per primi sradicarono con violenza l'albero dalle proprie radici: entrambi, infatti, lo vedono come uno strumento da sfruttare e modellare ai fini umani, negandogli, in tal modo, vita e autonomia (Scribner 2016, 250). Ciò che emerge dai primi versi del *Sogno* è, quindi, l'incomprensione umana della natura vitale della Croce e della sua forza trasformativa. Essa, infatti, non si pone mai come oggetto inanimato; al contrario, come l'albero che la origina, la Croce racchiude una straordinaria capacità di cambiamento, sofferen-

za e rinascita, forza e fragilità. In questo modo, si configura non solo come simbolo di dolore e redenzione, ma anche come emblema di un processo ciclico di morte e resurrezione che trascende la dimensione religiosa, toccando invece aspetti più profondi del divenire umano e naturale.

Proprio in virtù di ciò, nel *Sogno* la Croce emerge come un'entità liminale, un elemento tra il divino e l'umano, il materiale e l'immateriale, il patimento e la glorificazione. Essa, infatti, viene descritta come un "vessillo" (*beacen*, v. 6b) interamente "intriso d'oro" (*begoten mid golde*, v. 7a). In questo caso, il verbo *begoten* non richiama tanto l'idea della ricopertura e dell'ornamento, ma evoca piuttosto il concetto di un liquido che bagna e permea, stabilendo un velato collegamento con i fluidi corporei, come il sangue e l'acqua, e suggerendo quindi una connessione tra il legno e il corpo del Signore (Paz 2017, 178). L'identificazione tra la Croce e il corpo umano viene ulteriormente approfondita attraverso altri elementi simbolici e lessicali. Le gemme che la adornano (v. 7), per esempio, alludono alle cinque ferite di Cristo: anche in questo caso, il parallelo tra la materia apparentemente inanimata della Croce e la corporeità del Redentore è più chiara che mai. Ancora più significativo è l'uso del termine *eaxlegespanne* ("braccio traverso") al verso 9a, che conferisce alla Croce una struttura antropomorfa (Paz 2017, 179). Ai versi 18-20a, il legame tra legno e carne diviene sempre più tangibile con l'immagine del sangue che cola dal suo lato destro, un chiaro richiamo alla ferita inflitta al costato di Cristo, da cui, secondo Gv 19,34, sgorgarono sangue e acqua:<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Si veda il commento all'edizione.

Hwæðre ic þurh þæt gold ongytan meahte  
earmra ærgewin þæt hit ærest ongan  
swætan on þa swiðran healfe.  
(vv. 18-20a)

Eppure potevo percepire, oltre quell'oro,  
la miserabilissima lotta di un tempo, quand'esso  
cominciò  
dal fianco destro a sanguinare.

Questa connessione si intensifica ai versi 61b-62, in cui la Croce afferma: *Forleton me þa hilderincas | standan steame bedrifenne eall ic wæs mid strælum forwundod* (“I guerrieri mi abbandonarono | ritta, impregnata di sangue”). Secondo l’interpretazione di Scribner (2016, 254), il termine *steame*, comunemente tradotto come “vapore” o “esalazione calda” (B-T, s.v.), potrebbe qui evocare l’immagine del sangue, del sudore di un cavallo da battaglia o persino della linfa di un albero che stilla. In questo modo, se il pubblico del componimento ha familiarità con la scena evangelica, sarebbe indotto a pensare che la Croce – e quindi l’albero – e il corpo di Cristo condividano la stessa essenza vitale. Inoltre, come osserva Paz (2017, 182), il parallelismo tra la Croce e il corpo del Signore trova ulteriore risonanza nella storia narrata dalla Croce stessa, che descrive il proprio passato attraverso un’esperienza di morte e trasformazione. Lo sradicamento dell’albero dalle proprie radici, come già sottolineato, segna la sua transizione da organismo vivente a oggetto inanimato. Tuttavia, questa morte non è definitiva: proprio come la Passione di Cristo precede la Resurrezione, così l’albero, nella sua nuova forma di Croce, diventa strumento di redenzione e gloria. In questo

nuovo stato, essa acquisisce una voce tutta sua che la trasforma in un soggetto parlante e completamente autonomo, tanto da rendere il sognatore un oggetto inerme che, pur verbalmente attivo, rimane fisicamente passivo all'interno della narrazione (Paz 2017, 176). Questo processo di trasformazione culmina quando la Croce, spinta da un profondo senso del dovere nei confronti di Cristo e del suo imminente sacrificio, sceglie di non ribellarsi ai suoi aggressori:

Þær ic þa ne dorste ofer Dryhtnes word  
bugan oððe berstan þa ic bifian geseah  
eorðan sceatas. Ealle ic mihte  
feondas gefyllan hwæðre ic fæste stod.  
(vv. 35-38)

Non osai, per volontà del Signore,  
piegarmi né spezzarmi, mentre vedevo tremare  
i confini della terra. Avrei potuto sopraffare  
ognuno di quei nemici, ma rimasi immobile.

In un atto di totale autonomia, essa si rifiuta di opporsi alla violenza che subisce, mettendosi invece al servizio del Signore, il cui corpo, unendosi al legno della Croce, conferisce a quest'ultima una vitalità e un'autodeterminazione tali da discernere quando agire e quando trattenersi, quando muoversi e quando rimanere inerme in sostegno al corpo di Cristo, ormai morente (Paz 2017, 184).

Il fatto che la Croce rimanga inerme potrebbe sembrare una manifestazione della sua inesorabile vulnerabilità dinanzi all'azione distruttiva dell'essere umano; in realtà, come suggerisce Scribner (2016, 247), questo particolare è la conferma definitiva che essa, sebbene sembri essere stata privata della propria essenza, continua ad

essere governata dalle leggi della natura. In questo modo, il poeta non si limita a celebrare esclusivamente la transizione della Croce da simbolo di morte a strumento di salvezza, ma invita il lettore a riflettere su come l'unione tra il corpo di Cristo e l'elemento naturale generi un nuovo significato, in cui si intrecciano la dimensione materiale e spirituale, il corpo e l'oggetto. Tuttavia, afferma lo stesso Scribner (2016, 255), pur riconoscendo alla Croce un ruolo privilegiato, il poeta non ne sottolinea mai l'importanza in quanto elemento naturale in sé, poiché, sebbene sembri conferirle autoconsapevolezza e libertà di scelta, collocando il suo racconto nella sfera della soggettività umana (un sogno) e conferendole valore in relazione al suo ruolo in un evento fondamentale per l'umanità, come la Passione e la Resurrezione di Cristo, la Croce finisce per rimanere, fino all'ultimo verso, subordinata al volere dell'essere umano.

**EDIZIONE E TRADUZIONE**



## CRITERI EDITORIALI\*

Il principio ecdotico che guida questa edizione è di restituire un testo il più possibile vicino all'originale antico inglese: gli interventi critici si sono concentrati esclusivamente sui *loci* testuali che presentano corrottele tali da impedire la corretta leggibilità del componimento. Come da prassi comune in ambito filologico, le interpolazioni editoriali sono indicate tra parentesi quadre [ ].

L'apparato critico accoglie le lezioni originarie del manoscritto che sono state oggetto di emendazione e tutti gli interventi degli editori precedenti<sup>27</sup> che non sono state accolte nel testo edito. Relativi approfondimenti sono offerti nelle note all'edizione.

L'edizione rispetta le convenzioni grafematiche moderne in deroga all'*usus scribendi* del copista, il quale spesso separa gli elementi morfologici dalle parole a cui si riferiscono e unisce elementi lessicali contigui. Le abbreviazioni saranno sciolte e indicate con il carattere corsivo, inclusa la nota tironiana 7, indicante la congiunzione

\* L'edizione e il commento al testo sono a cura di Omar Khalaf.

<sup>27</sup> Al fine di offrire una prospettiva storica della critica relativa al componimento, si è deciso di operare una selezione delle edizioni basata sul criterio di rilevanza nel panorama critico del testo e di coerenza cronologica. Le edizioni sono indicate con le seguenti sigle: *C* (Cook 1905); *Cl* (Clayton 2013); *DR* (Dickins & Ross 1934); *K* (Kemble 1856); *Kr* (Krapp 1932); *P* (Pope 1966); *S* (Swanton 1996). Non si prenderanno in considerazione le numerose variazioni ortografiche proposte da Kemble e da Pope, che non influiscono sull'interpretazione del testo.

coordinativa, che stata risolta con la forma *ond*, coerentemente con la *facies* linguistica sassone occidentale. Anche l'uso delle maiuscole e delle minuscole seguirà lo standard moderno. Per quanto riguarda i caratteri, si è deciso di mantenere <þ> e <ð>, indicanti rispettivamente la fricativa interdentale sorda e sonora, mentre <p> è sostituita dal carattere convenzionale <w> per significare l'approssimante bilabiale.

L'uso editoriale della punteggiatura merita un paragrafo a parte.

## **Punteggiatura**

La decisione di presentare un'edizione del testo con un'interpunzione moderna limitata esclusivamente all'utilizzo del punto fermo nasce da una precisa convinzione filologica: che l'apparato interpuntivo contemporaneo, con le sue regole sintattiche e le sue gerarchie logiche, rischi di tradire la natura essenzialmente orale e performativa della poesia inglese antica. Questa scelta trova solide basi negli studi di Mitchell (1969; 1980; 1998), dove fondati dubbi sono stati avanzati sull'efficacia della punteggiatura moderna come soluzione alla percepita scarsità interpuntiva antico inglese; al contrario, essa altera il suo flusso ritmico e costringe gli editori a scelte arbitrarie talvolta prive di fondamento filologico. I più recenti studi di O'Brien O'Keefe (1990) e Weiskott (2012) hanno messo in luce la distanza tra le convenzioni editoriali contemporanee e la realtà testuale dei manoscritti antichi. Come quest'ultimo osserva, la punteggiatura moderna rappresenta un anacronismo che altera irrimediabilmente la percezione del testo antico. Questo giudizio si applica tanto al *Beowulf* (oggetto primario delle

considerazioni di Weiskott) quanto al *Sogno*, la cui potenza risiede proprio nella fluidità delle sue transizioni tra voce umana e voce divina, tra narrazione e preghiera, tra visione e liturgia. L'inserimento editoriale di segni interpuntivi e imporrebbe al testo strutture retoriche (e, forse, financo sintattiche) ad esso estranee. D'altra parte, O'Keeffe (1990, 193) ricorda che i segni scribali nei manoscritti anglosassoni rispondevano a esigenze diverse da quelle moderne, in un'epoca di "transitional literacy" in cui la scrittura serviva ancora da supporto alla performatività orale. Nel caso specifico del *Sogno*, la punteggiatura originale è limitata a pochi casi di *punctus*, il che conferma l'ipotesi che la trasmissione scritta seguisse una logica di pura registrazione mnemonica di un testo la cui funzione aurale continuava ad essere espletata anche dopo la sua messa per iscritto.

Pur con approcci diversi, gli studiosi sopra citati convergono nel concepire la punteggiatura moderna come un filtro culturale che influenza la lettura e l'interpretazione di un'opera poetica antica. La scelta editoriale qui proposta vuole costituire un atto di recupero del testo originario. La presente edizione intende restituire al componimento questa dimensione originaria, nella quale le pause e le cesure erano suggerite dall'allitterazione e dal ritmo (dovutamente restituiti dalla suddivisione del testo in versi) e dove il segno grafico aveva un uso limitato e a noi ancora sfuggente. Ciò determina una prassi ecdotica caratterizzata di un minore grado di intrusione rispetto a Mitchell (1998, 146) nella sua proposta di interpunzione del testo ("[punctuation] should be used only when essential and should involve a minimum of interfering whistle blasts from an officious umpire-editor"), la cui funzione interpretativa è per larga parte delegata alla traduzione a fronte. Le virgolette segnalano le parti dialogiche.

Hwæt. Ic swefna cyst secgan wylle [f. 104v]  
 h[w]æt me gemætte to midre nihte  
 syðþan reordberend reste wunedon.  
 Þuhte me þæt ic gesawe syllicre treow  
 5 on lyft lædan leohte bewunden  
 beama beorhtost. Eall þæt beacen wæs  
 begoten mid golde. Gimmas stodon  
 fægere æt foldan sceatum swylce þær fife wæron  
 uppe on þam eaxlegespanne. Beheoldon þær engel Dryhtnes  
 10 ealle fægere þurh forðgesceaft. Ne wæs ðær huru fracodes  
 gealga  
 ac hine þær beheoldon halige gastas  
 men ofer moldan *ond* eall þeos mære gesceaft.  
 Syllic wæs se sigebeam *ond* ic synnum fah  
 forwunded mid wommum. Geseah ic wuldres treow  
 15 wædum geweorðode wynnum scinan  
 gegyred mid golde. Gimmas hæfdon  
 bewrigene weorðlice Weal[den]des treow.  
 Hwæðre ic purh þæt gold ongytan meahte  
 earmra ærgewin þæt hit ærest ongan  
 20 swætan on þa swiðran healfe. Eall ic wæs mid sorgum  
 gedrefed  
 forht ic wæs for þære fæggran gesyhðe. Geseah ic þæt fuse  
 beacen  
 wendan wædum *ond* bleom. Hwilum hit wæs mid wætan  
 bestemed [f. 105r]  
 beswyled mid swates gange hwilum mid since gegyrwed.  
 Hwæðre ic þær licgende lange hwile  
 25 beheold hreowcearig Hælendes treow  
 oððæt ic gehyrde þæt hit hleoðrode.

2 hwæt] hæt MS, þæt Cl, ðæt K. 9 eaxlegespanne] eaxlgespanne C, eaxl-gespanne P; engel Dryhtnes ealle] englas Dryhtnes ealle C, engeldryhte ealle DR, engel-dryhta fela P. 10 ðær] ðæt C; fracodes] fracodes C. 15 geweorðode] geweorðod C, DR, P, S. 17 bewrigene] oewrigen K, bewrigen DR, K, P; Wealdendes] wealdes MS, K. 20 sorgum] surgum MS, sargum K. 23 beswyled] besyled C.

Ascoltate! Vi voglio raccontare il più bello dei sogni,  
che mi si rivelò nel cuore della notte,  
quando i portatori di parola riposavano.  
Mi parve di vedere uno splendido albero  
5 innalzarsi fino al cielo, avvolto dalla luce,  
fulgidissimo fra i legni. Quel vessillo era tutto  
intriso d'oro; come gemme sono incastonate  
splendenti agli angoli del mondo, così cinque ve n'erano  
sul braccio traverso. Lo contemplavano gli angeli del Signore,  
10 splendidi nella creazione eterna: non era certo la forca per il  
supplizio d'un empio,  
ma lo rimiravano quegli spiriti benedetti,  
gli uomini in terra e tutto il magnifico creato.  
Maestoso era quell'albero della vittoria, e io macchiato dai  
peccati,  
dilaniato dalle colpe. Vidi l'albero della gloria  
15 adorno di stoffe, scintillante di gioia,  
vestito d'oro. Gemme splendenti  
rivestivano l'albero del Signore.  
Eppure potevo percepire, oltre quell'oro,  
la miserabilissima lotta di un tempo, quand'esso cominciò  
20 dal fianco destro a sanguinare. Afflitto dal dolore,  
rimasi atterrito dinanzi a quella sublime visione.  
Contemplavo quel segno  
mutare nelle vesti e nel colore; ora intriso d'acqua  
e rigato dallo scorrere del sangue, ora adorno di tesori.  
Ma giacendo lì per lungo tempo  
25 osservavo sofferente l'albero del Salvatore,  
fino a quando lo sentii proferir parola.

Ongan þa word sprecan wudu selesta  
 “Þæt wæs geara iu ic þæt gyta geman  
 þæt ic wæs aheawen holtes on ende  
 30 astyred of stefne *minum*. Genaman me ðær strange feondas  
 geworhton him þær to wæfersyne heton me heora wergas  
 hebban.  
 Bæron me ðær beornas on eaxlum oððæt hie me on beorg  
 asetton  
 gefæstnodon me þær feondas genoge. Geseah ic þa Frean  
 mancynnes  
 efstan elne mycle þæt he me wolde on gestigan.  
 35 Þær ic þa ne dorste ofer Dryhtnes word  
 bugan oððe berstan þa ic bifian geseah  
 eorðan sceatas. Ealle ic mihte  
 feondas gefyllan hwreðre ic fæste stod.  
 Ongyrede hine þa geong Hæleð þæt wæs God ælmihtig  
 40 strang ond stiðmod. Gestah he on gealgan heanne  
 modig on manigra gesyhðe þa he wolde mancyn lisan.  
 Bifode ic þa me se beorn ymbclypte. Ne dorste ic hwæðre  
 bugan to eorðan  
 feallan to foldan sceatum ac ic sceolde fæste standan.  
 Rod wæs ic aræred. Ahof ic ricne Cyning  
 45 heofona Hlaford hyldan me ne dorste.  
 Þurhdrifan hi me mid deorcan næglum. On me syndon  
 þa dolg gesiene  
 opene inwidhlemmas. Ne dorste ic hira ænigum sceððan.  
 Bysmeredon hie unc butu ætgædere. Eall ic wæs mid blode  
 bestemed  
 begoten of þæs guman sidan siððan he hæfde his gast  
 onsended.  
 50 Feala ic on þam beorge gebiden hæbbe  
 wraðra wyrda. Geseah ic weruda God  
 þearle þenian. Þystro hæfdon

**30** stefne] swefne *Kr.* **34** on gestigan] ongestigan *K.* **37** mihte]  
 meahte *P.* **48** ænigum] nænigum *MS, K, S.* **49** unc] om. *K.*  
**9** sorgum] om. *MS, K.*

- Il migliore dei legni iniziò a parlare:  
“Fu molto tempo fa, lo rammento ancora,  
quando venni reciso al limitar della selva  
30 e rimosso dalle mie radici. E lì, nemici brutali mi presero  
e fecero di me un oggetto di scherno, ordinandomi di  
sollevare i loro condannati a morte.  
Mi caricarono sulle loro spalle, mi posero su un colle  
e lì, ostili, mi conficcarono. Vidi allora il Signore dell’umanità  
avvicinarsi veloce e intrepido, desideroso di salire su di me.  
35 Non osai, per volontà del Signore,  
piegarmi né spezzarmi, mentre vedevo tremare  
i confini della terra. Avrei potuto sopraffare  
ognuno di quei nemici, ma rimasi immobile.  
Si denudò quel giovane eroe, egli che era Dio onnipotente,  
40 valoroso e risoluto. Salì sull’alto patibolo,  
impavido, dinanzi alla moltitudine. Voleva liberare l’umanità.  
Sussultai quando il Guerriero mi abbracciò; non osai piegarmi  
a terra  
o cadere al suolo, ma dovetti restare ben saldo.  
Come croce fui eretta: innalzai su di me il nobile Re,  
45 il Sovrano dei cieli, non ardi cedere.  
Mi trafissero con scuri chiodi; su di me apparvero piaghe  
aperte da colpi ostili. Non osai far loro del male.  
Ci oltraggiarono entrambi. Ero tutta intrisa del sangue  
sgorgato dal fianco di quell’Uomo, dopo che ebbe esalato  
l’anima.  
50 Su quella collina avevo patito molti  
atti crudeli. Vedevo il Dio degli eserciti  
brutalmente appeso. Le tenebre avevano

- bewrigen mid wolcnum Wealdendes hræw  
 scirne sciman. Sceadu forðeode
- 55 wann under wolcnum. Weop eal gesceaft  
 cwiðdon Cyninges fyll. Crist wæs on rode.  
 Hwæðere þær fuse feorran cwoman  
 to þam Æðelinge. Ic þæt eall beheold.  
 Sare ic wæs mid [sorgum] gedrefed hnag ic hwæðre þam  
 secgum to handa
- 60 eaðmod elne mycle. Genamon hie þær ælmihtigne God  
 ahofon hine of ðam hefian wite. Forleton me þa hilderincas  
 [f. 105v]  
 standan steame bedrifenne eall ic wæs mid strælum  
 forwundod.  
 Aledon hie ðær limwerigne gestodon him æt his lices  
 heafdum  
 beheoldon hie ðær heofenes Dryhten ond he hine ðær hwile  
 reste
- 65 meðe æfter ðam miclan gewinne. Ongunnon him þa  
 moldern wyrca  
 beornas on banan gesyhðe curfon hie ðæt of beorhtan stane  
 gesetton hie ðæron sigora Wealdend. Ongunnon him þa  
 sorhleod galan  
 earne on þa æfentide þa hie woldon eft siðian  
 meðe fram þam mæran þeodne reste he ðær mæte weorode.
- 70 hwæðre we ðær [g]reotende gode hwile  
 stodon on staðole syððan [stefn] up gewat  
 hilderinca. Hræw colode  
 fæger feorgbold. Ða us man fyllan ongan  
 ealle to eorðan þæt wæs egeslic wyrd.
- 75 Bedealf us man on deopan seaþe hwæðre me þær Dryhtnes  
 þegnas  
 freondas gefrunon  
 [ond] gyredon me golde ond seolfre.

65 moldern] moldærn P, S. 66 banan] banana C. 70 greotende]  
 reotende MS, geotende C, hreotende S. 71 syððan stefn up gewat]  
 syððan up gewat MS; stefn up gewat P. 75 freondas gefrunon] hie  
 me þa of foldan ahofon agg. P. 77 ond] om. MS, C, Cl, DR, P, S.

avvolto di nubi il corpo del Signore,  
 luce splendente; l'ombra avanzò,  
 55 scura sulla terra. Piansero tutte le creature,  
 lamentarono la caduta del Re. Cristo era in croce.  
 Eppure, da lontano in molti accorrevano lì  
 dal Principe. Io assistevo a tutto questo.  
 Ero profondamente afflitta dal dolore, eppure mi piegai verso  
 le mani di quegli uomini,  
 60 umile, ma con grande coraggio. Afferrarono Dio onnipotente,  
 lo liberarono da quell'atroce supplizio. I guerrieri mi  
 abbandonarono  
 ritta, impregnata di sangue. Ero tutta trafitta dai chiodi.  
 Lo deposero lì, esausto nelle membra, e stettero accanto al suo  
 corpo;  
 contemplavano il Signore dei cieli, ed egli giacque lì per  
 qualche tempo,  
 65 stremato dopo la grande battaglia. Iniziarono per lui a erigere  
 un tumulo,  
 gli uomini, alla vista della sua assassina; lo scavarono dalla  
 bianca roccia,  
 deposero lì il Signore delle vittorie. Iniziarono per lui a  
 intonare un lamento,  
 afflitti, al vespro; infine lasciarono ancora una volta,  
 esausti, quel glorioso Principe. Egli rimase con ben poco  
 seguito  
 70 Ma noi piangenti per lungo tempo  
 rimanemmo al nostro posto, finché le voci dei guerrieri  
 non si spensero. Divenne fredda  
 la bella dimora dell'anima. Allora cominciarono ad abbatterci  
 tutte al suolo; quale terribile fato!  
 75 Ci seppellirono in una fossa profonda. Ma lì i seguaci del  
 Signore,  
 amici, mi scoprirono  
 e mi adornarono d'oro e d'argento.

- Nu ðu miht gehyran hæleð min se leofa  
 þæt ic bealuwara weorc gebiden hæbbe  
 80 sarra sorga. Is nu sæl cumen  
 þæt me weorðiað wide *ond* side  
 menn ofer moldan *ond* eall þeos mære gesceaft  
 gebiddaþ him to pyssum beacne. On me Bearn Godes  
 þrowode hwile forþan ic þrymfæst nu  
 85 hlifige under heofenum *ond* ic hælán mæg  
 æghwylcne anra þara pe him bið egesa to me.  
 Iu ic wæs geworden wita heardost  
 leodum laðost ærþan ic him lifes weg  
 rihtne gerymde reordberendum.  
 90 Hwæt. Me þa geweorðode wuldres Ealdor  
 ofer holmwudu heofonrices Weard  
 swylce swa he his modor eac Marian sylfe  
 ælmihtig God for ealle menn  
 geweorðode ofer eall wifa cynn.  
 95 Nu ic þe hate hæleð min se leofa  
 þæt ðu þas gesyhðe secge mannum  
 onwreoh wordum þæt hit is wuldres beam  
 se ðe ælmihtig God on þrowode  
 for mancynnes manegum synnum  
 100 *ond* Adomes ealdgewyrhtum.  
 Deað he þær byrigde hwæðere eft Dryhten aras  
 mid his miclan mihte mannum to helpe.  
 He ða on heofenas astag hider eft fundað  
 on þysne middangeard mancynn secan  
 105 on domdæge Dryhten sylfa [f. 106r]  
 ælmihtig God *ond* his englas mid  
 þæt he þonne wile deman se ah domes geweald  
 anra gehwylcnum swa he him ærur her  
 on pyssum lænum life geearnaþ.  
 110 Ne mæg þær ænig unforht wesan  
 for þam worde þe se Wealdend cwyð.

79 bealuwara] bealuwa C. 91 holmwudu] holtwudu C, DR, P.  
 93 menn] men C 100 Adomes] Adames C, K, Kr, P.

Così hai potuto udire, mio eroe prediletto,  
come ho patito le opere dei criminali,  
80 orrende tribolazioni. È ora giunto il momento  
che mi adorino in lungo e in largo  
gli uomini sulla terra e che tutto il magnifico creato  
veneri questo segno. Su di me il Figlio di Dio  
soffrì a lungo. Perciò ora, gloriosa,  
85 io torreggio sotto i cieli e posso portare salvezza  
a chiunque abbia timore di me.  
Un tempo venni resa il più crudele dei tormenti,  
il più detestabile al mondo, prima di aprire  
la retta via ai portatori di parola.  
90 Ascolta! Il Signore della gloria ha esaltato me  
fra tutti gli alberi della foresta, il guardiano del Regno dei  
Cieli,  
così come Egli, Dio Onnipotente, esaltò  
Sua madre Maria fra tutte le donne  
per tutta l'umanità.  
95 E ora io ti comando, mio eroe prediletto,  
di raccontare questa visione ai mortali,  
di rivelare con la tua parola che questo è l'albero della Gloria  
su cui Dio Onnipotente soffrì  
per i tanti peccati dell'uomo  
100 e le antiche azioni di Adamo.  
Lì il Signore assaggiò la morte, eppure risorse  
con la Sua grande potenza per la salvezza di tutti.  
Ascese quindi ai cieli. Ritournerà qui,  
su questa terra di mezzo, a chiedere conto all'umanità  
105 nel Giorno del Giudizio il Signore,  
Dio Onnipotente, assieme ai suoi angeli,  
per giudicare, Colui che detiene l'arbitrio,  
ciascuno secondo quanto ha meritato  
in questa fuggevole vita.  
110 Nessuno potrà non temere  
la parola che il Signore proferirà.

- Frineð he for þære mænige hwær se man sie  
 se ðe for Dryhtnes naman deaðes wolde  
 biteres onbyrgan swa he ær on ðam beame dyde.
- 115 Ac hie þonne forhtiað *ond* fea þencap  
 hwæt hie to Criste cweðan onginnen.  
 Ne þearf ðær þonne ænig anforht wesan  
 þe him ær in breostum bereð beacna selest  
 ac ðurh ða rode sceal rice gesecan
- 120 of eorðwege æghwylc sawl  
 seo þe mid Wealdende wunian þenceð”.  
 Gebæd ic me þa to þan beame bliðe mode  
 elne mycle þær ic ana wæs  
 mæte werede. Wæs modsefa
- 125 afysed on forðwege feala ealra gebad  
 langunghwila. Is me nu lifes hyht  
 þæt ic þone sigesbeam secan mote  
 ana oftor þonne ealle men  
 well weorþian. Me is willa to ðam
- 130 mycel on mode *ond* min mundbyrd is  
 geriht to þære rode. Nah ic ricra feala  
 freonda on foldan ac hie forð heonon  
 gewiton of worulde dreamum sohton him wuldres Cyning  
 lifiaþ nu on heofenum mid Heahfædere
- 135 wuniaþ on wuldre *ond* ic wene me  
 daga gehwylce hwænne me Dryhtnes rod  
 þe ic her on eorðan ær sceawode  
 on þysson lænan life gefetige  
*ond* me þonne gebringe þær is blis mycel
- 140 dream on heofonum þær is Dryhtnes folc  
 geseted to symle þær is singal blis  
*ond* me þonne asette þær ic syþþan mot  
 wunian on wuldre well mid þam halgum  
 dreames brucan. Si me Dryhten freond
- 145 se ðe her on eorþan ær þrowode  
 on þam gealgtreowe for guman synnum.
- 117 anforht] unforht MS, Cl, K, S. 138 on] of C. 142 me] he MS, K, S.  
 146 guman] gumena C.

Egli chiederà dinanzi alla moltitudine dove si trova  
colui che in nome di Dio vorrà assaggiare  
un'amara morte, come egli aveva già fatto su quel legno.  
115 Allora essi avranno paura e a stento troveranno  
le parole da dire al cospetto di Cristo.  
Nessuno dovrà temere  
tra coloro che già portano nel cuore il migliore dei segni,  
poiché per mezzo della Croce raggiungerà il Regno  
120 ogni anima della terra  
che con il Signore desidera dimorare.  
Venerai dunque quel legno con gioia nel cuore,  
con grande fervore, là dove io ero solo,  
con ben poca compagnia. Il mio spirito  
125 desiderava intraprendere quel viaggio, a lungo patì  
nello struggimento. È ora il fine della mia vita  
il poter raggiungere l'albero della vittoria  
da solo, più sovente degli altri,  
e adorarlo così come merita. Il desiderio  
130 riempie il mio petto, e la mia speranza di salvezza è  
rivolta alla Croce. Non ho molti amici potenti  
sulla terra; essi hanno abbandonato  
le gioie di questo mondo, hanno cercato il Re della gloria,  
ora vivono nei cieli con l'altissimo Padre,  
135 dimorano nella gloria; e aspetto  
ogni giorno che la Croce del Signore,  
che qui sulla terra contemplai,  
mi porti via da questa vita transitoria  
e mi conduca là dove vi è grande beatitudine,  
140 gioia nei cieli, là dove il popolo di Dio è  
seduto al banchetto, là dove vi è beatitudine eterna,  
e mi ponga là dove io possa  
dimorare nella gloria, a godere appieno  
della gioia con i santi. Sia il Signore mio amico,  
145 colui che qui in terra una volta soffrì  
sul patibolo per i peccati dell'umanità;

He us onlȳsde *ond* us lif forgeaf  
heofonlicne ham. Hiht wæs geniwad  
mid *bledum ond* mid blisse þam þe þær bryne þolodan.  
150 Se Sunu wæs sigorfæst on þam siðfate  
mihtig *ond* spedig. Þa he mid manigeo com  
gasta weorode on Godes rice  
Anwealda ælmihtig englum to blisse  
*ond* eallum ðam halgum þam þe on heofonum ær  
155 wunedon on wuldre þa heora Wealdend cwom  
ælmihtig God þær his eðel wæs.

151 manigeo] mænigeo C.

Egli ci riscattò e ci diede la vita,  
una dimora nei cieli. La speranza fu rinnovata,  
con beatitudine e gioia per coloro che soffrivano lì bruciando.  
150 Il Figlio fu vittorioso in quell'impresa,  
potente e indomito, allorché giunse con una moltitudine,  
con un esercito di anime, nel Regno di Dio,  
il Signore onnipotente, per la gioia degli angeli  
e di tutti i santi che già nei cieli  
155 vivevano in gloria, quando il loro Sovrano arrivò,  
Dio onnipotente, là dove era la sua dimora.



## COMMENTO AL TESTO

Questa sezione esamina le peculiarità testuali del *Sogno*, con un'attenzione particolare al contesto manoscritto e alle sue caratteristiche linguistiche, anche attraverso confronti con il più ampio corpus antico inglese. I lavori di Krapp (1936) e Swanton (1996) offrono qui un imprescindibile punto di riferimento per l'analisi filologica, ma si sono considerate, in modo selettivo, anche le altre edizioni qualora offrano soluzioni ecdotiche ritenute rilevanti.

**1a Hwæt]** nonostante gli editori comunemente segnalino in apparato la lezione *hæt*, il manoscritto evidenzia chiaramente che il segno *wynn*, comunemente utilizzato in inglese antico per indicare l'approssimante labiovelare, è contenuto all'interno dell'arco della <h>, vergata in un corpo maggiore per distinguere l'inizio del *Sogno* rispetto al testo precedente, lo *Homiletic Fragment I*. L'espressione è ripresa anche al verso 90a.

**3a reordberend]** *kenning* per “umanità”, questo termine è caratterizzato da una forte connotazione teologica: l'uomo è sì l'unico essere della terra ad avere facoltà di parola, ma è anche il solo a poter comprendere la parola

di Dio (Gonzalez 2019). In *Christ A* il termine compare in due passaggi centrali (vv. 278 e 381), dove gli esseri umani sono esortati a lodare Dio e la Vergine Maria, un contesto che mostra la capacità del linguaggio di elevare l'uomo. In *Christ C*, invece, la parola ricorre nella scena del Giudizio Universale (v. 1024) e nel momento in cui le azioni e le parole degli uomini vengono valutate (v. 1368), rivelando così che il linguaggio è al tempo stesso un dono e una responsabilità. Un altro esempio significativo si trova in *Elene* (v. 1282a), dove il poeta riflette sulle anime che dovranno rispondere delle loro parole davanti a Dio. In *Andreas* (v. 419b), Cristo chiede all'apostolo come abbia insegnato le verità divine ai "portatori di parola", un dialogo che sottolinea la funzione salvifica del linguaggio. Infine, nel *Il Sogno* (v. 89b), la Croce descrive il proprio compito di mostrare agli uomini la via della vita. Sebbene *reord* in isolamento possa occasionalmente riferirsi a suoni animali (come nel caso del gracchiare del corvo in *Beowulf*, v. 3027b), *reorderend* sembra riservato esclusivamente agli esseri umani. Questa distinzione riflette una precisa visione antropologica e teologica, che riconosce nel linguaggio articolato il segno distintivo della natura umana e della sua relazione privilegiata con il divino (Stanley 2011).

**6a beama beorhtost]** il sostantivo *beam* assume in sé una serie di significati: "albero" inteso come elemento naturale, come braccio trasverso della Croce e come "raggio di luce". Significativa, come riportato da Swanton, è l'occorrenza dello stesso costrutto in *Guthlac B* per descrivere il raggio di luce che si manifesta alla morte del santo (v. 1309a). Nella traduzione, l'impossibilità di rendere tutte queste sfumature di significato con una sola

parola hanno determinato la scelta di prediligere l'aspetto materiale a quello relativo alla luminosità, che comunque è preservato nell'aggettivo che apre il verso. Il sostantivo "legno", perciò, si riferisce tanto in forma metonimica all'albero quanto al materiale da cui si ricaverà la Croce.

**6b beacen]** il sostantivo è polisemico e accoglie in sé i significati di "segno", "testimonianza", ma anche di "stendardo", come attestato in *Beowulf* nella scena del saccheggio del tesoro del drago da parte di Wiglaf: *segn eac genom, | beacna beorhtost*, "Prese pure | lo stendardo, l'insegna più lucente" (vv. 2776b-2777a; Koch 1987). Questa accezione caratterizza la Croce come simbolo diffusore del messaggio cristiano attraverso un simbolo coerente con l'aspetto marziale ed eroico che caratterizza l'intera narrazione.

**8b fægere]** Come già indicato in Krapp (1932, 130), vari editori precedenti vollero leggere il *fægere* attestato nel manoscritto come *feowere*, "quattro". Nonostante questa emendazione possa essere spiegabile in termini contenutistici, dato che il poeta fa riferimento alle pietre che si trovano ai quattro angoli della terra, la lezione contenuta nel testimone non risulta estranea al contesto del componimento e, pertanto, non può essere considerata un errore. il sintagma *fægere æt forðgesceaft* richiama la descrizione degli angeli come esseri meravigliosi presente anche nell'Omelia III del Vercelli Book. L'elencazione dei peccati capitali termina con la superbia e con l'esempio che ne fa l'omilista: *þurh þa oferhygde of heofonum gehreas þæt wundorlice engla gesceaft* "a causa della superbia, la meravigliosa creazione degli angeli cadde dai cieli" (Scragg 1992, 74).

**9-10 beheoldon... þurh forðgesceaft]** Krapp (1936) colloca *ealle* alla fine del verso 9, producendo così una struttura ipermetrica eccentrica formata da un secondo semiverso dotato di due elementi vocalici che allitterano. Nonostante Bolton (1968) e Swanton (1996) mantengano inalterato il dettato del manoscritto, numerosi editori hanno invece optato per una sostanziale ristrutturazione del semiverso con modifica dell'aggettivo – *beheoldon þær engel-dryhta feala* (Pope 1966; Cavill 1992; Hamer 2015) o con la sua eliminazione – *beheoldon þær engel-dryhte* (Huppé 1970), *beheoldon on þam engel dryhtnes* (Pope & Fulk 2001). Bammesberger (2019), invece, propone lo spostamento di *ealle* al verso successivo, con conseguente creazione di un semiverso di tipo A con anacrusi. Questa soluzione, più accettabile da un punto di vista codicologico-paleografico, metrico e linguistico pace Neidhorf (2020), sembra anche rendere più comprensibile il passaggio in questione.

**17 Wealdendes treow]** la lezione attestata nel ms., *wealdes*, rende il semiverso zoppo di una sillaba rispetto alle quattro canoniche (cfr. Terasawa 2011, 49-56). Mentre Swanton (1996), Huppé (1970) e Hough e Corbett (2011) decidono di attenersi al dato paleografico, l'emendazione proposta da Krapp (1932), accettata nella presente edizione, risolve il deficit metrico grazie all'introduzione di una sillaba suppletiva.

**19a earmra ærgewin]** questo sintagma ha suscitato non poche perplessità interpretative tra gli studiosi, in special modo a causa delle possibilità di identificazione grammaticale di *earmra*, che può esprimere il nominativo plurale di *earm* (“miserabile”) alla forma comparativa o il suo genitivo plurale. Quest'ultima interpretazione è

adottata da Swanton (1996, 112), così come già da Gordon (1922, 235) e Pope (1981, 65). Bammesberger (1999) propone in modo convincente una lettura del costrutto che, da intendersi come leggera corruzione di *earmræ ærgewinn*, può significare “the most wretched former struggle” e riferirsi all’atto della crocifissione. Questa interpretazione è coerente con il tono epico-eroico che permea l’intero componimento e perciò è stata adottata nella traduzione.

**20a swætan on þa swiðran healfe]** secondo l’interpretazione offerta da Swanton (1996, 113), a dispetto dell’esegesi patristica che individua nel lato destro il luogo dove Cristo fu trafitto, il poeta avrebbe indicato la sinistra così da offrire al pubblico la stessa prospettiva di Cristo o della Croce. Tuttavia, la tradizione iconografica della crocifissione nei manoscritti anglosassoni rappresenta chiaramente la ferita sul lato sinistro del Crocifisso dalla prospettiva dell’osservatore, coerentemente con quanto descritto dal poeta. Si vedano gli esempi in Raw (1990, tavv. x, xiib, xiii, xiv). Sempre secondo Swanton, mentre questa è l’unica occorrenza in cui il verbo *swætan* è interpretabile come “sanguinare” la polisemia del sostantivo *swat*, che significherebbe sia “sudore” che “sangue”, è ampiamente attestata nel corpus poetico antico inglese, come in *Andreas* (698b), ma anche in *Christ III* (vv. 1087a, 111b, 1776a, 1448b), dove il termine è significativamente accostato ad entrambi gli umori (*of his sidan [...] some swat forletan, | þær blod ond wæter bu tu ætsomne | ut bicwoman fore eagna gesyhð, | rinnan fore rincum, | þa he on rode wæs* “fece anche scorrere sangue dal suo fianco, | dove sangue e acqua insieme emersero | davanti ai loro occhi, scorrendo via | dinanzi ai guerrieri, quando era sulla Croce”, vv. 1111-1114). Chiaro è il riferimento a Gv

19,34, *sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua*, “ma uno dei soldati con una lancia gli colpì il fianco, e subito ne uscì sangue e acqua”.

**20b sorgum]** in accordo con tutti gli editori precedenti, la lezione *surgum* è emendata in quanto non attestata in nessun'altra opera inglese antica. Si veda la nota al verso 59a.

**21b fuse]** il significato primario dell'aggettivo, “veloce, impaziente”, non è qui accettabile. Sulla base dell'occorrenza nel *Beowulf* in riferimento al sole (v. 1965b-1966a, *woruld-candel scan | sigel suðan fus*, che Koch (1987) traduce “risplendeva impaziente, dal mezzogiorno, il sole | la candela del mondo”, ma con “impaziente” forse da correggere con “cangiante”), l'aggettivo indica il mutamento repentino della Croce da simbolo di gloria a simulacro di sofferenza (cfr. Cook 1905, 20). Swanton (1996, 114) propone anche l'interpretazione di “dannata”, in riferimento al suo ruolo di patibolo di Cristo e di simbolo del Giorno del Giudizio. Tuttavia, si veda la nota successiva.

**22a wendan wædum ond bleom]** come illustrato da Swanton (1996, 115), il cambiare di vesti e di colori della Croce fa probabilmente riferimento ai diversi ornamenti (stoffe, gioielli) tradizionalmente associati alla Croce durante le varie celebrazioni liturgiche. Questa interpretazione, tuttavia, è più coerente con l'accezione di *fuse* al verso precedente come “cangiante” piuttosto che “dannata”.

**22b mid wætan bestemed]** il sostantivo *wæta*, generalmente tradotto con “moisture, humour” (B-T, s.v.), è stato reso in traduzione con “acqua” coerentemente con l'interpretazione proposta alla nota al verso 20a.

**23a beswyled]** questa forma, attestata unicamente qui e ora inclusa nel B-T (s.v. *beswylian*) è stata oggetto di interventi emendativi da parte degli editori precedenti: Cook (1905), ad esempio, corregge in *besyled* citando *Elene* al verso 697b, ma Krapp (1936, 130), segnalando che quest'ultima attesta *besylced*, mantiene la lezione originaria. Questa scelta è condivisa da Swanton (1996).

**31b wergas]** suggestivo è il parallelismo con *Heliand* al verso 5563a, *uuaragtreuue* “legno dell'umiliazione” (Behaghel 1957).

**39b geong hæleð]** L'identificazione di Cristo come *hæleð* va ad aggiungersi a *beorn* (v. 42a), *ricne cyning* (v. 44b), *æpeling* (dat. sg., v. 58a) e *mæran þeodne* (dat. sg., v. 69a). In una reinterpretazione del *comitatus*, Cristo assume il ruolo del capo del seguito militare di cui la Croce è il suo principale membro assieme agli Apostoli. La Crocifissione è raccontata dal poeta come una battaglia e la sua morte è solo uno stato temporaneo di sfinimento prima della vittoria finale.

**42b me se beorn ymbclypte]** questo sintagma richiama in modo suggestivo il rapporto privilegiato tra il guerriero e il suo capo ricordato con nostalgia dalla voce narrante del *Wanderer* (vv. 41-42a): *þinceð hym on mode þæt he his mondryhten | clyppe ond cysse*, “pensò egli nel suo cuore di abbracciare e baciare il suo signore” (Klink 1992).

**46-47a deorcan næglum... opene inwidhlemmas]** l'aggettivo *deorcan* caratterizza in modo drammatico uno degli strumenti del dolore che affligge Cristo, contribuendo alla costruzione di una dimensione visiva che si pone in stretto rapporto con la natura aurale dei colpi

loro inferti dai soldati: il primo membro del composto *inwid-hlemmas*, letteralmente “colpi dati col tradimento”, appartiene al campo sensoriale sonoro; qui il poeta concentra l’attenzione sul rumore dei colpi dei chiodi che feriscono il corpo di Cristo e che si conficcano sul legno della Croce.

**47b ænigum]** la lezione attestata nel ms., *nænigum*, compromette la struttura allitterativa su base vocalica evidenziata nel primo semiverso. Mentre Krapp (1932) e Swanton (1996) mantengono la lezione originaria, in accordo con gli altri editori si è qui optato per l’eliminazione della particella negativa, comunque ridondante, restaurando quindi il canonico *pattern* allitterativo.

**49b his gast onsended]** come già segnalato da Swanton (1996, 122), questo sintagma traduce letteralmente Mt 27,50, *emisit spiritum* “emise lo spirito”. È attestato regolarmente nelle varie traduzioni del Vangelo, incluse le glosse di Lindisfarne (Skeat 1887, 237-238), in *Andreas* (v. 327) ed *Elene* (v. 480) con due versi identici (*on galgan his gast onsende* “sul patibolo emise lo spirito”, Krapp 1936) e nelle *Blickling Homilies* (*sona swa he ðas word gecwæþ, he his gast onsende*, “non appena ebbe detto quelle parole, emise lo spirito”, Morris 1876, 191; traduzione mia).

**52a þenian]** variante di þennan, nel suo significato primario di “allungar(si), estender(si)” (B-T, s.v.), restituisce un’immagine vivida della sofferenza di Cristo sulla croce e richiama chiaramente Lc 23,39: *unus autem de his qui pendebant latronibus blasphemabat eum dicens si tu es Christus salvum fac te ipsum et nos*, “Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: ‘Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e noi!’”.

**55a under wolcnum]** questo costrutto metaforico, traducibile letteralmente con “sotto le nuvole”, è ampiamente utilizzato come elemento formulare nella tradizione poetica antico inglese (Kleber 1922): si vedano, solo per rimanere nel contesto del Vercelli Book, *Elene* (v. 1271a) e *Andreas* (vv. 93a e 837a), oltre a *Beowulf* (v. 714a); il corrispettivo antico sassone *undar uuolcnon* è attestato in *Heliand* (v. 649a).

**56a cyninges fyll]** coerentemente con la rilettura eroica dell’episodio della crocifissione, ciò che subisce Cristo non è la morte dilaniato dalla tortura, ma la caduta (*fyll*) per mano del nemico. Al verso 51b il poeta identifica il Crocifisso come *weruda God*, “il Dio degli eserciti”.

**59a sorgum]** questa inserzione, che risolve una lacuna evidente nel manoscritto, è giustificata da un confronto con il testo inciso sulla faccia ovest della Croce di Ruthwell, dove la parola nella sua traslitterazione runica 𐌹𐌺[𐌹]𐌾𐌰𐌺 (cfr. Swanton 1996, 96). Da notare, inoltre, che lo stesso sintagma *mid sorgum gedrefed* compare al verso 20b.

**59b hnag ic hwæðre þam secgum to handa]** Orchard (2009, 242-242) e Fulk (2017, 427) identificano un parallelo tra questo passaggio, tratto da *Mt 26-27* e un’omelia anonima sulla Domenica delle Palme, composta non più tardi dell’inizio del XI secolo, che ricalca quasi alla lettera il dettato del *Sogno*: quando Giuseppe di Arimatea e Nicodemo depongono il corpo di Cristo, *hi sona to ðære rode becomon 7 heo him sona to aleat* “si avvicinarono svelti alla Croce ed essa svelta si chinò verso di loro”. L’ipotesi che l’omileta conoscesse il *Sogno* è ulteriormente suppor-

tata dal parallelismo lessicale nel racconto della costruzione della tomba (si veda nota al v. 66b).

**62b mid strælum forwundod]** il sostantivo *stræl*, letteralmente “freccia, dardo”, è qui usato in senso metaforico in riferimento ai chiodi, già espressamente menzionati sopra al verso 46a.

**63b gestodon him æt his lices heafdum]** Swanton (1996, 126) nota come il pronome personale *him* possa essere letto come un dativo ridondante rispetto a *his* oppure un dativo etico con la funzione di esprimere il coinvolgimento emotivo dei seguaci che depongono Cristo nella tomba. Farr (1894, 8-9) e Mitchell (1986, 272) fanno riferimento a un dativo riflessivo definito “pleonastico” attestato in costruzioni verbali di stato o di movimento; un esempio vicino al caso in questione è il passaggio tratto dalla resa agiografica della vita di San Mauro Abate di Ælfric, *hwæt ða on sumon dæge sæton him ætgædere | Florus and Maurus* (rr. 160-161a; Clayton e Mullis 2019). Per quanto riguarda il dat. pl. *heafdum*, che occorre in luogo di un apparentemente più logico singolare *heafde*, Pope (1905, 33) e Swanton (1996, 126) riporta un caso simile attestato nella *Pastoral Care*: *ðone stan ðe æt his heafdum læg* (II.XVI; Fulk 2021, 110). Tuttavia, l'ipotesi riguardo al possibile accostamento di questa espressione ad un “Germanic ‘corpse-watching’ funerary rite” (Swanton 1996, 126) non è sostenibile, soprattutto alla luce degli studi approfonditi di Ó’Carragáin (1982; 2005; 2017) sulla relazione tra il *Sogno* e le pratiche liturgiche nell’Inghilterra anglosassone.

**65b moldern]** si è qui deciso di rispettare la decisione del copista di eliminare il primo elemento *a* di *æ* con un

*subpunctus* ribadito da un altro punto sopra il segno; nonostante Pope e Swanton mantengano *moldærn*, tale scelta trova supporto dall'*usus scribendi* dello stesso compositore del Vercelli Book, il quale usa *moldern* in *Andreas* (v. 802a; Krapp 1936). Degna di nota anche qui è la conflazione dell'elemento germanico con il racconto evangelico. Il significato letterale, "luogo di terra", che suggerisce il classico sepolcro degli eroi (si pensi al *Beowulf* e al tumulo costruito al re come narrato ai vv. 3157-3169, Koch 1987), questa stessa tomba viene detta scavata *of beorhtan stane* "dalla chiara roccia" al verso 66, coerentemente con Mt 27,60, dove Giuseppe di Arimatea *posuit illud* [Cristo] *in monumento suo novo quod exciderat in petra*, "lo depose nel suo sepolcro nuovo, che si era fatto scavare nella roccia". Swanton (1996, 127) individua un parallelo nel già citato *Andreas* 802b-803a a proposito della resurrezione dei corpi dei profeti veterotestamentari, i quali *forlætan moldern wunigean | open eorðscræfu* "lasciarono aperti loro tumuli, le loro tombe di terra" (Krapp 1936), ma una forma sinonimica, *moldgræf*, è attestata in *Phoenix* (v. 524a) e *Juliana* (v. 690b; Krapp & Dobbie 1936)

**66a banan]** coerentemente con la maggioranza degli editori si è deciso di aderire alla lettera del testimone nonostante alcuni tentativi di emendazione della parola in *banena* (gen. pl.), per riferirsi ai soldati romani (cfr. Cook 1905). Swanton (1996, 128) propone una lettura del sostantivo che non implichi crudeltà o colpa, citando *Beowulf* (v. 2506), dove *banan* fa riferimento alla spada. Tuttavia, il ruolo infamante di "assassina" di Cristo che la Croce attribuisce a se stessa attraverso questo epiteto rimarca la sua umiltà e lo sconcerto (intriso di sensi di colpa)

che prova nell'assistere al patimento e alla morte del suo condottiero. Questo sentimento di impotenza di fronte al destino di Cristo è evidenziato anche ai versi 35-38 e 42-43.

**66b curfon hie þæt of beorhtan stane]** come nel caso del verso 59b, un parallelo preciso tra questo passaggio e quello nell'omelia anonima sulla Domenica delle Palme attestata nel Vercelli Book è individuato da Orchard (2009, 243) e Fulk (2017, 428): in quest'ultima, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo depongono il corpo di Cristo in un sepolcro *þe wæs gecorfen on ðam beorhtan stane* “che fu scavato dalla chiara roccia”. Il fatto che il sintagma *beorhtan stane* sia attestato unicamente in questi due testi rafforza ulteriormente l'ipotesi che l'omileta conoscesse il *Sogno* e ne abbia tratto ispirazione.

**67b sorhleoð galan]** la critica tradizionalmente interpreta *sorhleoð galan* come un'iperbole per “lutto” ed è stato spesso tradotto con *dirge*, “lamento funebre” (Swanton 1996, 128) sulla base di occorrenze simili in altre opere: nel *Beowulf* si descrive la scena di un padre che piange la morte del proprio figlio riposto nel sepolcro e *sorhleoð gæleð* (v. 2460 “canta un canto di lutto”, Koch 1987) e allo stesso funerale dell'eroe una fanciulla geata *bunden-heorde | song, sorg-cearig* (vv. 3151-3152 “cantò un suo canto di lutto, | angosciata, dolente”, Koch 1987). Mentre si è a lungo cercato di individuare in questa pratica una tradizione funebre germanica, studi recenti mettono invece in luce il suo rapporto con il mondo giudaico-cristiano (Neubauer 2019; Hawtree 2022).

**68b-69 þa hie woldon... mæte weorode]** nonostante *sīðian* abbia il significato primario di “allontanarsi, an-

dare via”, esso può essere inteso anche nell’accezione di “lasciare”. Ciò renderebbe esplicita la situazione di abbandono che Cristo subisce *eft*, “ancora una volta” dopo il sacrificio estremo che ha dovuto patire in quella solitudine che il poeta ha voluto reiterare con un perentorio *reste he ðær mæte weorode*, “egli rimase con ben poco seguito”, il quale può essere messo in relazione alla situazione espressa in *Wulf and Eadwacer*, quando la donna accusa l’amato delle sue *seldcymas* “rare visite” (v. 14b). È inoltre inevitabile intuire anche un riferimento alla condizione del condottiero che rimane solo nella battaglia, una situazione di crisi del patto del *comitatus* che trova altri riscontri nella tradizione letteraria antico inglese: si veda in particolare *The Wanderer*, dove la voce narrante lamenta la propria solitudine definendosi *freondleas(ne)* “senza amici” (v. 28a) o alla fuga dei vassalli di Beowulf nella battaglia finale contro il drago, i quali *on holt bugon | ealdre burgan* (“se ne erano scappati | nel bosco, per salvarsi la vita” vv. 2598b-2599a, Koch 1987). Lo stesso sintagma *mæte werede* è presente anche al verso 124, stavolta riferito alla voce del poeta.

**70a greotende]** l’emendazione dell’originale *reotende* (“lamentarsi, piangere”) si rende necessaria *metri causa*. Data la regola di precedenza lessicale a cui l’allitterazione è sottoposta (Terasawa 2011, 21-24), la quale preclude una struttura allitterativa che coinvolga gli avverbi *hwæðre* e *hwile*, gli editori, Krapp (1936) *in primis*, hanno corretto la lezione del manoscritto con questa forma sinonimica, più accettabile rispetto a quella attestata nel manoscritto perché può essere connessa all’aggettivo *gode* presente nel semiverso successivo. Tuttavia, la proposta avanzata da Kemble (1856) e da Cook (1905), *geotende* (“stillante”, “impregnato”), sembra essere più coerente

con il contenuto espresso dal componimento, dove in altri punti si fa riferimento alla croce intrisa del sangue di Cristo (vv. 19b-20a e 22b-23a, si veda anche *begoten* al v. 7) ma mai alla loro sofferenza espressa con il lamento. Sulla liceità dell'allitterazione tra la forma velare e palatalizzata di /g/, si veda Terasawa (2011, 14).

**71b syððan stefn up gewat]** Krapp (1936), Swanton (1996) e Huppé (1970) emendano il dettato del manoscritto (*syððan up gewat*), deficitario sia dal punto di vista metrico che da quello semantico con l'inserimento del sostantivo *stefn*. Pope & Fulk (2001) e Hamer (2015), invece, ipotizzano un errore del copista proprio nella resa di *stefn*, presente nell'antigrafo, con *syððan*. Ritenuta da questi superflua, la congiunzione in realtà è funzionale dal punto di vista sintattico, giacché introduce una subordinata temporale coerente con il contesto della narrazione.

**76-77a freondas gefrunon | ond gyredon me]** all'interno di questo passo si evidenziano indizi di una perdita testuale. Una disamina specifica è offerta da Neidorf e Xu (2020, 528-530), i quali identificano tre problemi principali: il primo è costituito dall'assenza di un secondo emistichio che completi il verso. In secondo luogo, il semiverso successivo *gyredon me* (v. 77a) risulta non metrico: per questo motivo, in accordo con Krapp (1936), è qui emendato con l'aggiunta della congiunzione *ond*. Infine, la mancanza di un gruppo di versi ipermetrici attorno al verso 75 rappresenta un'anomalia, poiché l'ipermetria nel *Sogno* compare sempre in sequenze (vv. 8-10, 20-23, 30-34, ecc.) e mai in isolamento. Questa triplice incongruenza metrica suggerisce che la corruzione non si limiti allo spazio tra *gefrunon* e *gyredon* come ipo-

tizzato dalla maggioranza dagli editori, ma che ci siano due lacune distinte: una prima di *freondas* e una dopo *gefrunon*. Se così fosse, l'alterazione dei versi 75-77 non sarebbe riconducibile a un banale errore di copiatura, bensì a una corruttela più profonda. È stata avanzata l'ipotesi che i versi 76-77 rappresentino un tentativo di ricostruire un brano andato perduto durante la trasmissione del *Sogno*. Come notano Pope & Fulk (2001, 72), il racconto della scoperta della Croce da parte di Sant'Elena è insolitamente conciso, quasi fosse un riassunto frettoloso di un episodio originariamente più ampio. Un'altra possibilità è che, perdutosi il finale originale (possibilmente a causa dello smarrimento di un foglio intero), un redattore successivo abbia cercato di colmare il vuoto, componendo *ex novo* non solo i versi 76-77 ma forse anche il resto del componimento. Un'ipotesi alternativa lega la questione alla tradizione manoscritta: se il *Sogno* circolava insieme all'*Elene* di Cynewulf già prima della compilazione del Vercelli Book, un copista avrebbe potuto abbreviare il racconto della scoperta della Croce, che poteva risultare ridondante accanto a quel componimento, nella stringata (e metricamente imperfetta) forma attestata ai versi 75-77. A supporto di tale ipotesi si può addurre l'analisi di Orchard (2009, 248-253), il quale argomenta in modo convincente che Cynewulf conosceva il componimento e ne subì l'influenza nella composizione di *Elene*; ciò implicherebbe una relazione tra i due testi ben anteriore alla loro raccolta nel codice vercellese.

**91a holmwudu]** questo *hapax legomenon* ha suscitato un vivace dibattito tra gli studiosi a partire da Kemble (1853), che lo emenda in *holtwudu* ("albero della foresta"), coerentemente con le forme attestate in *Beowulf* (v.

1369) e *Phoenix* (v. 171); questa proposta, adottata anche da Cook (1905), è stata ripresa recentemente da Neidorf e Xu (2020, 525). Tuttavia, come osservato inizialmente da Swanton (1996, 132), la forma attestata nel manoscritto potrebbe essere interpretata in diversi modi. Il primo membro *holm* ha il significato primario di “acqua”, “oceano”, ma anche di “isola”, per cui “legno dell’oceano” o “albero dell’isola” potrebbe alludere al *lignum vitae*, cresciuto accanto alle acque del Paradiso. In secondo luogo, sebbene non attestato altrove, il sostantivo potrebbe qui assumere lo stesso significato che presenta l’antico sassone *holm* “collina” (Holthausen 1954, s.v.), dando quindi luogo al composto “albero della collina”, che potrebbe costituire un riferimento indiretto al Golgota. Ipotesi suggestive sono state avanzate da Pickford (1976) e Berkhout (1985), i quali interpretano, rispettivamente, *holmwudu* come “timone” o “legno di protezione” (ipotizzando la lezione come variante di *helmwudu*) e, similmente, come “nave”. Il recente studio di Li (2025) ribadisce questa ipotesi attraverso un’analisi del simbolismo nautico all’interno del componimento. Significativo è l’atteggiamento di Krapp (1932, 132), il quale non offre alcuna interpretazione, limitandosi a constatare che non vi sono ragioni convincenti che potessero spingere il copista a interpretare erroneamente *holt-* in *holm-*. In questa sede si è optato per una lettura il più possibile rispettosa del dettato del manoscritto, basata sul significato del lemma proposto da Kroonen (2013, s.v. *\*hulma(n)*), che potrebbe essere interpretato come un arcaismo non attestato altrove nella letteratura inglese antica pervenuta sino a noi. Tuttavia, si noti che il B-T attribuisce unicamente all’antico sassone l’accezione di *holm* come “luogo rialzato, colli-

na” ed è indicativo che questa parola nello *Heliand* non venga mai utilizzata per il Golgota (definito *berēge*, dat. s., v. 5534), ma per il Monte degli Ulivi (vv. 4843 e 4855).

**104a middangeard]** il composto rimanda chiaramente alla mitologia germanica (cfr. anord. *miðgarðr*, lo spazio dell’universo occupato dall’umanità tra il mondo degli dèi e il mondo infero descritto nell’*Edda* poetica), ma si connota come un caso di sincretismo con il mondo cristiano, come ampiamente evidenziato in altri testi: basti il passaggio nell’omelia dedicata alla terza domenica di Quaresima nelle *Blickling Homilies*, dove si dichiara che *on Godes onwealde is eal ðes middangeard, and ðas windas and ðas regnas syndon ealle his, and ealle gesceafta syndon his* “il dominio di Dio include la terra di mezzo, così come i venti e le piogge sono sue, e tutte le cose create sono sue” (Morris 1854, 51), il mondo terreno è inteso in una prospettiva cristiana come un luogo interposto tra il paradiso e l’inferno. Si veda anche quanto descritto dell’Omelia IV del Vercelli Book: *men þa leofestan, utan geþencan hu God þysne middangeard hæfð gestaafelod us on eardianne: he ys ufor þonne hellware 7 nioðor þonne heofon, 7 þes middangeard is swa betweoh þam twam on þam midle* (“amatissimi, pensate a come Dio ha stabilito che dimorassimo in questa terra di mezzo: essa si trova più in alto di coloro che stanno all’inferno e più in basso del paradiso; e questa terra di mezzo si trova quindi tra le due”, Scragg 1992, 93).

**104b secan]** la polisemia che caratterizza questo verbo si presta a varie interpretazioni. Tradotto con “seek” (Liuzza 2015) e “visitare” (Ricci 1926), il verbo ha anche l’accezione di “indagare”: si veda, ad esempio, il passo in *Elene* dove l’imperatrice comanda di cercare (*secan*) il lu-

go dov'era nascosta la Croce, suggestivamente definita *wuldres beam* (vv. 214-219, Krapp 1936), ma anche e soprattutto la traduzione di Ps 60,6 preservata nel *Paris Psalter*, *hwylc seceð þæt þe soðfæst byð?* “chi cercherà ciò che è vero?”, che traduce *veritatem quis requiret?* (O'Neill 2016, 222). Il campo semantico di *secan* si estende quindi anche all'ambito dell'indagine, la quale si giustifica ampiamente nel contesto del Giudizio Universale descritto nel passaggio (si veda il v. 107b, nel quale Cristo è indicato come colui che *ah domes geweald*, “detiene l'arbitrio”).

**109 lænum life]** questa costruzione allitterante, che è da intendersi letteralmente come “vita concessa in prestito” da Dio, è attestata nella variante *læne lif* anche nella traduzione di lat. *vitam* nella resa poetica di Ps. 62,4: *Ys þin milde mod micle betere | þonne þis lænelif þe we lifiað on; | weleras ðe mine wynnum heriað*, “Your gentle disposition is much superior to this fleeting world that we live in; my lips will joyfully praise you” (O'Neill 2016).

**113b wolde]** la parola è preceduta da una rasura corrispondente a tre caratteri, con il primo riconducibile a *þ* per la parziale visibilità della tipica asta verticale con un occhiello sulla parte superiore e il secondo ipotizzabile in *r* sempre per la presenza della sua asta discendente. A partire da Cook (1905, 8), gli studiosi ipotizzano una correzione da originario *þrowode*, con il copista che raso il prefisso e provvede all'aggiunta interlineare di *l*.

**117b anforht]** la lezione *unforht* (“privo di timore”), considerata erranea dalla maggioranza degli editori in quanto priva di senso in questo contesto, è sistematicamente emendata dalla forma qui proposta (“molto timoroso”). Solo Stanley propone di mantenere la forma originaria

in virtù della ripetizione a livello lessicale che caratterizza il testo, ipotizzando una funzione intensiva del prefisso. Tuttavia, la confusione scribale tra *a* e *u* è ampiamente rilevata nella produzione testuale inglese antica (Stanley 2002) e, in questo caso specifico, può essere motivata dalla presenza di *unforht* già al verso 110b in una formula identica a quella in cui questa lezione è attestata. Swanton (1996, 135) rileva che il prefisso un- con funzione intensiva è attestato anche in altri testi del Vercelli Book e conclude che “[w]ord-play of this kind is characteristic of the Dream poet”.

**124a mæte werede]** questo semiverso riporta la medesima espressione incontrata al verso 69b, *mæte weorode*, in quel caso riferito a Gesù lasciato solo nel sepolcro (si veda commento), ma stavolta, con un suggestivo parallelismo, al poeta in adorazione, solo, perché senza timore (contrariamente a coloro che *anforht wesan* “avranno paura”, v. 116b) dopo aver contemplato la visione e aver ricevuto il messaggio dalla Croce. Questa condizione verrà ribadita anche ai versi 131b-132a attraverso una suggestiva litote.

**125b-125a feala ealra gebad | langunghwila]** questo sintagma presenta non pochi problemi a livello interpretativo, data l'apparente ridondanza della forma *fela* “molti” accostata a *ealra* (gen. pl., “di tutti”) entrambe riferite a *langunghwila*, come dimostra il tentativo di traduzione da parte di Hill (2010, 22): “I experienced many of all times of longing”. Poole (2018) propone l'emendazione di *ealra* con *earmra*, mentre Bammesberger (1999), adottando un atteggiamento più conservativo nei confronti del manoscritto, identifica *fela* come una forma avverbiale di quantità già ampiamente attestata nel corpus

letterario inglese antico, proponendo quindi di interpretare il passaggio nel seguente modo: “[my spirit] strongly experienced all hours of longing”. La scelta di rendere *feala* [...] *gebad* con “patì” rende la questione irrilevante nella traduzione.

**127a ic]** la parola è un’aggiunta interlineare, probabilmente per mano dello stesso copista.

**142a þonne me asette]** ad eccezione di Huppé (1970) e Swanton, i quali mantengono la lezione *he* attestata nel manoscritto ipotizzando per essa una funzione anaforica per *dryhtnes* (v. 140b) e quindi di soggetto di *asette* (1996, 138), gli altri editori la emendano con *me*. Tale soluzione è più coerente con il contesto sintattico della frase: il pronome accusativo qui funge da oggetto diretto di *asette*, il cui soggetto, *Dryhtnes rod* (v. 136b), regge anche la costruzione parallela *me þonne gebringe* (v.139a).

**146a gealgtreowe]** da tradursi letteralmente come “albero del patibolo”, questa *kenning*, oltre ad espletare l’esigenza di *variatio* sinonimica tipica della poesia allitterativa germanica (qui in relazione a *guman*, v. 146a), alterna ancora una volta la funzione della Croce come strumento di tortura patito da Cristo per redimere umanità (si rimanda a *banan* al v. 66a) e, allo stesso tempo, di simulacro della sua gloria. Il *sylicre treow* “splendido albero” (v. 4b), trasformato in patibolo, diventa *beacna selest* “il migliore dei segni” (v. 118b) in quanto portatore di salvezza.

**146-156 He us onlysde... eðel wæs]** Quest’ultima sezione del *Sogno* si connette all’episodio della discesa agli inferi da parte di Cristo prima della resurrezione (Swanton 1996, 78). Raccontato in vari testi apocrifi (tra cui il Van-

gelo di Nicodemo) e richiamato nella Professione di fede recitata nella celebrazione eucaristica, in esso Cristo spalanca le porte dell'inferno, sconfigge Satana e libera le anime dei giusti lì imprigionate. Nella letteratura in antico inglese, la tale episodio trova espressione in testi poetici e in prosa che ne enfatizzano il carattere trionfale ed eroico: il poema *Harrowing of Hell* nell'Exeter Book offre la narrazione più estesa, mentre *Christ II* di Cynewulf, *Christ and Satan* nello Junius 11 e alcune omelie pasquali di Ælfric sviluppano il motivo della vittoria di Cristo su Satana e della liberazione dei patriarchi. Nell'interpretazione offerta dal poeta, attraverso un'azione che richiama da vicino un assalto alla fortezza del nemico, Cristo assume il ruolo del guerriero solitario. Per una trattazione del tema si veda Brzezinski (1988) e sulla tradizione antico inglese Tamburr (2007, in particolare capp. 3 e 4).

**153 on]** il ms. presenta tracce di una <o> erasa prima della parola.



## NOTA ALLA TRADUZIONE

La versione qui proposta non si configura come una traduzione poetica, ma come una prosa che mantiene il *layout* del testo edito. Nella resa si è cercato di rimanere il più possibile aderenti al testo originale, seppure talvolta si sia reso necessario un lieve discostamento dalla sintassi dell'antico inglese per facilitare la lettura e la comprensione del testo. La traduzione è seguita da un apparato di commento, che si pone in costante dialogo con la sezione di note all'edizione; in esso si esplicitano le scelte traduttive e si mettono in luce le questioni contenutistiche più rilevanti.

Nonostante il *Sogno* sia stato fatto oggetto di un numero non trascurabile di traduzioni in italiano negli ultimi cento anni (Olivero 1915, 219-266; Ricci 1926, 9-19; Sanesi 1966, 31-35; Coppola, Ortoleva & Schwab 1978; Pezzini 1984; Pezzini 1992; Gamba e Capellino 1997, 71-75)<sup>28</sup>, per rispetto della competenza e della sensibilità manifestata in ciascuna di esse, la sezione volutamente non include confronti con queste ultime.

<sup>28</sup> Per una disamina approfondita di queste traduzioni si rimanda a Cocco (2020).



## COMMENTO ALLA TRADUZIONE

**1 Ascoltate]** Il verbo all'imperativo presente è una delle possibili traduzioni di aingl. *hwaet*. Parola ampiamente utilizzata in forma di interiezione nella poesia antico inglese e difficilmente traducibile in italiano, nelle traduzioni del *Beowulf* è espressa con "Attenzione" (Koch 1987) o è eliminata (Brunetti 2003). La scelta traduttiva qui operata evoca la dimensione orale della narrazione tipica della poesia germanica, nella quale la necessità di richiamare all'attenzione i presenti rispecchia la funzione fatica della parola. Inoltre, l'uso della seconda persona plurale rafforza l'idea di una comunità in attesa di accogliere la narrazione che segue.

**1 vi]** L'inserzione del pronome, assente nel testo, rende evidente la dimensione comunitaria dell'esperienza mistica del poeta, condivisa da quest'ultimo con coloro che lo ascolteranno.

**3 portatori di parola]** L'originale *reordberend* è una *kenning* per "umanità" (si veda anche il dat. pl. *reordberendum* al v. 89). Attestato in altri componimenti nel Vercelli Book (*Andreas* ed *Elene*), ma anche in *Christ C* nell'Exeter Book, questo termine è caratterizzato da una forte con-

notazione teologica: l'uomo è sì l'unico essere della terra ad avere facoltà di parola, ma è anche il solo a poter comprendere la parola di Dio (Gonzalez 2019).

**6 legni]** Il sostantivo *beama* (gen. pl.) assume in sé una serie di significati: “albero” inteso come elemento naturale, come braccio trasverso della Croce e come “raggio di luce”. Nella traduzione, l'impossibilità di rendere tutte queste sfumature di significato con una sola parola hanno determinato la scelta di prediligere l'aspetto materiale a quello relativo alla luminosità, che comunque è preservato nell'aggettivo che apre il verso. Il sostantivo “legno”, perciò, si riferisce tanto in forma metonimica all'albero quanto al materiale da cui si ricaverà la Croce (si veda l'Introduzione).

**6 vessillo]** Il sostantivo *bēacen* è polisemico e accoglie in sé i significati di “segno”, “testimonianza”, ma anche di “stendardo”, come attestato in *Beowulf* nella scena del saccheggio del tesoro del drago da parte di Wiglaf: *segn ēac genōm, | beacna beorhtost* (vv. 2776b-2777a), “Prese pure | lo stendardo, l'insegna più lucente” (Koch 1987). Questa accezione permette di caratterizzare la Croce come simbolo diffusore del messaggio cristiano attraverso un simbolo coerente con l'aspetto marziale ed eroico che caratterizza l'intera narrazione (si veda l'Introduzione).

**10 splendidi nella creazione eterna]** il sintagma *fægere æt forðgesceaft* richiama la descrizione degli angeli come esseri meravigliosi presente anche nell'omelia III del Vercelli Book. L'elencazione dei peccati capitali termina con la superbia e con l'esempio che ne fa l'omilista: *purh þa oferhygde of heofonum gehreas þæt wundorlice engla gesceaft* (“a causa della superbia, la meravigliosa creazione degli angeli cadde dai cieli”; Scragg 1992, 74).

**13-14 Maestoso era quell'albero... dilaniato dalle colpe]** Il poeta introduce una chiara contrapposizione tra la gloria dell'albero e la sua condizione di peccatore, che lo renderebbe indegno di assistere a tale spettacolo. Questo senso di inadeguatezza sfocerà infine nella consapevolezza di essere l'unico affidatario del messaggio di fede trasmessogli dalla Croce, la quale gli comanda di diffonderlo al mondo (si vedano i commenti ai vv. 78 e 131-132).

**19 la miserabilissima lotta d'un tempo]** *earmra ærgewin* ha suscitato non poche perplessità interpretative tra gli studiosi, in special modo a causa delle possibilità di identificazione grammaticale di *earmra*, che può esprimere il nominativo plurale di *earm* ("miserabile", B-T s.v.) alla forma comparativa o il suo genitivo plurale. Quest'ultima interpretazione è adottata da Swanton (1996), che traduce il costrutto come "the former struggle of wretched ones", così come già Pope (1981, 65). Tuttavia, Bammesberger (1999, 3-5) propone in modo convincente una lettura del sintagma che, da intendersi come leggera corruzione di *earmræ ærgewinn*, può significare "the most wretched former struggle" e riferirsi all'atto della crocifissione. Questa interpretazione è coerente con il tono epico-eroico che permea l'intero componimento (si vedano i commenti successivi) e perciò è stata adottata nella traduzione.

**21-22 Contemplavo quel segno | mutare nelle vesti e nel colore]** La traduzione omette *fūse*, traducibile in italiano con "inquieto, impaziente, desideroso". L'aggettivo viene qui omesso per evitare ridondanza, essendo qui già la Croce caratterizzata da un senso di instabilità grazie al verbo *mutare*. L'utilizzo di questo campo semantico mira a sottolineare la natura cangiante del simbolo che

appare al protagonista, forse proprio in virtù del *medium* attraverso cui il segno appare, ovvero il sogno.

**22-23 a volte intriso d'acqua | e rigato dallo scorrere del sangue]** Il poeta fa qui riferimento ai liquidi corporei versati da Cristo dopo essere stato inchiodato alla Croce. La scelta di tradurre *wætan* (lett. “umore”, cfr. B-T, s.v. *wæta*, “wet, moisture”) con “acqua” si pone in relazione al già citato passaggio in Gv 19,34, che narra dell'uscita di sangue e acqua dal costato di Cristo al colpo che gli inferse il soldato romano (si veda commento al v. 20a).

**31 Fecero di me oggetto di scherno]** L'originale *geworhton him þær to wæfersyne* contiene il pronome riflessivo *him*, traducibile letteralmente con “per sé”, che è stato volutamente omissso dalla traduzione per motivi di scorrevolezza. Qui la Croce fa riferimento alle ingiurie e al dileggio di cui sarà reso oggetto Cristo una volta appeso ad essa.

**39 giovane eroe]** L'identificazione di Cristo come *hæleð* va ad aggiungersi a *beorn* (“Guerriero”, v. 42a), *ricne cyning* (“nobile Re”, v. 44b), *æþelinge* (dat. sg., “Principe”, v. 58a) e *mæran þeodne* (dat. sg., “glorioso Principe”, v. 69a). In una reinterpretazione dell'istituto germanico del *comitatus*, Cristo assume il ruolo del capo del seguito militare di cui la Croce è il suo principale membro assieme agli Apostoli. La Crocifissione è raccontata dal poeta come una battaglia e la sua morte solo uno stato temporaneo di sfinimento prima della vittoria finale. Sul carattere eroico del *Sogno*, si rimanda all'Introduzione.

**41 moltitudine]** Il sostantivo rende, semplificandolo, il sintagma partitivo *manigra gesyhðe*, letteralmente “gruppo di molti”.

**41 Voleva liberare l'umanità]** A partire da questo semi-verso il testo assume un ritmo cadenzato, quasi spezzato; la brevità delle frasi nel testo originale è stata mantenuta anche nella traduzione, alla quale è stata aggiunta un'interpunzione pesante per convogliare il senso di concitazione che permea la narrazione.

**42 quando il Guerriero mi abbracciò]** il periodo *me se beorn ymbclypte* richiama in modo suggestivo il rapporto privilegiato tra il guerriero e il suo capo rimembrato con nostalgia dalla voce narrante del *Wanderer* ai vv. 41-42a: *þinceð hym on mode þæt he his mondryhten | clyppe ond cysse* ("pensò egli nel suo cuore di abbracciare e baciare il suo signore"; Klink 1992).

**44 Come croce fui eretta]** Da ora in poi ci si riferirà al soggetto parlante al genere femminile, coerentemente alla sua trasformazione da albero in Croce.

**46 Mi trafissero con scuri chiodi]** L'aggettivo *deorcan* caratterizza in modo drammatico uno degli strumenti del dolore che affligge Cristo, contribuendo alla costruzione di una dimensione visiva che si pone in stretto rapporto con la natura aurale dei colpi loro inferti dai soldati (si veda commento sotto).

**47 colpi ostili]** il primo membro del composto *inwidhlemmas* (acc. pl.), letteralmente "colpi dati col tradimento", appartiene al campo sensoriale sonoro; qui il poeta concentra l'attenzione sul rumore dei colpi dei chiodi che feriscono il corpo di Cristo e che si conficcano sul legno della Croce.

**49 dopo che ebbe esalato l'anima]** Il poeta rende questo periodo con *siððan he hæfde his gast onsended*, letteralmente “dopo che ebbe mandato (avanti) il suo spirito”.

**50-51 avevo patito molti | atti crudeli]** Si è qui deciso di rendere il costituente discontinuo *Feala ic on þam beorge gebiden hæbbe | wraðra wyrda*, letteralmente “molti io su quella collina sofferto ebbi | crudeli eventi” con un *enjambement*.

**52 appeso]** Il testo riporta l'inf. *þenian* “allungare” (B-T, s.v.), che qui è stato reso con il part. pass. di un verbo ampiamente utilizzato nella narrazione evangelica relativa alla Crocifissione. Si veda Lc 23,39: “Or uno dei malfattori appesi lo ingiuriava, dicendo: ‘Se tu sei il Cristo, salva te stesso e noi’”.

**55 sulla terra]** Il testo riporta il sintagma *under wolcnum*, letteralmente “sotto le nuvole”. Questa metafora, ampiamente utilizzata come elemento formulare nella tradizione poetica antico inglese (si vedano, solo per rimanere nel contesto del Vercelli Book, *Elene* v. 1271a e *Andreas* 93a e 837a, oltre a *Beowulf*, v. 714a) e antico sassone (*undar uuolcnon* in *Heliand*, v. 649a), viene comunemente intesa come “sulla terra” (Klaeber 1922). Sulla valenza della costruzione nella messiade sassone si veda Khalaf (2022, 30 n.9), il quale propone una rilettura del sopracitato passaggio in *Beowulf* che interpreta *under wolcnum* come “tra la bruma” piuttosto che “sotto le nuvole” (Koch 1987).

**56 la caduta del Re]** Coerentemente con la rilettura eroica dell'episodio, ciò che subisce Cristo non è la morte dilaniata dalla tortura, ma la caduta (*fyll*) per mano del ne-

mico. Poco prima il poeta identifica il Crocifisso come *weruda God*, “il Dio degli eserciti” (v. 51).

**60 umile, ma con grande coraggio]** Si è qui deciso di operare l’aggiunta dell’avversativa “ma”, assente nel testo, per evidenziare la contrapposizione tra la docilità della Croce e la sua risolutezza nell’espletamento del suo ultimo atto, e cioè la cessione del corpo di Cristo alle mani dei suoi seguaci per la sepoltura.

**62 chiodi]** Il *Sogno* riporta come la Croce fosse trafitta da frecce (*mid strælum forwundod*): in verità il termine *strælum* è qui usato in senso metaforico per indicare i chiodi, già espressamente menzionati al verso 46 (si veda commento).

**63 stettero accanto al suo corpo]** Il testo riporta *æt his lices heafdum* (“alla testa del suo corpo”), una costruzione di complessa decifrazione in italiano. Si è perciò optato per una sua semplificazione.

**65 stremato dopo la grande battaglia]** Anche qui appare chiaro il riferimento al Cristo guerriero, il quale, tuttavia, il poeta non descrive come morto, ma esausto, in attesa della Resurrezione.

**66 tumulo]** degna di nota anche qui è la conflazione dell’elemento eroico germanico con il racconto evangelico. Mentre il poeta fa qui riferimento a *moldern*, lett. “luogo di terra” (cfr. B-T, s.v. *molde*, “mould, dust, sand, earth”) ad indicare il classico sepolcro degli eroi (si pensi ancora al *Beowulf* e al tumulo costruito al re come narrato ai vv. 3157-3169), questa stessa tomba viene detta scavata di *beorhtan stane* “dalla bianca roccia” al v. 66 (si veda il commento al v. 66b).

**66 alla vista della sua assassina]** si è deciso di aderire alla lettera del testimone, che riporta *banan* (gen. sg. di *banan*, sost. masch. deb.) a dispetto di alcuni tentativi di emendazione della parola in *banena* (gen. pl.), per riferirsi ai soldati romani (Cook 1905). La lettura originale, che attribuisce alla Croce il ruolo infamante di assassina di Cristo, rimarca invece la sua umiltà e lo sconcerto (intriso di sensi di colpa) che prova all'assistere al patimento e alla morte del suo condottiero. Questo sentimento di impotenza di fronte al destino di Cristo è evidenziato anche ai versi 35-38, "Non osai, per la volontà del Signore, | piegarmi né spezzarmi, mentre vedevo tremare i confini della terra. Avrei potuto sopraffare ognuno di quei nemici, ma rimasi immobile" e 42-43, "Sussultai quand'Egli mi abbracciò; non osai piegarmi a terra | o cadere al suolo, ma dovetti restare ben saldo".

**68-69 lasciarono ancora una volta... rimase con ben poco seguito]** il verbo principale del costrutto *woldon eft siðian* ha il significato di "allontanarsi, andare via"; si è deciso tuttavia di tradurlo con "lasciarono" per rendere esplicita la situazione di abbandono che Cristo subisce *eft*, "ancora una volta" dopo il sacrificio estremo che ha dovuto patire in solitudine; una situazione che il poeta ha voluto reiterare con un perentorio *reste he ðær mæte weorode*, "egli rimase con ben poco seguito". È inevitabile qui intuire un chiaro riferimento alla condizione del condottiero che rimane solo nella battaglia, una situazione di rottura del patto del *comitatus* che trova altri riscontri nella tradizione letteraria antico inglese: basti pensare alle battaglie di Beowulf, il quale, giovane avversario di Grendel, rifiuta l'aiuto dei suoi seguaci, ma proprio per la loro assenza perirà nella battaglia con il

drago. Lo stesso sintagma *mæte werede* è presente anche al v. 124, stavolta riferito alla voce del poeta (si veda commento ai vv. 123-124).

**70 Ma noi piangenti]** nel contesto del verso, il “noi” si riferisce alle tre croci sul Calvario, le quali “piangono” (sebbene il verbo potrebbe anche riferirsi, in forma metaforica, alle croci stillanti di sangue) dopo che i condannati sono stati deposti.

**73 bella dimora dell’anima]** *feorgbold* è una *kenning* usata per indicare in senso metaforico il corpo di Cristo.

**78 mio eroe prediletto]** Il sintagma *hæleð min se leofa* è coerente con il tono epico del componimento, nel quale la Croce attribuisce anche al poeta, testimone prescelto della visione, un carattere eroico che verrà esplicitato più avanti; si è quindi ritenuto opportuno convogliare l’immagine del prescelto seguace con la scelta di “prediletto”. La stessa espressione è attestata anche al v. 95.

**89 retta via]** La resa letterale del sintagma *lifes weg rihtne* è “la retta via della vita”; per evitare un effetto ridondante, “della vita” viene omesso nella traduzione.

**95 umanità]** Al fine di restituire l’ecumenicità del messaggio di salvezza qui espresso, la metonimia *menn* ‘uomini’ è stata sciolta con il collettivo indicante l’intera specie umana. La stessa scelta è stata operata nella resa di *guman* (gen. sg. “dell’uomo”) al. v. 146.

**97 mortali]** Similmente al v. 95 (si veda commento precedente), il dat. pl. *mannum* “agli uomini” viene qui tradotto con una forma più inclusiva, ma non estranea al significato originale. La stessa parola è stata tradotta con “tutti” al v. 103.

**105 chiedere conto]** La polisemia che caratterizza il verbo *secan* si presta a varie interpretazioni. Tradotto da Liuzza (2015) con “seek” e da Ricci (1926), con “visitare”, il verbo ha anche l’accezione di “indagare”: si veda, ad esempio, il passo in *Elene* dove l’imperatrice comanda di cercare (*secan*) il luogo dov’era nascosta la Croce, suggestivamente definita *wuldres beam* (vv. 214-219; Krapp 1936), ma anche e soprattutto la traduzione poetica di Ps 60,6 attestata nel *Paris Psalter*, *hwylc seceð þæt þe soðfæst byð?* “chi cercherà ciò che è vero?”, che traduce il lat. *veritatem quis requireret?* (O’Neill 2016, 222) Il campo semantico di *secan* si estende quindi anche all’ambito dell’indagine, la quale si giustifica ampiamente nel contesto del Giudizio Universale descritto nel passaggio (si veda il v. 108, nel quale Cristo è indicato come colui che *ah domes gewæld*, “detiene l’arbitrio”).

**109 fuggevole vita]** suggestiva è la costruzione allitterante *lænum life* (dat. sg.), che letteralmente è da intendersi come “vita concessa in prestito” da Dio. L’espressione (nella variante *læne lif*) è attestata anche nella traduzione di lat. *vitam* nella resa poetica di Ps. 62.4 nel *Paris Psalter* (O’Neill 2016, 226).

**113-117 Egli chiederà... Cristo]** Questi versi sovrappongono in modo suggestivo l’elitismo tipico dell’epica germanica (si pensi a Beowulf, il solo in grado di combattere i suoi mostruosi avversari) e il privilegio di coloro che si faranno portatori del messaggio cristiano. Pochi saranno gli eroi in grado di sconfiggere il timore e sacrificare la loro vita nel nome di Dio e il poeta si pone come il primo tra essi in quanto privilegiato dalla visione della Croce e dal messaggio che ha ricevuto.

**124 con ben poca compagnia]** Questo semiverso riporta la medesima espressione incontrata al v. 124, *mæte weorode*, in quel caso riferito a Gesù nel sepolcro al v. 69 (vedasi commento), ma stavolta, con un suggestivo parallelismo, al poeta in adorazione, solo, perché senza timore (contrariamente a coloro che “avranno paura”, v. 116) dopo aver contemplato la visione e aver ricevuto il messaggio dalla Croce.

**131-132 non ho molti amici potenti | sulla terra]** la litote, con funzione enfatica, riprende quella già utilizzata per Cristo lasciato solo nel sepolcro e per il poeta solo nella sua condizione privilegiata di testimone della visione. È quindi da intendersi come “non ho più amici potenti su questa terra”. Il tema della mancanza di amici non è nuovo nella poesia antico inglese, ma risulta ampiamente sviluppato, seppure con specificità proprie, nelle elegie anglosassoni. Oltre al rapporto tra la voce narrante femminile e il proprio “signore”, chiamato appunto *freond* (v. 47), di cui si lamenta la mancanza nel *Wife's Lament*, il poeta del *Wanderer* si racconta come *freondleas* (*freondleasne*, masc. acc. sg., v. 28) “senza amici”, desideroso di qualcuno che possa accoglierlo e consolarlo nella sala dei banchetti dopo la perdita del suo condottiero (Klinck 1992).

**147 patibolo]** La traduzione rende in forma semplificata la kenning *gealgtreowe* (dat. sg.), lett. “albero del patibolo”, la quale, oltre ad espletare la *variatio* sinonimica tipica della poesia germanica dettata da esigenze allitterative (qui in relazione a *guman*), alterna ancora una volta la funzione della Croce come strumento di tortura patito da Cristo per redimere umanità (si veda l'epiteto “assassina” al v. 67) e, allo stesso tempo, di simulacro della Sua

gloria. Il *sylicre treow* (“splendido albero” v. 4b), trasformato in patibolo, diventa *beacna selest* (“il migliore dei segni” v. 119) in quanto portatore di salvezza.

## GLOSSARIO ETIMOLOGICO\*

Nella sezione che segue si intende offrire uno strumento di supporto ad un approfondimento linguistico del testo. La ricostruzione etimologica consente di mettere in rilievo i processi di stratificazione linguistica e tematica evidenziati dal *Sogno* e di dimostrare come l'interazione tra tradizione vernacolare e cultura cristiana abbia contribuito a definire il suo lessico. Questo glossario si pone perciò in dialogo con lo studio linguistico e contestuale presente nella parte introduttiva e con le note all'edizione e alla traduzione.

Le voci non sono disposte secondo l'ordine alfabetico, ma seguono la successione delle attestazioni nel testo. Questa scelta risponde all'intento di mantenere il glossario strettamente connesso alla progressione del componimento, così da accompagnare chi legge lungo il percorso narrativo e rendere più immediatamente riconoscibile la funzione dei singoli lessemi nel contesto in cui compaiono. Un ordinamento fondato sull'ordine di attestazione consente inoltre di osservare con maggiore chiarezza la distribuzione dei principali nuclei lessicali e semanti-

\* A cura di Nicolas Broccato.

ci all'interno del componimento e di cogliere più agevolmente le relazioni che si instaurano tra i diversi strati linguistici che contribuiscono alla sua elaborazione.

Per le abbreviazioni e le nomenclature, che seguono lo standard presente nei principali dizionari etimologici, si rimanda all'indice in apertura del volume.

**1 secgan]** vb. inf., lett. “dire”. Da vb. germ. \**sagjan-*, \**sagēnan* “dire, raccontare”; cfr. afris. *sedza*, asass. *seg-gian*, ata. *sagen*, elf. *saja*, ingl. *to say*, ned. *zeggen*, norr. *segja*, sv. *säga*, ted. *sagen* “dire”. Relazionato con sost. germ. \**sagō(n)-* “racconto”; cfr. aingl. *sagu* “affermazione, storia”, ata. *saga* “racconto, affermazione”, norr. *saga* “storia, resoconto, racconto”, ted. *Sage* “saga, leggenda”. Da quest'ultimo deriva sost. it. *saga*. Da ie. \**sek<sup>w</sup>-* “notare, vedere, mostrare, parlare, dire”; cfr. airl. *seichid* “dire”, *scēl* “racconto”, gr. ἐπέπω “dire, raccontare, annunciare”, lat. *insēco* “dico, narro”, lit. *sèkti* “raccontare”. (Devoto, 1968, 369; Hellquist, 1922, 685; Kroonen, 2013, 420f.; Orel, 2003, 311; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 897f.; Sijts, 2010).

**3 reordberend]** sost. m. pl., lett. “portatori di parola”; comp. di sost. n. *reord* e part. pres. del vb. *beran*. Aingl. *reord* “parola, lingua, linguaggio”, da germ. \**rodjan-*, \**rōđjanan* “parlare”; cfr. afris. *reda*, got. *rodjan*, norr. *rœða* “parlare”. Questa radice si trova ancora in vb. ted. *reden* “parlare” ed in sost. ned. *rede* “ragione, discorso”. A sua volta da ie. \**rē-* (da \**ar-*, (*a*)*re-*, *ar(ə)-* “congiungere, aggiungere, passare”) con ampliamento *-dh-*; cfr. lat. *ratio* “ragione, ragionamento, calcolo” (Kroonen, 2013, 415; Orel, 2003, 306; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 55-61; Sijts, 2010). Aingl. *beran*, da germ. \**beran-* “portare, dare alla luce (in senso durativo)”; cfr. ingl. *to bear* “sopportare”,

sv. *bära* “portare”, ted. *gebären* “partorire”, part. pass. *geboren* “nato”. A sua volta da ie. \**b<sup>h</sup>ér-e-* “portare, portare con sé”; cfr. lat. *ferō*, gr. φέρω “portare”, sans. *bhártum* “portare, mantenere”. (Hellquist, 1922, 78; Kroonen, 2013, 59; Orel, 2003, 41f.).

**4 gesāwe]** vb., pass. di (*ge*)*sēon* “vedere”. Da germ. \**sehwan-* “vedere”; cfr. afris. *sia*, asass. *sehan*, ata. *sehan*, ingl. *to see*, ned. *zien*, norr. *sjá*, sv. *se*, ted. *sehen*. A sua volta da ie. \**sek<sup>w</sup>-* “seguire”; cfr. airl. *sechid*, alb. *shoh* “vedere”, gr. ἑπομαι “seguire”, itt. *šakuwāi-* “osservare”, lat. *sequor*, sans. *sácitum* “seguire”. Kroonen presuppone che il significato del vb. germ., da ie. “seguire”, sia diventato “tenere d’occhio, controllare”. (Hellquist, 1922, 700f.; Kroonen, 2013, 431f.; Orel, 2003, 323; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 897f.; Sijts, 2010).

**4 trēow]** sost., acc. sg. di *treów* “albero”, da germ. \**terwan*, \**trewa-* “albero”; cfr. afris. *trē*, asass. *trio*, *treo*, got. *triu*, norr. *tré*, ingl. *tree* “albero”, sv. *trä* “legno”, *träd* “albero”. A sua volta da ie. \**deru-* “albero”; cfr. gr. δόρυ “legno, tronco, lancia”, itt. *taru*, sans. *dáru* “legno”. (Hellquist, 1922, 1016f.; Kroonen, 2013, 522f.; Orel, 2010, 405; Pokorny, 1959, 214-217).

**6 bēacen]** sost. n., lett. “segno, simbolo, oggetto fiammeggiante, vessillo”. Germ. \**baukna-*, \**ḥauknan-* “segno”; cfr. afris. *bāken* “emblema, segnale di fuoco”, asass. *bōkan*, ata. *bouhhan* “segno”, ingl. *beacon* “luce, segnale luminoso, faro”, norr. *bákn* “segno”. A sua volta da ie. \**bhā-* “brillare, risplendere”; cfr. gr. φαέθων “brillante, lucente”, φανή “fiaccola”. (Orel, 2013, 39; Pokorny, 1959, 104f.).

**7 begoten]** lett. “ricoperto, cosperso di liquido”, part. pass. del vb. *begētan*, da *gēotan* “versare, scorrere, scuo-

tere”. Germ. *\*geutan-* “versare”; cfr. afris. *jāta* “versare”, *bi-jāta* “dare acqua”, asass. *giotan* “versare”, ingl. sost. *gush* “zampillo, fiotto (di liquido)”, ned. *gieten* “versare”, norr. *gjóta* “far cadere, lanciare”, ted. *gießen* “versare”. A sua volta da ie. *ǵheu-* “versare”; cfr. gr. *χεῦμα* “colata, flusso”, lat. *fundō* “fondo” (cfr. it. *fondere*). (B-T; Devoto, 1968, 173; Orel, 2003, 133; Kroonen, 2013, 177; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 447f.; Sijs, 2010).

**9 Dryhtnes]** sost. m., lett. “del Signore”, gen. sg. di *dryhten* “sovrano, principe, signore”, *Dryhten* “Signore”. Germ. *\*đruxtīnaz* “signore, sovrano”; cfr. afris. *drohten*, asass. *drohtīn* “sovrano, signore, principe”, norr. *dróttinn* “signore, maestro”. Derivato da sost. *\*đruxtīz*; cfr. aingl. *dryht* “popolo, moltitudine, esercito”, afris. *dracht*, *drecht* “popolo”, ata. *truht* “folla”, norr. *drótt* “popolo, guardia del corpo”. A sua volta da vb. *\*đreuganan*, *\*dreugan-* “svolgere un dovere”; cfr. aingl. *dreógan* “fare, lavorare, eseguire”, got. *driugan* “intraprendere una guerra, condurre una vita militare”, inglm. *drīen* “compiere, portare a termine, tollerare”, norr. *drygja* “impegnarsi a fare qualcosa”. Da ie. *dher-*, *dherə-* “tenere, tenere fermo, sopportare”; cfr. airl. *drong* “schiera”, lit. *draũgas* “amico”. (Kroonen, 2013, 102, 104; Orel, 2003, 75-77; Pokorny, 1959, 252-255).

**10 gealga]** sost. m., lett. “forca, patibolo, croce”. Germ. *\*galgon-*, *\*galgan-* “palo”; cfr. afris. *galga* “forca, patibolo”, ata. *galgo* “forca, patibolo, croce”, got. *galga* “palo, palo per la crocifissione”, ingl. *gallows*, ned. *galg*, norr. *gálgi*, sv. *galge*, ted. *Galgen* “forca, patibolo”. Presumibilmente da ie. *\*ǵ<sup>h</sup>olǵ<sup>h</sup>-*, *\*ǵhalg(h)-* “ramo (pieghevole), asta”; cfr. possibili legami con arm. *jałk* “ramo, bastone”, lit. *žalgà* “palo lungo e sottile”. Kroonen contesta un’ori-

gine ie., dato che la radice interessa solo le lingue baltiche e germaniche; dubita del legame con l'arm. in quanto incerto sotto un punto di vista formale. (Hellquist, 1922, 178; Kroonen, 2013, 165; Orel, 2003, 124; Pfeifer et al., 1993). Cfr. anche comp. dat. sg. ġealgtrēowe (v. 146), lett. "forca dell'albero"; cfr. ingl. *gallows tree*.

**11 hālige]** agg., lett. "sacri", nom. pl. di *hālig* "sacro". Da agg. germ. *\*hailagaz* "sacro"; cfr. afris. *hēlich*, asass. *hēlag*, ata. *heilag*, ingl. *holy*, ned. *heilig*, norr. *heilagr*, sv. *helig*, ted. *heilig*. A sua volta da agg. *\*hailaz* "salvo, vigoroso, sano"; cfr. ata. *heil* "salvo, sano", got. *hails* "salvo", norr. *heill* "salvo, guarito". Da ie. *\*kai-lo* "salvo, sano; luminoso". (Kroonen, 2013, 200; Orel, 2003, 151f.; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 520).

**11 gāstas]** sost. m., lett. "spiriti, anime", nom. pl. di *gāst*. Da sost. germ. *\*gastiz* "spirito, fantasma"; cfr. afris. *gāst*, *gēst* "spirito, fantasma, demone", asass. *gēst* "anima, spirito, demone", ata. *geist*, ingl. *ghost* "spirito", ned. *geest*, ted. *Geist* "spirito, anima, mente". A sua volta da vb. germ. *\*gaisjanan*, *\*gaisjan* "terrorizzare"; cfr. aingl. *gáestan*, got. *us-gaisjan* "spaventare, terrorizzare", ingl. agg. *aghost* "inorridito", *ghostly* "spaventoso". Da ie. *\*ǵ<sup>h</sup>ois-eie-* "terrorizzare"; cfr. av. *zaēša-* "terrificante". (Kroonen, 2013, 203; Orel, 2003, 123; Pokorny, 1959, 427).

**12 gesceaft]** sost. n., lett. "creato". Germ. *\*skapjan(an)* "formare, creare"; cfr. aingl. *scieppan*, *sceppan* "dare forma, creare", afris. *skeppa*, ata. *skephen*, ingl. *to shape*, norr. *skepja* "dare forma, formare", ned. *scheppen*, ted. *schaffen* "creare", sost. n. *Geschöpf* "creatura, creazione", sost. f. *Schöpfung* "creato, creazione". A sua volta da ie. *\*(s)kǵp-*, *\*(s)kǵp-*, *\*(s)kǵp-* "lavorare con uno stru-

mento affilato”; cfr. lat. *scabō* “raschio, gratto, sfrego”, gr. σκάφος “fossa, nave”. (B-T; Kroonen, 2013, 440; Orel, 2003, 334; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 930-933).

**13 sigebēam]** comp. di sost. m. *sige* e sost. m. *bēam*, *beám*; lett. “albero della vittoria”. Aingl. *siġe*, *sigor* “vittoria, trionfo”. Germ. \**segiz-*, \**segez-* “vittoria”; cfr. got. *sigis*, ned. *zege*, norr. *sigr*, sv. *seger*, ted. *Sieg*. Da ie. \**seǵʰ-es-* “vittoria”, a sua volta da vb. \**seǵʰ-e-* “sopraffare, possedere”; cfr. gr. ἔχω “detenere, possedere, avere”, sans. *sáhas-* “violenza, potere, vittoria”. (B-T; Kroonen, 2013, 430; Orel, 2003, 322; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 888f.; Sijts, 2010) Aingl. *bēam* “albero, pilastro, trave”. Germ. \**bagma-*, \**baumaz-* “trave, albero”; cfr. afris. *bām*, asass. *bōm*, ata. *boum*, got. *bagms*, ned. *boom*, norr. *baðmr*, ted. *Baum*. L’origine è oggetto di dibattito. Presumibilmente da ie. \**bhou(ə)mo-* “pianta”; legato a sua volta alla radice ie. \**bheu-*, \**bheuǵ-* “crescere, allignare”; cfr. gr. φύμα “crescita”. (B-T; Kroonen, 2013, 47, 430; Orel, 2003, 39, 322; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 888f.; Sijts, 2010).

**20 [mid] sorgum]** sost. femm., lett. “[con] dolori”, dat. pl. di *sorg*, *sorh* “preoccupazione, ansia, dolore”. Germ. \**surgō* “pena, dolore, preoccupazione”; cfr. asass. *sorga*, ata. *sorga* “dolore”, got. *saurga*, ned. *zorg*, ted. *Sorge* “preoccupazione”. A sua volta da ie. \**suergʰ-* “preoccuparsi di, occuparsi di, essere ammalato”; cfr. airl. *sarg* “malattia”, sans. *sūrṣati* “preoccuparsi, interessarsi di qualcosa”. (Kroonen, 2013, 493; Orel, 2003, 388; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 1051).

**21 forht]** agg., lett. “timoroso, impaurito”. Germ. \**furhta* “timoroso, impaurito”; cfr. asass. *for(a)ht*, ata. *foraht*, got. *faurhts*. Cfr. anche vb. germ. \**furhtjan-* “temere”; cfr. ain-

gl. *forhtian* “temere, fremere”, *fyrhtan* “terrorizzare, fremere”, ingl. *to frighten* “spaventare, terrorizzare”, sv. *frukta*, ted. *fürchten* “temere, paventare”. Pokorny ipotizza che la radice derivi da ie. \**perg-*, \**prk-to-* “paura, avere paura”; cfr. toc. A *praski*, toc. B *prosko* “paura”. Kroonen ipotizza un’isoglossa tocario-germanica. (B-T, Hellquist, 1922, 158; Kroonen, 2013, 161; Orel, 2010, 120; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 820).

**27 wudu]** sost. m., lett. “legno, albero”. Germ. \**widu-* “albero, legno”; cfr. ata. *witu* “legno”, ingl. *wood* “legno, bosco”, norr. *viðr* “albero, foresta, legno”. Presumibilmente isoglossa celto-germanica \**uidh-u-*; cfr. airl. *fid* “albero, legno”, gal. *gwydd* “alberi”. Origine ie. incerta; Kroonen ipotizza \**h<sub>1</sub>ui-d<sup>h</sup>h<sub>1</sub>-o-* “abbandonato” nel caso in cui sussista un legame etimologico con il termine lit. *vidùs* “mezzo (area boschiva tra due centri abitati)”. (Kroonen, 2013, 585; Orel, 2003, 462).

**30 fēondas]** sost. n., nom. pl. di *fēond* “nemico, avversario, demonio”. Germ. \**fi(j)and-*, \**fjēndz* “nemico”; cfr. afris. *fīand*, asass. *fīond*, ata. *fīant*, got. *fijands* “nemico”, ingl. *fiend* “demonio”, norr. *fjándi*, ned. *vijand*, sv. *fiende*, ted. *Feind* “nemico”. Part. pres. di germ. \**fijēn*, \**fjēnan* “odiare”; cfr. aingl. *fēon*, *fēogan*, ata. *fīēn*, got. *fijan*, norr. *fjá*. A sua volta da ie. \**pē(i)-*, \**pī-*, \**peiǵ-* “far male, danneggiare, vituperare, con intenzioni ostili”; cfr. lit. *pikùlas*, lv. *pikuls* “diavolo”. (B-T; Kroonen, 2013, 140; Orel, 2003, 103f.; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 795).

**39 God]** sost. m., n., lett. “Dio”. Germ. \**guda-*, \**guða-* “dio”; cfr. afris. *god*, asass. *god*, ata. *got*, got. *gub*, ingl. *god*, *God*, ned. *god*, *God*, norr. *gøð*, *guð*, sv. *gud*, ted. *Gott* “dio, Dio”. Presumibilmente da ie. \**ǵh<sub>1</sub>utom* “l’essere invocato

o chiamato (mediante parola magica)”. A sua volta da radice ie. \*ǵhau-, \*ǵhauə- “chiamare”; cfr. airl. *guth* “voce”, gr. κauxᾶσθαι “vantarsi”. (B-T; Kroonen, 2013, 193f.; Orel, 2003, 145; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 413f.).

**41 mōdig]** agg., lett. “coraggioso, audace, allegro, nobile”. Da agg. germ. \**mōdigaz* “coraggioso”; cfr. asass. *mōdig* “entusiasta”, got. *modags* “arrabbiato”, ned. *moe-dig* “coraggioso”, norr. *móðugr* “volubile, feroce”, sv. *modig*, ted. *mutig* “coraggioso”. A sua volta da sost. germ. \**mōđaz* “anima, spirito, coraggio”; cfr. afris. *mōd* “mente, spirito, coraggio”, aingl. *mód*, asass. *mōd*, ata. *muot* “anima, spirito, coraggio”, ingl. *mood* “umore, animo”, ned. *moed* “coraggio”, norr. *móðr* “ira”, sv. *mod*, ted. *Mut* “coraggio”. A sua volta da ie. \**mē-*, \**mō-*, \**mə-* “avere una grande volontà”; cfr., gr. μῶσθαι “ambire, aspirare, pretendere”, lat. *mōs* “moralità, costume”, lit. *matrūs* “prudente, attento”. (Orel, 2003, 273; Pokorny, 1959, 704f.; Pfeifer et al., 1993).

**44 rōd]** sost. femm., “croce”. Germ. \**rod-*, \**rōđō(n)-* “asta, canna, verga”; cfr. ata. *ruota* “ramo, asta”, dan. *rode* “verga, canna”, ingl. *rood* “crocifisso, croce”, ned. *roe*, *roe-de* “verga, canna”, norr. *rōða* “verga, croce, immagine sacra”, ted. *Rute* “verga, canna”. Origine ie. incerta; secondo Sijs da ricondurre a \**h<sub>2</sub>reh<sub>2</sub>-t-éh<sub>2</sub>-* “articolazione”; cfr. slea. *ramo* “spalla, braccio”. Pfeifer propone ie. \**rēt-*, \**rōt-*, \**rət-* “asta, ceppo, struttura a travi”; presente anche in sost. pl. lat. *rētae* “alberi lungo l’argine del fiume” e in slea. *ratište* “lancia”. (Orel, 2003, 306; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 866; Sijs, 2010).

**44 cyning]** sost. m., lett. “re, sovrano”. Germ. \**kuningaz*, \**kunungaz* “re”; cfr. afris. *kinig*, *koning*, ata. *kuning*, ned.

*koning*, norr. *konungr*, sv. *kung*, ted. *König*. A sua volta da germ. \**kunja-*, \**kunjan-* “clan” (con suff. germ. *-inga-*, *-unga-* “proveniente da, figlio di”); cfr. aingl. *cyn*, asass. *kunni*, ata. *kunni* “parente, simile, genere, tipo”, ingl. *kind* “tipo, genere”, *kin* “parente, simile, consanguineo”, norr. *kyn* “parente, genere”, got. *kuni* “clan, tribù”. A sua volta da ie. \**gnh<sub>i</sub>-io-*, \**gn<sub>i</sub>-io-* “generare, originare”; cfr. av. *zana-* “gente”, gr. γένος, lat. *genus* “nascita, stirpe, lignaggio”. (B-T; Kroonen, 2013, 311; Orel, 2003, 224; Pokorny, 1959, 373-375).

**49 guman]** gen. sg. di sost. m. *guma* “uomo”. Germ. \**guman-*, \**gumōn* “uomo”; cfr. asass. *gumo*, ata. *gomo*, got. *guma*, norr. *gumi*. Cfr. anche aingl. *brýd-guma*, dan. *brudgom*, ingl. *bridegroom*, ned. *bruidegom*, norr. *brúð-gumi*, sv. *brudgum*, ted. *Bräutigam* “sposo”. A sua volta da ie. \**dheǵhom* “terra”; cfr. av. *zā* “terra”, lat. *humus* “terra, terreno” (da cui *homo* “uomo”), lit. *žemė*, lv. *zeme* “terra”. (B-T; Devoto, 1968, 446; Kroonen, 2013, 195; Orel, 2003, 146; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 414-416).

**55 wyrda]** sost. femm. *wyrda*, gen. pl. di *wyrd* “fato, destino, evento, circostanza”. Germ. \**wurdi*, *wurđiz* “fato, destino, caso”; cfr. asass. *wurð*, ata. *wurt* “fato”, norr. *Urðr* “fato”, anche nome di una delle tre Norne. Da vb. germ. \**werþan-*, \**werþanan* “diventare”; cfr. aingl. *weorðan*, afris. *wertha*, asass. *werthan*, ata. *werdan*, elf. *werda*, ned. *worden*, norr. *verða*, ted. *werden*. A sua volta da ie. \**uért-e-*, \**wer-* “girare, piegare”. Cfr. lat. *vertō* “voltare, volgere”, da cui deriva, per es., il sost. it. *verso*; sans. *vártitum* “girare, rotolare”. Il verbo ha assunto il significato di “diventare” nel proto-germanico. In ted. *werden* e ned. *worden* “diventare” viene usato anche come vb.

ausiliare per volgere le frasi in forma passiva. (Kroonen, 2013, 581f., 600; Orel, 2003, 475).

**57 feorran]** avv., “da lontano”. Germ. \**ferrai* “lontano”; cfr. aingl. *feorr*, asass. *ferro*, ata. *ferro*, got. *fairra*, ingl. *afar*, *far*, ned. *ver*, norr. *fjarri*, sv. *fjärran*, ted. *fern*. Da ie. \**per-* “su, sopra, al di sopra, oltrepassare”; cfr. gr. *πέρα* “oltre, più oltre”. (Kroonen, 2013, 137; Orel, 2003, 94; Pokorny, 1959, 810-816).

**62 [mid] strælum]** sost., lett. “[con] frecce”, dat. pl. di *stræl* “freccia, asta di freccia, dardo”. Germ. \**strēlo-* “raggio, bastoncino, freccia”; cfr. asass. *strāla*, ata. *strāl* “freccia”, ned. *straal*, sv. *stråle* “raggio”, ted. *Strahl* “raggio, getto, freccia (araldica)”. A sua volta da ie. \**ster-* “linea, striscia, raggio”; cfr. lit. *strėlà*, slea. *strēla* “freccia”. (B-T; Kroonen, 2013, 484; Orel, 2003, 94; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 1028f.).

**67 galan]** vb. inf., lett. “cantare, gridare”. Germ. \**galan-*, \**galanan* “gridare, cantare”; cfr. ata. *galan* “cantare, incantare” norr. *gala* “cantare, cantare (del gallo)”. Da \**galan-*, \**galanan-* deriva anche vb. germ. \**gellan*, \**gellanan* “gridare”; cfr. aingl. *giellan*, ata. *gellan*, ingl. *to yell*, ned. *gillen*, norr. *gjalla*. (Kroonen, 2013, 164, 174, 194; Orel, 2003, 123f., 131; Pokorny, 1959, 355).

**76 frēondas]** nom. pl. di sost. m. *frēond* “amico”. Germ. \**fri(j)ōnd-*, \**frijōndz* “amico”; cfr. afris. *friōnd*, asass. *friund*, ata. *friunt*, got. *frijon*, ingl. *friend*, ned. *vriend* “amico”, norr. *frændi* “parente, amico”, sv. *frände* “amico (obsoleto)”, ted. *Freund* “amico”. Part. di vb. germ. \**fri(j)ōn-*, \**frijōjanan* “amare”; cfr. afris. *friaia* “amare”, aingl. *frēogan* “liberare, rispettare, amare, sposare”, asass. *friōn* “amare”, ned. *vrijen* “copulare”, norr. *frijá* “amare”,

ted *freien* “chiedere in sposa”. A sua volta da agg. germ. \**fri(j)a-*, \**frijaz* “libero”; cfr. afris. *frī*, aingl. *freó*, *frī*, asass. *frī*, ata. *frī*, got. *freis*, ingl. *free*, ned. *vrij*, sv. *fri*, ted. *frei*. Da ie. \**priH<sub>2</sub>ó-*, \**prī-* “piacere, prendersi cura di”; cfr. gal. *rhydd* “libero”, gr. πρᾶύς “mite, dolce”, sans. *priyá* “caro, amato”. Kroonen e Pfeifer ipotizzano che la variazione semantica da “caro, in relazione, imparentato” a “libero” sia da ricondurre ad una transizione sistemica verso una struttura sociale basata sui clan. Pfeifer osserva che tale cambiamento si manifesta esclusivamente nelle lingue celtiche e germaniche; egli lo riconduce all’idea di “appartenere a coloro che si amano e si rispettano”, ovvero amici e membri del clan, in contrapposizione a individui non liberi come i prigionieri di guerra. (Hellquist, 1922, 156, 160; Kroonen, 2013, 155; Orel, 2003, 114f.; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 844; Sijs, 2010).

**77 golde]** sost. n., lett. “d”oro”, dat. sg. di *gold* “oro”. Germ. \**gulþa-*, \**gulda-*, “oro”; cfr. afris. *gold*, asass. *gold*, ata. *gold*, got. *gulþ*, isl. *gull*, ned. *goud*, norr. *gull*, sv. *guld*, ted. *Gold*. A sua volta da ie. \**ǵhłtom* “oro”. Da variante ie. \**ǵheltom* derivano lit. *zélts*, slea. *zlato* “oro”. (Hellquist, 1922, 209f.; Kroonen, 2013, 194; Orel, 2003, 145f.; Pfeifer et al. 1993; Pokorny, 1959, 429-434; Sijs, 2010).

**77 seolfre]** sost. n., lett. “d”argento”, dat. sg. di *seolfor* “argento”. Germ. \**silubra-* “argento”; cfr. afris. *selover*, *silver*, asass. *silubar*, ata. *silabar*, got. *silubr*, ingl. *silver*, isl. *silfur*, ned. *zilver*, norr. *silfr*, norv. *sølv*, sv. *silver*, ted. *Silber*. *Wanderwort* nordeuropeo di origine incerta; cfr. lit. *sidābras*, lv. *sidrabs*, slea. *šřrebro* “oro”. (Hellquist, 1922, 712f.; Kroonen, 2013, 436; Orel, 2003, 328f.).

**78 leofa]** agg., *leóf* “caro”. Germ. *\*leubaz* “caro, beneamato”; cfr. asass. *liof*, ata. *liub*, *liob*, got. *liuvs* “caro”, aingl. *lief* “volentieri”, ned. *lief*, norr. *ljúfr*, ted. *lieb* “caro”. A sua volta da ie. *\*leubh-* “bramare, desiderare, amare”; cfr. alb. *lum* “beato, benedetto”, lat. *libēns* “volenteroso”, lit. *liaupsė* “lode”, sans. *lobha* “bramare”, slea. *ljubo* “caro”. (B-T; Kroonen, 2013, 332; Orel, 2003, 241; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 683f.; Sijs, 2010).

**88 weg]** sost. m., acc. sg. di *weg* “via”. Germ. *\*wega-*, *\*wegaz* “via, strada”; cfr. afri. *wei*, asass. *weg*, ata. *weg*, ingl. *way*, ned. *weg*, norr. *vegr*, sv. *väg* “direzione”, ted. *Weg* “via, strada, direzione”. A sua volta da vb. germ. *\*wegan-*, *\*weganaz* “muovere, portare”; cfr. aingl. *wegan* “muovere, portare, sollevare, pesare” asass. *wegan* “pesare”, ata. *wegan* “muovere, pesare”, ingl. *to weigh*, ned. *wegen* “pesare”, norr. *vega* “muovere, portare, sollevare”, sv. *väga*, ted. *wiegen* “pesare”. Da ie. *uēgh-e* “portare, muovere, trasportare”; cfr. lat. *vehō* “trasporto, porto”, *vehis* “carico di un carro, carrettata”, lit. *vėžti* “condurre, trasportare”, slea. *vesti*, “trasportare, condurre”. (Helquist, 1922, 1160; Kroonen, 2013, 577f.; Orel, 2010, 452; Pokorny, 1959, 1118-1120).

**102 mihte]** sost. femm., dat. sg. di *miht* “potenza, forza”. Germ. *\*mahti-* “forza”; cfr. afri. *macht*, ata. *maht*, got. *mahts*, ingl. *might*, ned. *macht*, ted. *Macht*. A sua volta da germ. *\*maga*, *\*mugan* “essere in grado di”; cfr. aingl. *magan*, asass. *mugan*, ata. *magan*, *mugan* “essere in grado di, potere”, ingl. *to may*, “potere”, ned. *mogen* “essere permesso, potere, gradire”, *mogelijk* “possibile”, ted. *mögen* “gradire, desiderare, volere”, *möglich* “possibile”. A sua volta da ie. *\*magh-* “potere, essere in grado, aiutare”; cfr. arm. *marthankh* “strumento, sussidio”, gr. *μῆχος* “stru-

mento, rimedio”, slea. *moštb* “potere, forza”. (B-T; Kroonen, 2013, 347, 373; Orel, 2003, 252-254; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 695; Sijs, 2010).

**102 helpe]** dat. sg. di sost. m. *help*, lett. “aiuto, soccorso, rifugio”. Germ. *\*helpan-* “aiutare”; cfr. aingl. *helpan*, af-  
ris. *helpa*, asass. *helpan*, ata. *helfan*, got. *hilpan*, ingl. *to help*, ned. *helpen*, norr. *hjálpa*, sv. *hjälpa*, ted. *helfen*. Origine incerta. Possibile affinità con lit. *šėlpti* “aiutare”; teoria contestata da Kroonen. Pfeifer e Sijs ipotizzano ie. *\*kelb-* “aiutare, supportare”. (Kroonen, 2013, 219; Orel, 2003, 168; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 554; Sijs, 2010).

**104 sēcan]** vb. inf., lett. “cercare”. Germ. *\*sōkjan*, “cercare”; cfr. af-  
ris. *sēka* “cercare”, asass. *sōkian*, ata. *souhhen*, got. *sokjan* “cercare, andare alla ricerca”, ingl. *to seek* “cercare”, norr. *sækja* “cercare, avanzare, catturare”, ned. *zoeken*, sv. *söka*, ted. *suchen* “cercare”. Correlato al vb. germ. *\*sakan* “caricare”; cfr. aingl. *sacan* “combattere, battersi per qualcosa, dissentire”, af-  
ris. *seka* “litigare, discutere” asass. *sakan* “rimproverare”, ata. *sahhan* “litigare, redarguire”, got. *sakan* “discutere, contestare, redarguire”. Da ie. *\*sāg-*, *\*seh<sub>2</sub>ǵ-* “seguire, inseguire, essere sulle tracce di”; cfr. airl. *saigim* “provare a raggiungere”, gr. ἡγέομαι “condurre, guidare, essere guida”, itt. *šak(k)-* “conoscere, sapere”, lat. *sāgiō* “percepisco, sento”, *sāgus* “profetico” (cfr. anche it. *presagire*, *sagace*). (Hellquist, 1922, 941; Kroonen, 2013, 423, 464; Orel, 2003, 314f., 360; Pfeifer et al., 1993; Sijs, 2010).

**140 folc]** sost. n., lett. “popolo, gente”. Germ. *\*fulka-*, *\*fulkan* “gruppo di guerrieri, esercito, uomini in grado di portare le armi”; cfr. af-  
ris. *folk*, asass. *folk*, ata. *folc* “popolo, gente”, ingl. *folk* “gente”, ned. *volk* “popolo, gen-

te”, norr. *fólk* “folla, esercito”, sv. *folk*, ted. *Volk* “popolo”. Da ie. \**plgo-* “pienezza, folla”. A sua volta da ie. \**pel(ə)-*, \**plē-* “colmare, riempire, travasare, versare, affluire”; cfr. alb. *plot* “pieno”, gal. *llanw* “flusso”, gr. πλησιμονή “riempimento, pienezza”, lat. *plēbēs* “plebe, moltitudine, folla”, *plēnus* “pieno”. (Orel, 2003, 117; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 798-801; Sijs, 2010).

**151 spēdigl** agg., lett. “prospero, benestante, copioso, potente”. Da sost. germ. \**spōdi* “successo, velocità”; cfr. aingl. *spēd* “successo, velocità, potere, facoltà”, ata. *spuot* “qualità, velocità”, ingl. *speed* “velocità”, ned. *spoed* “fretta”, *spoedig* “presto, prossimamente”, ted. *sich sputen* “affrettarsi”. Da vb. germ. \**spōan* “riuscire, avere successo”; cfr. aingl. *spōwan*, ata. *spuon* “aver successo”. A sua volta da ie. \**sp(h)ē(i)-*, \**spī-*, \**sphē-*, \**sphā-* “prosperare, riuscire, avere successo”; cfr. itt. *išpāi* “mangia a sazietà”, lat. *prosperus* “prospero”, *spatium* “spazio, estensione”, *spēs* “speranza”, *spissus* “spesso, denso”. (B-T; Kroonen, 2013, 468f.; Pfeifer et al., 1993; Pokorny, 1959, 983f.; Sijs, 2010).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### Fonti primarie

- Behagel, O. (hrsgb.). (1984). *Heliand und Genesis*. Halle: Max Niemeyer.
- Brunetti, G. (a cura di). (2003). *Beowulf*. Roma, Carocci.
- Chiesa, P., & Lapidge, M. (a cura di). (2008-2010), *Beda, Storia ecclesiastica degli Inglesi*, 2 voll. Milano, Mondadori. Fondazione Lorenzo Valla.
- Cioffi, R. (2019). *Un florilegio di virtù cristiane: le omelie e i sermoni del Vercelli Book*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Clayton, M. (ed. and trans.). (2013). "The Vision of the Cross", in *Id.* (ed.), *Old English Poems of Christ and His Saints*. Cambridge, MA: Harvard University Press. *Dumbarton Oaks Medieval Library*, 159-173.
- Cook, A. (ed.) (1905). *The Dream of the Rood*. Oxford: Clarendon Press.

- Coppola, A., Ortoleva, G. & Schwab, U. (a cura di). (1978). *Il sogno della croce: testo critico e traduzione*. Messina: Edas.
- Dickins, B. & Ross, A.S.C. (eds). (1934). *The Dream of the Rood*. London: Methuen.
- Dobbie, E.V.K. (ed.). (1942). *The Anglo-Saxon minor poems*. New York: Columbia University Press. Anglo-Saxon Poetic Records 6.
- Förster, M. (1913). *Il codice vercellese con omelie e poesie in lingua anglosassone per concessione del ven. Capitolo metropolitano di Vercelli la prima volta interamente riprodotto a cura della Biblioteca Vaticana*. Roma: Danesi.
- Gamba, C. & Capellino, M. (a cura di). (1997). *Andreas; I fati degli apostoli; Il sogno della croce; Elena*. Vercelli: Litocopy.
- Gordon, R.K. (1922). *Anglo-Saxon Poetry*. London: Dent.
- Hamer, R. (ed.). (2015). *A Choice of Anglo-Saxon Verse*. London: Faber and Faber.
- Hervey, F. (ed.). (1907). *Corolla Sancti Eadmundi. The Garland of Saint Edmund King and Martyr*. London: Murray.
- Kemble, J. M. (ed. and trans.) (1843). "The Holy Rood: A Dream", in *Id.* (ed.), *The Poetry of the Codex Vercellensis, with an English Translation*. Vol. 2. London: Ælfric Society, 83-93.
- Klinck, A.L. (ed.). (1992). *The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- Koch, L. (a cura di). (1987). *Beowulf*. Torino: Einaudi.
- Krapp, G.P. (ed.) (1932). *The Vercelli Book*. New York: Columbia University Press. Anglo-Saxon Poetic Records 2.
- Liuzza, R. (2015). "The Dream of the Rood". In J. Black, K. Flint, & L. Connolly (eds). *The Broadview Anthology of British Literature*. Toronto: Broadview Press, 54-57.
- Morris, R. (ed.). (1874). *The Blickling Homilies of the Tenth Century*, vol. I. Oxford: Oxford University Press. Early English Text Society O.S. 58.
- Murphy, G. R. (ed.). (1992a). *The Heliand. The Saxon Gospel*. Oxford: Oxford University Press.
- O'Donnell, D.P. (ed.). (2005). *Cædmon's Hymn: A Multimedia Study, Archive and Edition*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Oldoni, M. (a cura di). (1981). *Gregorio di Tours, Storia dei Franchi*, vol. I. Milano: Mondadori. Fondazione Lorenzo Valla.
- Olivero, F. (1915). *Traduzioni dalla poesia anglosassone, con introduzione e note*. Roma. Laterza.
- Pezzini, D. (1984). *Poesia della croce nel Medioevo inglese: il Dream of the Rood e le liriche del Duecento*. Milano: ISU Università Cattolica.
- Pezzini, D. (1992). *Il Sogno della Croce e liriche del Duecento inglese sulla Passione*. Parma: Pratiche.
- Pope, J.C. (ed.). (1981). *Seven Old English Poems*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- Pope, J.C.& Fulk, R.D. (eds). (2001). *Eight Old English Poems*, 3rd ed. New York: Norton.
- Ricci, A. (1926). *L'elegia pagana anglosassone. Traduzione, con testo a fronte e studio critico.* Firenze: Sansoni.
- Rosselli Del Turco, R. (2003). *Vercelli Book Digitale.* <http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/> [10.03.2026]
- Sanesi, R. (1966). *Poemi anglosassoni. VI-X secolo.* Milano: Lerici.
- Smith, A.H. (ed.). (1988). *Three Northumbrian Poems: Cædmon's Hymn, Bede's Death Song and the Leiden Riddle.* London: Methuen.
- Swanton, M. (ed.). (1970). *The Dream of the Rood.* Manchester: Manchester University Press.
- Swanton, M. (ed.). (1996). *The Dream of the Rood.* Liverpool: Liverpool University Press.
- Thorpe, B. (ed.). (1834). "The Holy Rood, a Dream", in C.P. Cooper et al. (eds.), *Appendices to a Report on Rymer's Foedera Intended to Have Been Made to the Late Commissioners on Public Records*, Appendix B, 100-104.
- Wülker, R. (1894). *Codex Vercellensis. Die angelsächsische Handschrift zu Vercelli in getreuer Nachbildung.* Leipzig: Veit & C.

## Fonti secondarie

- Ball, C. (1991). "Inconsistencies in the Main Runic Inscriptions on the Ruthwell Cross", in A.

- Bammesberger (ed.), *Old English Runes and their Continental Background*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 107-123.
- Bammesberger, A. (1999). "Earmra ærgewin (*The Dream of the Rood* 19a)". *Neuphilologische Mitteilungen* 100.1, 3-5.
- Bolton Halloway, J. (1984). "*The Dream of the Rood* and Liturgical Drama". *Comparative Drama* 18.1, 19-37.
- [B-T]. Bosworth, J. (2014). *An Anglo-Saxon Dictionary Online*. <https://bosworthtoller.com> [10.03.2026].
- Bredehoft, T.A. (2005). *Early English Metre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brzezinski, M. (1988). "The Harrowing of Hell, the Last Judgement, and *The Dream of the Rood*". *Neuphilologische Mitteilungen* 89.3, 252-265.
- Chickering, H. (2009). "Poetic Exuberance in the Old English *Judith*". *Studies in Philology*, 106.2, 119-136.
- Cocco, G. (2020). "Restituire l'effigie eroica di Cristo al patibolo. Traduzioni italiane dall'inglese antico del *Dream of the Rood*". *Filigrane. Culture letterarie* 1-2, 47-62.
- Coker, M.D. (2019). "*The Dream of the Rood* and the Function of Hypermetric Lines". *Notes and Queries* 66, 8-19.
- Conner, P. W. (2008). "The Ruthwell Monument Runic Poem in a Tenth-Century Context". *The Review of English Studies* 59, 25-51.
- Conway, C.A. (1995). "Structure and Idea in 'Cædmon's Hymn'". *Neuphilologische Mitteilungen* 96, 39-50.

- Clemoes, P. (1995). *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Ardenne, S.T.R.O. (1939). "The Old English Inscription on the Brussels Cross". *English Studies* 21, 145-164.
- Devoto, G. (1968). *Dizionario etimologico*. Firenze: Le Monnier.
- DWDS: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de> [10.03.2026].
- Fulk, R.D. (2017). "The Refashioning of Christ's Passion in an Anonymous Old English Homily for Palm Sunday (HomS 18)". *Journal of English and Germanic Philology* 116, 415-437.
- Gazzera, C. (1849). *Delle iscrizioni cristiane antiche del Piemonte e della inedita epigrafe di Rustico vescovo di Torino del settimo secolo*. Torino: Stamperia Reale.
- Gneuss, H. & Lapidge, M. (2014). *Anglo-Saxon Manuscripts: A Bibliographical Handlist of Manuscripts and Manuscript Fragments Written or Owned in England up to 1100*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gonzalez, C.S. (2019). "Reordberend in Old English Poetry". *Journal of Foreign Languages and Cultures* 3.2, 138-146.
- Guéron, R. (2012). *Il simbolismo della croce*. Milano: Adelphi.

- Halsall, M. (1969). "Vercelli and the *Vercelli Book*". *Publications of the Modern Language Association of America* 84.6, 1445-1550.
- Hartman, M.E. (2011). *The hypermetric line in Germanic alliterative verse*. Unpubl. PhD Diss. University of Indiana.
- Hawtree, R. (2022). "Sorhleod̥ Galan: A Note on the 'Sorrowful Song' for Christ in *The Dream of the Rood*". *Notes and Queries* 69.3, 177-184.
- Hellquist, E. (1922). *Svensk etymologisk ordbok*. Lund: Gleerup.
- Herben, S.J. (1935). "The *Vercelli Book*: A New Hypothesis". *Speculum* 10.1, 91-94.
- Hill, T.D. (2010). "The Cross as Psychopomp: *The Dream of the Rood*, Lines 135-44". *Anglia* 128, 21-27.
- Holsinger, B. (2007). "The Parable of Caedmon's 'Hymn': Liturgical Invention and Literary Tradition". *The Journal of English and Germanic Philology* 106, 149-175.
- Holthausen, F. (1967). *Altsächsisches Wörterbuch. 2. unveränderte Auflage*. Köln: Böhlau.
- Huppé, B.F. (1970). *The Web of Words: Structural Analyses of the Old English Poems: Vainglory, The Wonder of Creation, The Dream of the Rood, and Judith*. New York: University of New York Press.
- Irvine, M. (1986). "Anglo-Saxon Literary Theory Exemplified in Old English Poems: Interpreting the Cross in 'The Dream of the Rood' and 'Elene'". *Style* 20.2, 157-181.

- Irving, E.B. Jr (1983). "A Reading of *Andreas*: The Poem as Poem". *Anglo-Saxon England* 12, 215-37.
- Isaac, G.R. (1997). "The Date and Origin of 'Cædmon's Hymn'". *Neuphilologische Mitteilungen* 98, 217-28.
- Jordan, R. (1909). "Eigentümlichkeiten des anglischen Wortschatzes". *Anglia* 33, 119-180.
- Ker, N.R. (1957). *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*. Oxford: Clarendon.
- Khalaf, O. (2022). "*Uuânum undar uuolcnon*. Una prefigurazione della venuta del Messia nello *Heliand*". *Medioevo Europeo* 6.1, 27-43.
- Klaeber, F. (1922). "Looking under the Sun". *Modern Language Notes* 37, 376-377.
- Kroonen, G. (2013). *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden: Brill.
- Li, Y. (2025). "Revisiting OE *holm-wudu* in *The Dream of the Rood*: The Salvific Ship and the Name of Mary". *English Studies* 106.6 <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2025.2566696?src=exp-la> [10.03.2026].
- Luiselli Fadda, A.M. (1994). *Tradizioni manoscritte e critica del testo nel Medioevo Germanico*. Roma. Laterza.
- Magennis, H. (2011). *The Cambridge Introduction to Anglo-Saxon Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Markus, R.A. (1981). "Gregory the Great's Europe". *Transactions of the Royal Historical Society* 31, 21-36.

- Marsden, R. (2004). *The Cambridge Old English Reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mazza, E. (2006). “Il culto della croce nella liturgia del venerdì santo nell’altomedioevo”. *Didaskalia* 34.1, 19-45.
- Meyvaert, P. (1982). “An Apocalypse Panel on the Ruthwell Cross”. *Medieval and Renaissance Studies* 9, 3-32.
- Murphy, G. R. (ed.). (1992b). *The Saxon Savior: The Germanic Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*. Oxford: Oxford University Press.
- Neidorf, L. (2016). “The composite authorship of *The Dream of the Rood*”. *Anglo-Saxon England* 45, 49-68.
- Neidorf, L. & Xu, Na (2020). “The Textual Criticism of *The Dream of the Rood*”. *English Studies* 101.5, 519-536.
- North, R. (1997). *Heathen Gods in Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O’Brien O’Keeffe, K. (1987). “Orality and the Developing Text of Caedmon’s Hymn”. *Speculum* 62, 1–20.
- Ó Carragáin, É. (1975). *The Vercelli Book as an Ascetic Florilegium*. Unpubl. PhD diss. Queen’s University Belfast.
- Ó Carragáin, É. (1982). “Crucifixion as Annunciation: The Relation of ‘The Dream of the Rood’ to the Liturgy Reconsidered”. *English Studies* 63.6, 487-505.
- Ó Carragáin, É. (2005). *Ritual and the Rood: Liturgical Images and the Old English Poems of the Dream of*

- the Rood Tradition*. Toronto: Toronto: University of Toronto Press.
- Ó Carragáin, É. (2017). “The Vercelli Book as a Context for The Dream of the Rood”, in C. Insley & G.R. Owen-Crocker (eds), *Transformation in Anglo-Saxon Culture: Toller Lectures on Art, Archaeology and Text*. Oxford: Oxbow, 105-128.
- O’Donnell, D.P. (2004). “Bede’s Strategy in Paraphrasing Cædmon’s Hymn”. *The Journal of English and Germanic Philology*, 103, 417–32.
- O’Donnell, D.P. & Rosselli Del Turco, R. (2013). *The Visionary Cross Project*. <https://vcg.isti.cnr.it/activities/visionarycross/> [10.03.2026].
- O’Neill, P.P. (ed.). (2016). *Old English Psalms*. Cambridge: Harvard University Press. Dumbarton Oaks Medieval Library.
- Orchard, A. (2009). “*The Dream of the Rood: Cross-References*”, in S. Zacher & A. Orchard (eds), *New Readings in the Vercelli Book*. Toronto: University of Toronto Press, 225-253.
- Orel, V.E. (2003). *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden: Brill.
- Page, R. I. (1999). *An Introduction to English Runes*. Woodbridge: Boydell.
- Pasté, R. (1924). *Inventario dei manoscritti dell’Archivio Capitolare di Vercelli*. Firenze: Olschki.
- Paz, J. (2017). *Nonhuman Voices in Anglo-Saxon Literature and Material Culture*. Manchester: Manchester University Press.

- Pickford, T.E. (1976). "Holmwudu in *The Dream of the Rood*". *Neuphilologische Mitteilungen* 77 (1976), 561–595.
- Pokorny, J. (1959). *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern: Francke.
- Roberts, J. (2022). "The Dream of the Rood: Not on the Whole Metrically Deficient?". in R. Burns & R. Pascual (eds), *Tradition and Innovation in Old English Metre* (pp. 19-42). Leeds: ARC Humanities Press.
- Scragg, D.G. (1973). "The compilation of the *Vercelli Book*". *Anglo-Saxon England* 2, 189-207.
- Scragg, D.G. (ed.). (1992). *The Vercelli Homilies and Related Texts*. Oxford: Oxford University Press. Early English Text Society O. S. 300.
- Scribner, M. (2016). "Tree and Technology: Articulating the Ecological in *The Dream of the Rood*". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 23.2, 240-258.
- Sievers, E. (1885). "Zur Rhythmik Des Germanischen Allitterationsverses. I". *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 10.2, 209-314.
- van der Sijs, N. (n.d.). *Etymologiebank*. <https://etymologiebank.nl> [10.03.2026]
- Sisam, C. (ed.). (1976). *The Vercelli Book. A Late Tenth-Century Manuscript Containing Prose and Verse*. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger. Early English Manuscripts in Facsimile 19.

- Sisam, K. (1953). "Marginalia in the Vercelli Book", in K. Sisam (ed.), *Studies in the History of Old English Literature* (pp. 109-139). Oxford: Oxford University Press.
- Sisam, K. (1962). *Studies in History of Old English Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Stanley, E.G. (2002). "Paleographical and Textual Deep Waters: <a> for <u> and <u> for <a>, <d> for <ð> and <ð> for <d> in Old English". *American Notes & Queries* 15, 64-72.
- Tamburr, K. (2007). *The Harrowing of Hell in Medieval England*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Terasawa, J. (2011). *Old English Metre. An Introduction*. Toronto: Toronto University Press.
- Weber, R. & Gryson, R. (2007). *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*. Fünfte, verbesserte Auflage. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- White, L. Jr (1967). "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis". *Science* 155, 1203-1207.
- Wolf, C. (1970). "Christ as a Hero in *The Dream of the Rood*". *Neuphilologische Mitteilungen* 71.2, 202-210.
- Woolf, R. (1958). "Doctrinal Influences on *The Dream of the Rood*". *Medium Aevum* 27, 137-153.
- Wormald, P. (1991). "Anglo-Saxon Society and Its Literature", in M. Godden & M. Lapidge (eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-22.

Zacher, S. (2009). *Preaching the Converted. The Style and Rhetoric of the Vercelli Book Homilies*. Toronto: University of Toronto Press.



Abbracciando un ampio ventaglio di lingue-culture e tradizioni letterarie, «Diorama medievale» si ripromette di restituire una nozione plurale e articolata delle espressioni testuali dell'età di mezzo. Tale visione molteplice e geograficamente dilatata dei Medioevi euroasiatici e *circum-mediterranei* aspira a combinarsi con una concezione espansa di *media aetas*, secondo una periodizzazione inquieta che non si sottomette alle rigide scansioni temporali dei paradigmi scolastici, ma insegue le prospettive estese che si danno nella continuità delle strutture economico-sociali e degli strati etnici, nelle persistenze delle istituzioni e delle sensibilità, non senza un'attenzione specifica per le lunghe durate del Medioevo folklorico. La collana si bipartisce in due serie: l'una di Testi, l'altra di Studi.

*Rod wæs ic aræred. Ahof ic ricne Cyning  
heofona Hlaford hyldan me ne dorste.*

*Come croce fui eretta: innalzai su di me il nobile Re,  
il Sovrano dei cieli, non ardi cedere.*

*Il sogno della Croce* è uno dei capolavori della poesia inglese antica. In una visione onirica di grande potenza simbolica, la Croce prende la parola e narra la Passione assumendo il ruolo di testimone fedele di un Cristo che affronta consapevolmente la lotta della redenzione, in una straordinaria fusione di epica germanica e teologia cristiana.

L'edizione offre il testo antico inglese con traduzione italiana a fronte, corredato da un ampio apparato introduttivo e di commento che mette in luce la complessità filologica, la ricchezza simbolica e il ruolo centrale del componimento nel suo contesto codicologico e nel sistema di valori dell'Inghilterra anglosassone.

ISBN 978-88-6938-529-2



€ 20,00