

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- 3 **Andrea Aglio**
Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»
- 25 **Federica Boero**
Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta
- 61 **Jasmine Bria**
Lyric features in the Old English Seafarer
- 85 **Donata Bulotta**
Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese
- 105 **Silvia Cutuli**
La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi
- 127 **Loredana Di Virgilio**
E. Hec. 59-97: note di semantica metrica
- 145 **Deborah Ferrante**
Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane
- 165 **Maria Cristina Figorilli**
Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni
- 181 **Ornella Fuoco**
Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica
- 203 **Grazia Maria Masselli**
Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gigliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Donata Bulotta

Il *Sir Orfeo* medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese

Introduzione

Il *lai* bretone medio inglese *Sir Orfeo* si inserisce tra i *romances* appartenenti alla cosiddetta 'Materia di Roma', una serie di testi che richiamavano miti e storie dell'età antica, che si diffusero a partire dal XII secolo in Francia e poi in Inghilterra. Si tratta di un testo breve anonimo composto in rime tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e pervenuto in tre manoscritti, di cui il più antico, il cosiddetto Auchinleck MS (Edinburgh, Advocates Library, 19.2.1, ff. 300ra-303ra) risale al 1330 circa¹. La storia narrata riprende l'antico mito greco di Orfeo e il suo viaggio nell'aldilà, ma arricchito

¹ D. Pearsall - I.C. Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript: Library of Scotland Advocates' MS 19.2.1*, London, The Scholar Press, 1977. Gli altri due mss risalenti al XV secolo, London BL Harley 3810 (ff. 1r-10r) e Oxford Bodleian MS Ashmole 61 (ff. 151r-156r) condividono i contenuti della storia ma si differenziano per diverse aggiunte e omissioni, tanto da aver fatto supporre tre realizzazioni distinte. Nonostante sia ormai datata, l'edizione di Bliss resta un importante testo di riferimento poiché costituisce la prima presentazione completa di tutt'e tre le versioni. Cfr. A.J. Bliss (a cura di), *Sir Orfeo*, Oxford, Clarendon Press, 1966²; R.M. Longworth, *Sir Orfeo, the Minstrel, and the Minstrel's Art*, «Studies in Philology» LXXIX (1), 1982, pp. 1-11. È pervenuta anche una quarta versione scozzese che condivide con i testi medio-inglesi esistenti diversi elementi del racconto, ma sembra essere una creazione separata e autentica. Il MS Auchinleck probabilmente è frutto di una collaborazione simultanea di diversi scribi commissionati da una libreria londinese. Su questo si veda T.A. Shonk, *A Study of the Auchinleck Manuscript: Bookmen and Bookmaking in the Early Fourteenth Century*, «Speculum» LX (1), 1985, pp. 71-91.

di elementi folclorici britannici e celtici per essere adattato alle esigenze e al gusto del pubblico del tempo. Come moltissimi *lais* bretoni, *Sir Orfeo* riprende i temi dei poemi cavallereschi basati su racconti di avventura e di amore cortese, inseriti in una cornice soprannaturale e fantastica.

Nel corso degli anni, gli studiosi che si sono occupati di *Sir Orfeo* hanno tentato di determinarne la natura non riuscendo comunque a fornire una lettura univoca. È stato definito un *romance*, un *lai* bretone, una ballata, un racconto affascinante di menestrelli e amore vero, una storia di magia e fate². Altri ne hanno accentuato il messaggio politico, mettendo in stretta relazione la perdita di Heurodis con quella del regno da parte di Orfeo³, o ne hanno evidenziato l'affermazione di una differenza identitaria tra Anglosassoni e Normanni⁴. La complessità dei temi trattati in un testo apparentemente semplice, composto di poco più di 600 versi, è un indicatore importante della peculiarità della letteratura medio-inglese quale prodotto dell'eccezionale contesto storico, politico e culturale che l'isola, unica in Europa, visse durante il medioevo. Il testo di *Sir Orfeo* rappresenta un esempio emblematico di commistione di elementi di derivazioni diverse. Se infatti la struttura della trama riproduce quella originaria del mito greco, l'ambientazione e i personaggi furono cambiati per adeguare il testo al *romance* e permettere al pubblico di riconoscersi nella storia narrata. Il poeta vi aggiunse poi delle modifiche inserendo elementi caratteristici della lirica cortese e del folclore celtico e dotando la storia di un lieto fine, secondo il modello del *romance* medievale inglese⁵. Così la Tracia è sostituita con la città di Winchester e lady Heurodis non muore ma viene rapita dal principe delle fate e da lui con-

² W.P. Ker, *Mediaeval English Literature*, London, Oxford UP, 1955, p. 94; L.A. Hibbard Loomis, *Mediaeval Romance in England: the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Metrical Romances*, 1924, rist. New York, Oxford UP, 1963, p. 195; W.L. Renwick - H. Orton, *The Beginnings of English Literature to Skelton 1509*, London, The Gresset Press, 1952², p. 381.

³ E.D. Kennedy, *Sir Orfeo as Rex inutilis*, «Annuaire medievale» XVII, 1976, pp. 88-110; A.S.G. Edwards, *Marriage, Harping and Kingship: The Unity of 'Sir Orfeo'*, «American Benedictine Review» XXXII, 1981, pp. 282-291; A. Pisani Babich, *The Power of the Kingdom and the Ties That Bind in Sir Orfeo*, «Neophilologus» LXXXII, 1998, pp. 477-486.

⁴ D. Battles, *Sir Orfeo and English Identity*, «Studies in Philology» CVII (2), 2010, pp. 179-211.

⁵ Per un'analisi generale sulle caratteristiche della poesia lirica medio inglese, si veda T.G. Duncan, *A Companion to the Middle English Lyric*, Cambridge, Brewer, 2005, soprattutto la bibliografia all'interno.

dotta nel proprio regno rappresentato da un aldilà celtico⁶. Orfeo, presentato come un signore feudale, rinuncia al trono per vivere in uno stato selvaggio nella foresta fino al giorno in cui riesce a entrare nell'aldilà e liberare con successo Heurodis per mezzo del suono dell'arpa.

In questo lavoro propongo un approccio diverso al sentimento che unisce Orfeo e Heurodis. L'amore tra i due protagonisti sarà visto all'interno della struttura compositiva dell'opera, la cui azione risiede nella narrazione, inframmezzata da dialoghi e monologhi, che inquadra e lega diversi momenti lirici: la descrizione della natura, la disperazione di Orfeo e la sua crescita artistica.

Il mito di Orfeo nel Medioevo

La storia di Orfeo e Euridice si diffuse nel medioevo attraverso la lettura di Virgilio (*Georgiche*, IV, 453-527), di Ovidio (*Metamorfosi*, X, 1-85; XI, 1-66), i principali autori per la conoscenza del più consistente patrimonio di leggende classiche, e soprattutto di Boezio (*De Consolatione Philosophiae*, III, metro 12).

L'Orfeo virgiliano e ovidiano è un poeta innamorato che canta l'amore e che quindi quando perde Euridice diventa compositore elegiaco. L'atto del volgersi indietro di Orfeo, così centrale nella narrazione dei due autori latini, determinò una serie di interpretazioni e rivisitazioni che attribuivano a Euridice una funzione etica e un ruolo molto più consistente di quello della storia originale, trasformandola in un personaggio medievale. È sul verbo *respicere*, infatti, che Boezio pose il suo interesse educativo morale: Orfeo fu destinato a soffrire perché volse la sua attenzione alle cose terrene e non al vero Bene⁷. Il grande impatto del *De Consolatione*

⁶ Al ricco panorama inglese di contenuti provenienti da diverse realtà linguistiche e culturali si aggiunse dal XIII secolo l'interesse per l'ambientazione esotica e fantastica che diede ulteriore vigore alla produzione dei *romances*. Per una disamina sull'elemento meraviglioso e magico nei *romances* medievali, si veda J. Finlayson, *The Marvellous in Middle English Romance*, «The Chaucer Review» XXXIII (4), 1999, pp. 363-408.

⁷ K.R.R. Gros Louis, *Robert Henryson's Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages*, «Speculum» XLI (4), 1966, pp. 643-655; K. Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, «Archiv für Kulturgeschichte» XLV, 1963, pp. 253-294.

che diventò uno dei testi più studiati nei monasteri, diede vita per tutto il medioevo a discussioni e commenti su questo particolare aspetto del mito. Alfredo il Grande (IX sec.), fautore di un intenso piano di riforma politica, culturale e sociale dell'Inghilterra, nella sua traduzione in antico inglese del *De Consolatione* ne condivise l'interpretazione etico-religiosa⁸. Così anche numerosi commentatori posteriori come Remigio di Auxerre (X sec.), Notker di San Gallo (X-XI sec.) e molti altri fino al XIV secolo⁹.

Se il *De Consolatione* di Boezio costituì per tutto il medioevo la fonte principale di filosofia antica, i racconti ovidiani, i cui contenuti erano ritenuti scandalosi dal clero, generarono ostilità e censura. Così, la storia di Orfeo e Euridice venne accettata nella versione offerta da Boezio piuttosto che in quella di Ovidio che, nel narrare di Orfeo disperato per la perdita dell'amata e dedito all'amore per giovani uomini, proponeva una rappresentazione difficile da accettare per un moralista medievale.

Non solo gli argomenti trattati, ma anche la struttura articolata e il verso elaborato, resero ostica l'opera di Ovidio che quindi fino al XII secolo attrasse scarsa attenzione da parte di lettori e commentatori. Il processo di laicizzazione che l'Europa visse dall'XI secolo in poi e la nascita delle scuole e delle università contribuirono a rendere Ovidio un autore gradito, in concomitanza con una sempre più grande attrazione verso una letteratura profana di intrattenimento¹⁰.

⁸ Tuttavia, come ha fatto notare Severs, il re inglese è stato il primo ad aver inserito l'elemento dell'esilio, una tematica molto cara al pubblico anglosassone. J.B. Severs, *The Antecedents of Sir Orfeo*, in M. Leach (a cura di), *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, pp. 187-207. Per l'edizione del Boezio in antico inglese, si veda M. Godden - S. Irvine (a cura di), *The Old English Boethius: An Edition of the Old English Versions of Boethius's 'De Consolatione Philosophiae'*, with a chapter on the *Metres* by M. Griffiths and contributions by R. Jayatilaka, 2 voll., Oxford, Oxford UP, 2009.

⁹ J. Block, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Friedman, 1970.

¹⁰ Il mito di Orfeo tratto da Ovidio è presente nella *General Estoria* antico spagnola del XIII secolo. Composta su iniziativa del re Alfonso X di Castiglia, questa storia universale riporta il racconto di Orfeo ed Euridice senza alcun riferimento morale, a differenza dell'*Ovide Moralisé* antico francese dell'inizio del XIV secolo. P. Cabanas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1948; M. Possamaï-Pérez, *Nouvelles études sur l'Ovide moralisé* (Essais sur le Moyen Age, 42), Parigi, Champion, 2009. Anche Chaucer, nel comporre *The Legend of Good Women*, fu fortemente influenzato dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Cfr. F. Percival, *Chaucer's Legendary Good Women*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.

Questo processo di evoluzione culturale coinvolse anche l'Inghilterra post-Conquista dove, a partire dal XII secolo, fiorì una ricca produzione letteraria laica influenzata dalla poesia cortese¹¹. Di tradizione e lingua anglo-normanna, inizialmente legata alla corte e alla nobiltà, dal XIII secolo essa cominciò a essere composta in lingua inglese e ad assumere un carattere popolare, rivolgendosi a un pubblico più variegato costituito anche da gentiluomini di campagna e ricchi mercanti¹². All'interno di questo mutato contesto la realizzazione di manoscritti collettanei di testi brevi, all'origine indipendenti e raccolti senza alcun ordine programmatico, rifletteva l'esigenza di un pubblico, non sempre sofisticato, di avere a disposizione dei racconti per il semplice svago. La richiesta su commissione di questi codici da parte delle famiglie più abbienti condusse alla creazione di nuovi centri di produzione, come le librerie, sebbene non si possa escludere una prosecuzione anche all'interno dei centri monastici, dove i nuovi contenuti profani erano letti e apprezzati¹³. La produzione del XIV secolo era quindi la risultanza di un accumulo di diverse tipologie di *romance* contenenti a vari livelli materiale francese e insulare in circolazione sull'isola. Il manoscritto Auchinleck rappresenta un esempio evidente di questo fenomeno

¹¹ Per motivi di spazio si tralascia ogni riferimento alla nascita e allo sviluppo della letteratura medievale inglese per i quali si rimanda alla ricca bibliografia prodotta fino a oggi. Saranno fatti solo riferimenti utili alla contestualizzazione del *Sir Orfeo*, oggetto di questo lavoro. Sul *romance* medio inglese e sulla letteratura profana di intrattenimento, si veda W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*, London, Longman, 1987; D. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «Mediaeval Studies» XXVII, 1965, pp. 91-116; Id., *Middle English Romance and its Audiences*, in M.-J. Arn - H. Wirtjes (a cura di), *Historical and Editorial Studies in Medieval & Early Modern English for Johan Gerritsen*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1985, pp. 37-47; P. Strohm, *The Origin and Meaning of Middle English Romance*, «Genre» X, 1977, pp. 1-28; D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, London, Routledge, 1968; M.D. Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

¹² P.R. Coss, *Aspects of Cultural Diffusion in Medieval England: The Early Romance, local Society and Robin Hood*, «Past & Present» CVIII, 1985, pp. 35-79: 50-55; E. Salter, *Fourteenth-Century English Poetry: Contexts and Readings*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 35-46; Pearsall, *Middle English Romance and its Audiences...* cit.; J. Frankis, *The Social Context of Vernacular Writing in Thirteenth Century England: the Evidence of the Manuscripts*, in P.R. Coss - S.D. Lloyd, *Thirteenth Century England. Proceedings of the Newcastle upon Tyne Conference 1985*, Woodbridge, Boydell Press, 1986, pp. 175-184.

¹³ A. Taylor, *The Myth of the Minstrel Manuscript*, «Speculum» LXVI, 1991, pp. 43-73: 50; C.M. Meale, 'Gode Men/Wives, maydnes and alle men': *Romance and its Audience*, in C.M. Meale (a cura di), *Readings in Medieval English Romance*, Woodbridge, Brewer, 1994, pp. 208-225: 209.

e di come si stesse affermando una sempre maggiore richiesta di materia profana in inglese e in varie forme compositive¹⁴.

Elementi lirici in *Sir Orfeo*

L'amore per la propria donna e la sofferenza per la sua perdita, spinsero l'anonimo compositore del *Sir Orfeo* a riprendere la versione ovidiana che si rivelava più congeniale alle finalità e ispirazioni della poesia cortese rispetto a quelle dei commentatori moralisti del *De Consolatione*. Il risultato fu la creazione di un poema dove il mito greco si perde all'interno di un racconto fiabesco e in cui la leggenda di Orfeo e Euridice muta in una storia d'amore contemporanea tra un re medievale e la sua regina¹⁵.

In contrapposizione alla ricchezza di contenuti, dal punto di vista stilistico *Sir Orfeo* si contraddistingue per la sintassi e uno schema versificatorio molto semplici, distaccandosi dalla maggior parte dei *romances* contemporanei. Questa caratteristica sembra essere una scelta voluta dal compositore per rendere il testo più vicino ai primi modelli francesi che avevano ispirato la poesia lirica medio inglese iniziale, ma anche per renderlo più consono alle esigenze di un pubblico più vasto e non necessariamente ricercato.

Nonostante la narrazione in terza persona, il testo, ponendo l'accento sull'amore e sulla figura della donna, manifesta a tratti un forte elemento lirico, che non si riscontra nei lunghi *romances* medio inglesi su guerra e cavalleria. In particolare, la perdita dell'amata e la conseguente sofferenza che si tramuta in pazzia, creano a tratti il climax ideale per dare al poema un tono elegiaco.

Il testo contenuto nel ms Auchinleck manca del prologo (vv. 1-24) presente invece negli altri due manoscritti, in cui l'autore si rivolge al pubblico esortandolo ad ascoltare le avventure che sta per narrare e specificando che si tratta di un *lai* bretone. La narrazione del ms Auchinleck quindi riprende dal v. 25 con la descrizione di Orfeo, le sue origini e le

¹⁴ Pearsall - Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript*... cit.; A.S.G. Edwards - D. Pearsall, *The Manuscripts of the Major English Poetic Texts*, in J. Griffiths - D. Pearsall (a cura di), *Book Production and Publishing in Britain 1375-1474*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, pp. 257-278: 257-258.

¹⁵ K. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose*, Oxford, Oxford UP, 1921, p. 13.

sue abilità di arpista, e della sua bellissima regina Heurodis, presentata secondo i canoni della poesia cortese¹⁶:

¶ Pe king hadde a quen of priis
 Pat was ycleped dame Heurodis,
 Þe fairest leuedi for þe nones
 Pat miȝt gon on bodi & bones,
 Ful of loue & of godenisse,
 Ac no man may telle hir fairnise. (vv. 51-56)

(Felice viveva con lui una regina, / chiamata dagli uomini lady Heurodis, / fra tutte le dame era lei la più bella / che in carne ed ossa sia essa mai vissuta; / in lei dimoravano grazia e bontà, / la sua bellezza era indescrivibile.)

A questo punto comincia il vero e proprio racconto, con la descrizione di una giornata di inizio maggio che richiama gli elementi della *reverdie* della lirica cortese:

Bifel so in þe comessing of May
 When miri & hot is þe day
 & oway beþ winter-schours
 & eueri feld is ful of flours
 & blosme breme on eueri bouȝ,
 Oueral wexeþ miri anouȝ,
 ¶ Þis ich quen, Dame Heurodis,
 Tok to maidens of priis
 & went in an vndrentide
 To play bi an orchard side,
 To se þe floures sprede & spring,
 & to here þe foules sing. (vv. 57-68)

(Ed ora avvenne che a inizio maggio, / coi giorni radiosi di luce e tepore, / passate le piogge amare d'inverno, / ed ogni campo ricolmo di fiori / ed ogni ramo coperto di gemme / che liete s'aprono nei loro colori, / lei, la regina, lady Heurodis, / con due damigelle in un verde giardino / andò a passeggiare nell'ora solenne / del

¹⁶ Le citazioni in questo lavoro sono tratte dalla versione del MS Auchinleck la cui trascrizione è disponibile online al seguente link: <https://auchinleck.nls.uk/mss/orfeo.html>. Ultimo accesso agosto 2022. La traduzione è tratta da J.R.R. Tolkien, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde, Perla e Sir Orfeo*, trad. italiana di S. Fusco, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.

Mezzogiorno presso un verziere / per ammirare i fiori che sbocciano / e udire gli uccelli fra i rami cantare.)

A Heurodis che sta riposando sotto un albero nel verziere appare in sogno il re di un luogo fatato (*lond of fairy*) che la rapisce e la porta nel proprio regno per poi riportarla indietro, annunciandole che il giorno dopo sarebbe tornato per prenderla e portarla definitivamente con sé. La disperazione di Heurodis e di Orfeo davanti all'eventualità di essere separati viene espressa con un linguaggio lirico nel ricordare le reciproche promesse d'amore:

'Allas, mi lord Sir Orfeo,
 Seþpen we first togider were
 Ones wroþ neuer we nere
 Bot euer ich haue yloued þe
 As mi liif, & so þou me.
 Ac now we mot delen ato;
 Do þi best, for y mot go.'
 'Allas!' quað he 'forlorn icham,
 Whider wiltow go & to wham?
 Whider þou gost ichil wiþ þe,
 & whider y go þou schalt wiþ me'. (vv. 120-130)

(“Ahimè! mio Signore, il cuore si spezza. / Da quando insieme dividiamo la vita, / neppure una volta siamo stati in contrasto, / ed io t'ho portato sempre il mio amore / come a me stessa, e tu così a me. / Eppure adesso ci dobbiam separare, / per quanto tu soffra, / io debbo andar via”. / “Ahimè!”, disse Orfeo, “oscura è mia sorte. / Ma dove tu andrai, e per stare con chi? / Ovunque tu vada, io ti starò presso, / e ovunque andrò io, tu sarai presso me”.)

È stato ipotizzato che con l'espressione «Whider þou gost ichil wiþ þe, / & whider y go þou schalt wiþ me», 'Ovunque tu vada io ti starò presso / e ovunque andrò io tu sarai presso me', presente anche nelle altre due versioni del *Sir Orfeo* (vv. 127-128, MS Harley 3810 e vv. 117-118, MS Ashmole 61) il poeta avesse voluto richiamare il giuramento di fedeltà scambiato il giorno delle nozze nei riti ufficiali¹⁷. In realtà dai codici giuridi-

¹⁷ H. Bergner, *Sir Orfeo and the Sacred Bonds of Matrimony*, «The Review of English Studies», n.s. XXX (120), 1979, pp. 432-434.

ci medievali non si evince alcun riferimento a formule precise pronunciate durante i matrimoni, per cui è plausibile supporre che si trattasse di frasi convenzionali della poesia lirica del tempo, come testimonia la presenza di un'espressione simile nel *lai* di Marie de France *Chievrefoil*¹⁸:

Quant il s'i est lacies e pris
 E tut entur le fust s'est mis,
 Ensemble poënt bien durer
 Mes ki puis les voelt desevrer,
 Li codres muert hastivement
 E li chievrefoilz ensement
 «Bele amie, si est de nus:
 Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus» (vv. 71-78)

(quando ci s'è preso e allacciato, / e intorno al fusto attorcigliato, / insieme posso-
 no durare, / ma se li si vuol separare, / muore in fretta, se resta solo, / il caprifoglio, e
 anche il nocciòlo. / Cara amica, così è di noi: / né voi senza di me, né io senza di voi)

Anche il riferimento al verziere che Heurodis definisce «our owthen orchard» 'il nostro proprio verziere' (v. 163) con l'uso del rafforzativo, è simbolo del loro amore e rappresenta il luogo di incontro per antonomasia delle liriche profane¹⁹. In questa scena l'eloquenza della compassione lirica di Orfeo si manifesta anche quando, nel vedere la sua amata disperata, scomposta e sporca di sangue per le ferite auto inferte, espone un paragone tra la bellezza precedente della donna, descritta tramite un lessico convenzionale cortese, e il suo stato attuale²⁰:

¹⁸ J. Rychner (a cura di), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966.

¹⁹ Questa particolare funzione del verziere si riscontra anche nel racconto antico francese della *Castellana di Vergi* (metà del XIII secolo). J. Dufournet - L. Dulac (a cura di), *La Châtelaine de Vergy*, Paris, Gallimard 1994.

²⁰ Su questa insana reazione da parte di Euridice e sulla follia in *Sir Orfeo*, si veda A.C. Spearing, *Sir Orfeo: Madness and Gender*, in A. Putter - J. Gilbert (a cura di), *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, Harlow, Longman, 2000, pp. 258-272. Secondo Jacob Lewis la distruzione del viso e degli abiti, attributi che rendevano Euridice affascinante e nobile, causa la sua "de-classazione", o meglio, la perdita del suo status aristocratico, mentre per Ellen Caldwell l'auto mutilazione è dettata dalla necessità di rendersi indesiderabile e proteggere così la sua castità. J. Lewis, *Visible Nobility and Aristocratic Power in 'Sir Orfeo'*, «CEA Critic» LXXV (1), (2013), pp. 16-21; E.M Caldwell, *The Heroism of Heurodis: Self-*

& biheld & seyð wiþ grete pite
 ‘O lef liif, what is te
 þat euer 3ete hast ben so stille
 & now gredest wonder schille?
 Þi bodi, þat was so white ycore,
 Wiþ þine nailes is al tofore.
 Allas, þi rode þat was so red
 Is al wan as þou were ded,
 & also þine fingres smale
 Beþ al blodi & al pale.
 Allas, þi louesom eyzen to
 Lokeþ so man doþ on his fo.
 A! dame, ich biseche merci.
 Lete ben al þis reweful cri
 & tel me what þe is & hou
 & what þing may þe help now.’ (vv. 101-116)

(E disse guardandola con grande pena: / “O vita mia, che cosa ti affligge? / Tu che eri sempre sì dolce e serena, / perché adesso gridi e non ti trovi pace? / Il tuo stesso corpo, che era sì candido, / con le tue unghie hai dilacerato. / Ahimè! le tue guance dal bel colorito / ora sono livide come la morte; / e le tue dita, graziose e sottili, / son tutte scure, lordate di sangue. / Ahimè! i tuoi begli occhi in pieno tormento / mi guardano come io fossi un nemico. / Ah! mia signora, imploro pietà. / Cessa da quelle grida strazianti, / e dimmi che cosa ti angoscia, e perché, / e come io ti possa venire a conforto”.)

Espressioni come «dame, ich biseche merci» ‘Ah mia signora, imploro pietà’ (v. 113) sono tipiche della lirica sia profana, quando rivolte all’amata, sia religiosa, nelle suppliche indirizzate alla Madonna²¹. La fedeltà nell’amore e l’assenza dell’amata creano uno stato di disperazione e annientamento che appare nel testo nel momento in cui Heurodis scompare, o meglio viene ‘trascinata’ (*ytvizt*), portata via da un altro uomo, il principe delle fate, che così diventa quasi un rivale di Orfeo²²:

Mutilation and Restoration in Sir Orfeo, «Papers on Language and Literature» XLIII (3), 2007, pp. 291-310: 295-297.

²¹ Cfr. C. Brown (a cura di), *English Lyrics of the Thirteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1932 e *Religious Lyrics of the Fourteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1952.

²² Il tema del rapimento della dama e della sua liberazione da parte del cavaliere innamorato, centrale nei racconti cortesi, dovette essere considerato più connaturato al tipo di racconto

Ac 3ete amiddes hem ful ri3t
 Þe quen was oway ytvi3t,
 Wiþ fairi forþ ynome;
 Men wist neuer where sche was bicombe (vv. 191-194).

(Eppure proprio lì in mezzo a loro / fu portata via la regina; / con la magia fu loro sottratta, / per essere condotta nessuno sa dove.)

Questo evento dà inizio alla sezione lirica più incisiva del testo, tutta centrata sulla disperazione di Orfeo che impazzisce e abbandona il regno per rifugiarsi nella foresta, cibandosi di erbe e radici²³. Qui le espressioni di nostalgia permettono al narratore di presentare un cambio di condizione di Orfeo e il disfaccimento della sua identità²⁴:

O way! what þer was wepe & wo
 When he þat hadde ben king wiþ croun

che il compositore voleva presentare al suo pubblico. Si pensi a questo proposito al racconto sul rapimento di Ginevra di Chrétien de Troyes, in cui Lancillotto deve liberare la sua amante imprigionata dal malvagio Meleagant. Inoltre, l'elemento soprannaturale e la cattura degli umani da parte di creature fatate ebbero grande diffusione nella letteratura celtica, fiamminga e italiana e in particolare in Inghilterra dove ebbero grande successo soprattutto alla corte di Enrico II. Si pensi ai racconti fatati presenti nel *De Nugis Curialium* di Walter Map. C.N.L. Brooke - R.A.B. Mynors (a cura di), *De nugis curialium*, Oxford, Clarendon Press, 1983; D. Allen, *Orpheus and Orfeo: The Dead and the 'Taken'*, «Medium Ævum» XXXIII (2), 1964, pp. 102-111. Si veda anche il racconto analogo irlandese *the Wooing of Etain*, dove l'eroe muove il suo esercito per liberare la sua donna rapita da una creatura magica. G.V. Smithers, *Story Patterns in Some Breton Lays*, «Medium Ævum» XXII, 1953, pp. 61-92.

²³ Una condizione psico-fisica che richiama quella di Merlino nel poema latino *Vita Merlini* di Geoffrey di Monmouth: «Utitur herbarum radicibus, utitur herbis, / Utitur arboreo fructu morisque rubeti; / Fit silvester homo quasi siluis deditus esset». B. Clarke (a cura di), *Life of Merlin: Vita Merlini*, Cardiff, University of Wales Press, 1973, vv. 65-88. Spearing, *Sir Orfeo: Madness and Gender...* cit. Per una discussione più generale sulla pazzia e il suo ruolo strutturale all'interno della letteratura, si veda C.J., Saunders - J. Macnaughton, *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005 e L.A. Craig, *The History of Madness and Mental Illness in the Middle Ages: Directions and Questions*, «History Compass» XII (9), 2014, pp. 729-744.

²⁴ Una versione meno elaborata del cosiddetto *ubi sunt* lirico è presente nel *romance* medio inglese *Amis and Amiloun*, conservato nello stesso manoscritto Auchinleck e in altri tre manoscritti più tardi. Pearsall - Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript...* cit., *Amis and Amiloun*, vv. 1618 e ss. Traduzione mia.

Went so pouerlich out of toun.
 Burth wode & ouer heþ
 Into þe wildernes he geþ.
 Noþing he fint þat him is ays
 Bot euer he liueþ in gret malais.
 He þat hadde ywerd þe fowe & griis,
 & on bed þe purper biis,
 Now on hard heþe he liþ,
 Wiþ leues & gresse he him wriþ.
 He þat hadde had castels & tours,
 Riuer, forest, friþ wiþ flours,
 Now, þei it comenci to snewe & frese,
 Bis king mot make his bed in mese.
 He þat had yhad kniztes of priis
 Bifor him kneland & leuedis,
 Now seþ he noþing þat him likeþ,
 Bot wilde wormes bi him strikeþ.
 He þat had yhad plente
 Of mete & drink, of ich deynte,
 Now may he al day digge & wrote
 Er he finde his fille of rote.
 In somer he liueþ bi wild frut
 & berien bot gode lite;
 In winter may he noþing finde
 Bot rote, grasas, & þe rinde.
 Al his bodi was oway duine
 For missays, and al tochine.
 Lord! who may telle þe sore
 Bis king sufferd ten 3ere & more?
 His here of his berd blac & rowe
 To his girdelstede was growe.
 His harp whereon was al his gle
 He hidde in an holwe tre;
 & when þe weder was clere & briþt
 He toke his harp to him wel riþt
 & harped at his owen wille.
 Into alle þe wode þe soun gan schille
 Þat alle þe wilde bestes þat þer beþ
 For ioie abouten him þai teþ;
 & alle þe foules þat þer were
 Come & sete on ich a brere
 To here his harping afine,

So miche melody was þerin;
 & when he his harping lete wold,
 No best bi him abide nold. (vv. 234-280)

(Ahimè, ci fu pianto e dolore quel giorno, / quando quel re che portò la corona / come un mendico lasciò la città! / Per le selve e per le brughiere / andò a vagare in lande deserte, / e non c'era nulla che lo confortasse, / viveva da solo nella tristezza. / Lui che indossava pellicce e ermellini, / e aveva sul letto coperte di porpora / si stende adesso sul duro terreno / di foglie s'avvolge ed erba seccata. / Lui ch'ebbe grandi castelli e fortezze, / e fiumi e foreste e boschi fioriti, / con l'avanzare del gelo e la neve / quel re deve farsi un letto col muschio. / Lui che vedeva i più prodi baroni / e le dame più belle inchinarsi / non ha più nessuno a rendergli onore; / soltanto le serpi al fianco gli strisciano. / Lui che godeva d'ogni abbondanza / di carni e bevande le più prelibate, / cerca ora e scava l'intero giorno / e calma la fame con qualche radice. / D'estate si ciba di frutti selvatici / e qualche bacca, che a poco gli valgono; / d'inverno null'altro riesce a trovare / che erba, radici e amare cortecce. / Tutto il suo corpo è ormai devastato / dai privamenti, la pelle è piagata. / Signore! Chi mai potrà dire la pena / che per dieci anni patì quel sovrano? / Capelli e barba, neri ed incolti, / sino alla cintola gli eran cresciuti. / L'arpa che era la sua delizia / nel cavo d'un tronco l'aveva nascosta; / e quando il giorno in terra era chiaro / allora talvolta andava a riprenderla / e la suonava a suo piacimento. / Per tutto il bosco echeggiavan le note / e anche le fiere che erano intorno / s'avvicinavano per gioirne; / persino gli uccelli in mezzo alle fronde / si posavano sopra i rami / e lo ascoltavano sino alla fine, / si dolce era la sua melodia; / Ma quando metteva l'arpa da canto / né fiera né uccello restava vicino.)

La struttura fortemente lirica che si manifesta in questi versi dimostra come il compositore si sia mosso all'interno di una lunga tradizione nota sin dalla fase antica anglosassone. È possibile infatti trovare paralleli con elegie antico inglesi come *L'errante*, un testo conservato oggi nel Manoscritto Exeter Cathedral Library MS 3501, risalente al X secolo²⁵, dove il rimpianto per la felicità e per il benessere passati ritornano attraverso la formula dell'*ubi sunt* per ricordare la situazione miserevole in cui versa l'esule:

²⁵ Una simile struttura si trova anche ne *Il navigante* (vv. 80-88), tradito nello stesso manoscritto. G.P. Krapp - E. Van Kirk Dobbie (a cura di), *The Exeter Book* (The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition, III), New York, Columbia University Press, 1936, pp. 134-137 e 143-147. Traduzione italiana mia.

Warað hine wræclast, nales wunden gold,
 ferðloca freorig, nalæs foldan blæd.
 Gemon he selesceggas ond sincþege,
 hu hine on geoguðe his goldwine
 wenede to wiste wyn eal gedreas! (vv. 32-36)

(Il sentiero d'esilio lo trattiene, non oro contorto, / gelido petto, non l'abbondanza della terra. / Ricorda i guerrieri della sala e il dono di tesori, / come da giovane il suo signore / lo intrattenne ai banchetti tutta la gioia è finita!)

'Hwær cwom mearg? Hwær cwom mago? Hwær cwom maþpumgyfa?
 Hwær cwom symbla gesetu? Hwær sindon seledreamas?
 Eala beorht bune. Eala byrnwiga!
 Eala þeodnes þrym. Hu seo þrag gewat,
 genap under nihthelm, swa heo no wære'. (vv. 92-96)

(“Dov'è il destriero? Dove il giovane guerriero? Dove il donatore di tesori / Dove i seggi dei banchetti? Dove sono le gioie della sala? / Ah, la coppa splendente! Ah, il guerriero in armi! / Ah, la gloria del signore! Com'è passato quel tempo, / scomparso nell'oscurità della notte, come se non fosse mai stato”).

Nei dieci anni di esilio auto imposto trascorsi nella foresta Orfeo sembra volersi lasciar andare perché la sua vita, il suo mondo, il suo ruolo sociale non hanno alcun valore senza l'amore della sua regina²⁶. Non sembra verosimile la spiegazione che vede questa fase come una metafora del cammino spirituale e morale del protagonista. Orfeo è un re e un uomo valoroso rispettato dal suo popolo, che ama la sua regina e viene ricambiato. Per cui sembrano azzardati i paralleli con re Davide o Nabucodonosor o altre interpretazioni allegoriche sulla ricerca della perfezione dell'anima²⁷. Ciò che si coglie in questa lunga sezione del

²⁶ S. Furnish, *Thematic Structure and Symbolic Motif in the Middle English Breton Lays*, «Traditio» LXII, 2007, pp. 83-118: 91.

²⁷ F. Riddy, *The Uses of the Past in Sir Orfeo*, «Yearbook of English Studies» VI, 1976, pp. 5-15; P.B.R. Doob, *Nebuchadnezzar's Children: Conventions of Madness in Middle English Literature*, New Haven-London, Yale UP, 1974, soprattutto la sezione *The Holy Wild Man: Sir Orfeo*, pp. 158-207; D.L. Jeffrey, *The Exiled King, Sir Orfeo's Harp and the Second Death of Eurydice*, «Mosaic» IX, 1976, pp. 45-60; K.R.R. Gros Louis, *The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile*, «Review of English Studies» XVIII, 1967, pp. 245-252; Id., *Robert Henryson's*

poema è la centralità della sofferenza che il compositore ha voluto esprimere facendo ricorso a elementi appartenenti al *romance* cortese. Orfeo non va in cerca di Heurodis ma si ripiega in sé stesso e nel suo dolore²⁸. Il solo progresso che si avverte riguarda la sua abilità compositiva. Come avviene spesso nella lirica, la lontananza della donna stimola la crescita artistica del poeta. Orfeo, infatti, migliora l'arte della parola e del suono dell'arpa, non accentuate all'inizio del poema, proprio durante l'assenza dell'amata. Heurodis quindi resta l'elemento e il motivo principale della vena artistica di Orfeo. La missione di Orfeo di raggiungere l'Aldilà e riportare indietro la sua amata non è conseguenza di una crescita interiore, ma di un evento fortuito, magistralmente creato dal compositore. Un giorno egli intravede Heurodis in mezzo a una schiera di sessanta fanciulle a cavallo. A un momentaneo smarrimento alla vista di lei in cui non riesce a proferire parola seguono altri momenti di disperazione in cui invoca la morte con toni che ricordano il lessico della lirica:

'Allas!' quap he 'now me is wo.
 Whi nil deþ now me slo?
 Allas! wroche, þat y no miȝt
 Dye now after þis siȝt.
 Allas! to long last mi liif
 When y no dar nouȝt wiþ mi wiif,
 No hye to me, o word speke.
 Allas! whi nil min hert breke?
 Parfay!' quap he 'tide wat bitide,
 Whider so þis leuedis ride,
 Þe selue way ichil streche;
 Of liif no deþ me no reche.' (vv. 331-342)

Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages, «Speculum» XLI, 1966, pp. 643-655.

²⁸ Secondo Lee Templeton l'elaborazione del lutto da parte dell'Orfeo medievale inglese, così distante da quello dell'Orfeo dell'antichità, va visto all'interno del contesto della letteratura cavalleresca i cui parametri di mascolinità prevedevano che fosse non solo un bravo arpista, ma anche un cavaliere cortese, generoso e leale, nonché dedito all'amore per la propria dama. L. Templeton, *Transformative Tears: Grief and Masculine Identity in Sir Orfeo*, in Ead. (a cura di), *Grief, Gender, and Identity in the Middle Ages. Knowing Sorrow* (Explorations in Medieval Culture, 18), Leiden, Brill, 2021, pp. 210-233.

“Ahimè!” diss’egli, “infelice che sono! / Perché la morte non viene a rapirmi? / Ahimè! sciagurato, perché non son morto / dopo che ebbi la vista di lei? / Ahimè! troppo a lungo mi dura la vita / se non ho osato di dire parola / alla mia sposa, e neppure lei a me. / Ahimè! questo cuore dovrebbe spezzarsi. / Eppure”, si disse, “sia quel che sia, / ovunque vadano quelle dame, io seguirò la medesima via; ch’io viva o muoia, più non m’importa”.)

È dunque l’incontro con Heurodis a dargli la forza di reagire e decidere di seguirla per scoprire dove si trova il regno delle fate. All’arrivo nel regno dei morti Orfeo si trova davanti uno spettacolo che l’autore stesso paragona al Paradiso. Un bellissimo castello di cristallo con contrafforti, adorno all’esterno con figure di animali e all’interno con pietre preziose²⁹. E tuttavia la descrizione delle anime dei morti che vi abitano è cruenta e raccapricciante e raramente riscontrabile nel *romance* cavalleresco³⁰. Qui Orfeo mette alla prova la sua eloquenza di cavaliere cortese e la sua abilità di arpista che gli consentono di salvare l’amata. Il testo si conclude col ritorno a Winchester del re e della sua regina, i quali ristabiliscono così la propria armonia interiore e quella sociale del regno.

Osservazioni finali

Dalla lettura del *Sir Orfeo* si evidenzia come la trasformazione di Orfeo in signore feudale e re e l’ambientazione di corte non siano i soli

²⁹ Bliss ha supposto la derivazione di questo testo da un originale antico francese sulla base proprio di questa descrizione che richiamerebbe i castelli francesi. Tuttavia, questa tipologia di decorazioni era già in uso in Inghilterra sin dal XIII secolo ai tempi di Enrico III. Si veda su questo S. Lerer, *Artifice and Artistry in Sir Orfeo*, «Speculum» LX (1), 1985, pp. 92-109: 99 e Bliss (a cura di), *Sir Orfeo...* cit., p. XL.

³⁰ A.J. Fletcher, *Sir Orfeo and the Flight from the Enchanters*, «Studies in the Age of Chaucer» XXII (22), 2000, pp. 141-177: 148-152; P. Grimaldi, *Sir Orfeo as Celtic Folk-Hero, Christian Pilgrim, and Medieval King*, in M.W. Bloomfield (a cura di), *Allegory, Myth, and Symbol*, Cambridge, Harvard UP, 1981, pp. 147-161: 153; E. Hull, *The Idea of Hades in Celtic Literature*, «Folklore» VIII, 1907, pp. 121-165: 153; D. Crawford, ‘Gronyng wyth grysly wounde’: *Injury in Five Middle English Breton Lays*, in Meale (a cura di), *Readings in Medieval English Romance...* cit., pp. 35-52: 46-49; A.M. d’Arcy, *The Faerie King’s Kuntskammer. Imperial Discourse and the Wondrous in Sir Orfeo*, «Review of English Studies» LVIII (233), 2007, pp. 10-33.

elementi che segnano il completo rinnovamento del mito. È soprattutto il rapimento di Heurodis che cambia la figura di Orfeo, aggiungendo alla storia una nuova dimensione. Heurodis, che nella prima parte viene presentata terrorizzata e emotiva e a tratti romantica, dopo il suo rapimento resta una figura passiva e inconsistente. Dal momento della sua scomparsa il racconto diventa più lirico e si concentra sulla disperazione di Orfeo, mentre sullo sfondo resta l'immagine lontana dell'amata come elemento ispiratore.

L'anonimo compositore considerò centrale nella storia d'amore tra Orfeo e Heurodis il motivo dell'esilio e dell'allontanamento, un tema caro alla cultura anglosassone e che sin dai tempi remoti della letteratura inglese aveva stimolato la produzione di testi elegiaci e lirici anche in contesti epico-eroici³¹.

La tematica del distacco e della *wilderness* di Orfeo che ritorna nella parte centrale del poema è un appello indiretto all'amore lontano, tipico della poesia lirica. Si tratta di un lirismo che potremmo definire di nuova generazione, ma che in realtà individua le sue radici nel lontano passato anglosassone, in cui l'io narrante non si rivolge in modo diretto all'amata, lontana e irraggiungibile, come si verifica nelle prime liriche medio inglesi di tipo convenzionale, ma esprime la propria sofferenza attraverso il racconto in terza persona o tramite monologhi³². È vero che

³¹ Si veda ad esempio il breve poema anglosassone *Il lamento della moglie* del X secolo sul pianto di una donna per la perdita del proprio amato. Così come, tenendo conto di un senso più ampio del concetto di lirismo, sono stati considerati lirici alcuni passaggi in testi antico inglesi epici come il *Beowulf*. Krapp - Van Kirk Dobbie (a cura di), *The Exeter Book...* cit., pp. 210-211. Wrenn aveva affermato che «the Anglo-Saxon poets frequently introduced lyric elegiac passages into epic and narrative verse». Si veda G.L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London, Harrap, 1967, p. 139; J.B. Bessinger Jr., *Homage to Caedmon and Others: A Beowulfian Praise Song*, in R.B. Burlin - E.B. Irving, Jr. (a cura di), *Old English Studies in Honour of John C. Pope*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1974, pp. 91-106: 100.

³² Heurodis non viene presentata secondo il linguaggio convenzionale delle prime liriche medievali inglesi. Manca infatti l'elenco delle caratteristiche fisiche come la pelle bianca come avorio, i capelli chiari, il collo lungo come un cigno, le sopracciglia nere e arcuate, le belle caviglie, e così via. L'unico riferimento si riscontra dalle parole nei versi 101-116 (vedi sopra). D.S. Brewer, *The Ideal of Feminine Beauty in Medieval Literature, Especially Harley Lyrics, Chaucer and Some Elizabethans*, «Modern Language Review» L, 1955, pp. 257-269; C. Da Soller, *Beauty, Evolution, and Medieval Literature*, «Philosophy and Literature» XXXIV (1), 2010, pp. 95-111.

il ricongiungimento porta a ristabilire la pace sociale e il regno, ma è l'amore della donna il vero fulcro e l'elemento di equilibrio. Senza di lei tutto crolla, non solo il regno ma anche Orfeo stesso.

Attraverso la sua opera il compositore del *Sir Orfeo* rivela di essere rimasto ancorato alla tradizione cortese, ma fa del suo bagaglio culturale una forza ispiratrice e punto di partenza per restituire alla fine non un semplice rifacimento del mito di Orfeo quanto una riscrittura originale che nella semplicità della trama mette insieme sapientemente elementi di derivazioni diverse. Egli, come gran parte degli autori medievali a lui contemporanei, fece ricorso all'intertestualità facendo uso di allusioni, tecniche e forme letterarie per permettere al pubblico di richiamare alla memoria modelli precedenti e identificarli nel corso della narrazione. Ed è proprio la presenza di alcune componenti, come il motivo tipicamente germanico dell'esilio ripreso molto probabilmente dalla versione alfrediana del Boezio, e che trova riscontri nelle elegie antico inglesi, che lasciano intendere una creazione anglosassone piuttosto che una traduzione da un originale antico francese.

Se si riconosce il fondamentale ruolo dell'intertestualità, allora possono essere superati alcuni elementi di contraddizione all'interno del *Sir Orfeo*³³. Il poema è testimonianza di quel patrimonio artistico che i menestrelli o cantori medievali condividevano e a cui attingevano nel momento della loro creazione e quindi va considerato nella sua complessità di componenti. Tra questi il lirismo occupa il posto preminente, un lirismo che si esprime attraverso un registro popolareggiante, descrittivo-oggettivo e a volte dialogato³⁴. L'abilità del compositore risiede proprio nell'aver saputo attualizzare l'elemento lirico del mito classico attraverso il modello contemporaneo del tema dell'amore e della fedeltà della cop-

³³ Si pensi a elementi discordanti come la descrizione meravigliosa del castello del regno delle fate e quella terrificante delle anime dei morti che lo popolano. Mitchell considera questa parte un'interpolazione sulla base del fatto che essa non è presente nella versione tradita dal MS Harley. Si veda B. Mitchell, *The Faery World of 'Sir Orfeo'*, «Neophilologus» XLVIII (2), 1964, pp. 155-159.

³⁴ Diverso da quello presente, ad esempio, in molte liriche profane rinvenute nella raccolta tramandata nel manoscritto London, British Library, Harley 2253 (XIV secolo). S. Fein - D. Raybin - J. Ziolkowski (a cura di), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, 3 voll. (Medieval Institute Publications), Western Michigan University, 2014.

pia visti nel contesto cortese, allacciando così un filo rosso tra epoche e culture teoricamente e apparentemente distanti.

Abstract

Sir Orfeo is a Middle English *lai* whose content belongs to the so-called ‘Matter of Rome’, a series of motives based on classical myths and legends that spread in France in the 12th century and in the following century also in England. Before its redaction in the form of a romance, the Orpheus legend had circulated throughout the island via the works of Virgil, Ovid and Boethius, texts that were extensively studied and interpreted by medieval readers. Because of its ethical and philosophical teaching, Boethius’ *De Consolatione Philosophiae* became one of the most influential manuals of literature in medieval Europe and it was also among the first Latin texts to be translated into the vernacular during the kingdom of the English king Alfred the Great. Boethius had narrated the Orpheus myth, attributing to it a *moralitas* that medieval authors largely shared. However, the composer of *Sir Orfeo* deviated from this line of interpretations by revisiting and modernising the myth. The story, enriched with typically Anglo-Saxon and Celtic folkloric traits, presents Orfeo as a chivalric character who rescues his lady Heurodis by carrying her away from the kingdom of the afterlife. The aim of this work is to highlight how the English composer was able to actualise the elegiac theme regarding the loss of the beloved wife through the courtly model of love and fidelity, providing at the end an original version of the myth with a lyrical and popular register suitable to the tastes of his audience.

Donata Bulotta
donata.bulotta@unical.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598