

Snorri als Erzähler. La regolazione dell'informazione narrativa in Gylfaginning

The present contribution offers an analysis of the narrative structures of *Gylfaginning*. The paper aims at showing how the narrative patterns of the frame story and of the main story change in such a way that the omniscient narrator of the frame story bears no responsibility with respect to the pagan contents of the text.

0. La tradizione manoscritta della *Snorra Edda* (*SnE*) testimonia, con le sue quattro *Fassungen* concorrenti, di un tempo in cui ad una cultura fondata primariamente sull'oralità si andava sostituendo una cultura di nuovo tipo, fondata sulla scrittura, il cui impatto contribuirà a sostituire alla secolare *mouvance*¹ del testo una fissità ed una autorialità del tutto nuove, dando vita, nei secoli di interregno tra le due forme di trasmissione, ad una cultura di tipo ibrido, in cui modalità orale e modalità scritta coesistono contaminandosi a vicenda. Pur riconoscendo la mobilità del testo snorriano, è tuttavia possibile rilevare come la *SnE* conservi, al di là di interpolazioni e rimaneggiamenti, un notevole grado di coesione interna, tanto a livello contenutistico, quanto a livello di strutture narrative.²

Di particolare interesse, in tal senso, sono le strategie messe in atto in *Gylfaginning* (*Gylf*). Il lavoro di Snorri si articola in quattro sezioni canoniche: *Formáli* o Prologo (*Pr*), *Gylfaginning* (*Gylf*), *Skáldskaparmál* (*Skpm*) e *Háttatal* (*Ht*).³ Ognuna delle diverse parti si concentra

¹ Per il concetto di *mouvance* e, più in generale, per quanto concerne il problema del passaggio da una cultura di tipo orale ad una cultura di tipo scritto, si veda Zumthor (1983 e 1987). Fondamentali inoltre, per quanto concerne le rispettive peculiarità delle culture orali e scritte, sono Mc Luhan (1962) e Ong (1982).

² Si veda al riguardo Clunies Ross (1987 e 1992).

³ In realtà, le quattro sezioni si trovano disposte in questo ordine solo in uno dei quattro testimoni principali (ovvero Codex Regius, Gks 2367, 4^o: R), mentre negli altri codici (Codex Wormianus, AM 242, fol.: W; Codex Trajectinus, 1374: T; Codex Uppsaliensis, DG 11: U) si riscontrano delle variazioni tanto nella disposizione delle sezioni, quanto nella loro organizzazione interna (cfr.

su un aspetto peculiare della poesia scaldica, sviluppandone le problematiche nel quadro di una vera e propria *ars poetica* islandese, che, nei suoi differenti movimenti, mira a fornire all'aspirante scaldo i materiali culturali (mitologici) e poetici (metrici, retorici) necessari all'esercizio dell'attività. In tale quadro, *Gylf* è il luogo deputato alla trattazione mitografica, al cui interno il materiale mitologico indigeno viene consegnato alla scrittura (plausibilmente dopo aver subito un processo di sistematizzazione e adattamento alla nuova forma di trasmissione)⁴, al fine di rendere disponibili a quanti desiderassero accostarsi alla poesia scaldica tutte le informazioni necessarie alla sua comprensione.⁵ La complessità dell'opera, la coesione delle varie componenti, nonché la sua densità informativa, lasciano tuttavia presupporre che la *SnE* mirasse a tracciare un percorso ideologico e filosofico di ben più ampio respiro rispetto ad un semplice manuale per aspiranti scaldi. La presentazione dei miti pagani offerta in *Gylf*, oltre che costituire un mezzo indispensabile per la comprensione delle *kenningar* comunemente in uso nella poesia scaldica, sottende in realtà ad un disegno decisamente più complesso di sistematizzazione e nobilitazione del patrimonio religioso pre-cristiano.⁶ Nello svelare le complesse connessioni tra linguaggio poetico e mito, Snorri mirerebbe a presentare la poesia pre-cristiana come espressione diretta della religione pagana e, tramite il ricorso ad alcune spiegazioni di tipo evemeristico, ad evidenziare come questa rappresenti un tentativo di comprendere ed interpretare i principi basilari

Cipolla 2004 e Krömmelbein 1992). Permane inoltre il disaccordo tra i vari critici circa la paternità di diversi luoghi del testo, in particolare di *Pr*, la cui attribuzione o meno a Snorri è tuttora oggetto di dibattito (per una rassegna delle principali posizioni in merito, si veda Sandrini 2004).

⁴ Cfr. Quinn (2000) e Clunies Ross (2000).

⁵ Cfr. Faulkes (1987: 5): "En þetta er nú at segja ungum skáldum þeim er girnask at nema mál skáldskapr ok heyja sér orðfjölda með fornum heitum eða girnask þeir at kunna skilja þat er hlutir er kveðit: þá skili han þessa bók til fróðleiks ok skemtunar. En ekki er at gleyma eða ósanna svá þessar sögur at taka ór skáldskapinum for[nar ke]nningar þær er höfuðskáld hafa sér líka látit" ("Ma questo è ora da trasmettere ai giovani scaldi che desiderano apprendere il linguaggio della poesia ed acquisire un ampio patrimonio di parole utilizzando i termini tradizionali o desiderano conoscere ciò che è espresso in maniera oscura. Lasciate dunque che questi prenda questo libro come ammaestramento e divertimento. Ma non si devono dimenticare o additare come false queste storie in modo da privare l'antica poesia delle *kenningar* che i più grandi poeti hanno felicemente utilizzato" [traduzione mia]).

⁶ Clunies Ross (1992: 633-634) sottolinea come l'intento di Snorri fosse quello di presentare "a coherent overview of pre-Christian Scandinavian myth" e come la *SnE* si debba considerare come ben più che "a handbook of poetics with appropriate mythological exegesis".

del cosmo.⁷ Gli antichi scandinavi, illuminati dalla *jarðligar giptir*⁸ concessa loro dal creatore, avrebbero dunque messo a punto una sorta di religione naturale che avrebbe comunque permesso loro di intuire l'esistenza di una divinità superiore responsabile della creazione di ogni cosa, che si porrebbe dunque in un rapporto di continuità e non di conflitto con la vera religione rappresentata dal cristianesimo, come emerge del resto dalla lettura di *Pr*.

Snorri si trova dunque nella condizione di rivalutare e riportare alla luce, consegnandolo alla scrittura, il ricco *corpus* di miti indigeni, tenendo tuttavia ben presente la necessità di evitare pericolose apologie. Benché il cristianesimo islandese si contraddistingua per un atteggiamento decisamente tollerante nei confronti del passato pagano,⁹ al punto da sfociare in alcuni casi in episodi di sincretismo,¹⁰ sarebbe stato in ogni caso impensabile per un autore cristiano proporre una rassegna acritica dei miti pagani, che non fosse in qualche modo giustificata e contestualizzata alla luce della vera fede. Giustificazione e contestualizzazione vengono fornite del resto da Snorri stesso, nell'ambito di quella che la critica identifica come l'*intentio scriptoris*, dove viene esplicitamente sottolineato come le storie riguardanti gli dei dell'epoca pagana non siano da accettarsi come veritiere in senso assoluto ma debbano piuttosto essere preservate al fine di mantenere intatte le possibilità di comprendere appieno e praticare l'arte scaldica. Lo stesso *Pr*, indipendentemente dai complessi problemi di attribuzione che lo riguardano,¹¹ svolge primariamente la funzione di inquadrare *Gylf* in un'ottica che ne giustifichi i contenuti pagani alla luce della fede cristiana. Tanto l'inter-

⁷ Clunies Ross (1987: 20) parla del lavoro di Snorri come animato da "a desire to show how the language of early Icelandic poetry expressed the basic tenets of the pre-Christian Scandinavian religion and represented a serious attempt to understand the basic principles of the cosmos".

⁸ Cfr. al proposito Clunies Ross (1992: 634).

⁹ Fondamentale, per i problemi relativi alla conversione delle regioni scandinave, è Musset (1967). Si veda anche Boyer (1987).

¹⁰ Cfr. Foote (1984). Scovazzi (1967) offre un'ampia rassegna di episodi di sincretismo e convivenza di usi pagani e cristiani tramandati dalle saghe islandesi.

¹¹ Come è noto, *Pr* è oggetto da ormai un secolo di un complicato e tuttora irrisolto dibattito circa la sua paternità, che non è mia intenzione trattare diffusamente in questa sede. Mi limiterò quindi a segnalare gli interventi più significativi sul problema. Sull'attribuzione di *Pr* ad autore diverso da Snorri, fondata su criteri essenzialmente ecdotici, si veda Boer (1926-27 e 1924). A sostegno della medesima tesi, fondata tuttavia su criteri contenutistici e stilistici, si vedano in particolare Heusler (1908) e von See (1988 e 1999). A sostegno della paternità snorriana di *Pr*, in aperto contrasto con le tesi di K. von See, è Clunies Ross (1991).

vento autoriale rappresentato dall'*intentio scriptoris*, quanto l'avvertenza iniziale rappresentata da *Pr*, testimoniano dunque di come la rassegna mitografica costituita da *Gylf* fosse avvertita come potenzialmente fraintendibile e di come quindi si sentisse la necessità di motivarla adeguatamente (*Pr*) e di prendere in qualche modo le distanze dal suo contenuto (*intentio scriptoris*), al fine di chiarire oltre ogni dubbio come l'opera di raccolta e compilazione fosse animata esclusivamente da "lively literary and antiquarian interest" (Foote 1984: 90) e nulla più. A queste palesi giustificazioni e prese di distanza si accompagnano una serie di interessanti strategie narrative operanti in *Gylf*, che sostengono e supportano il piano complessivo dell'opera, confermando ancora una volta la grande coesione della *SnE* ed evidenziando l'alto grado di consapevolezza nell'uso del mezzo scritto da parte di un autore attivo in un torno di tempo in cui ad una cultura di tipo orale si andava sostituendo, senza essersi tuttavia completamente affermata, una cultura di tipo scritto.

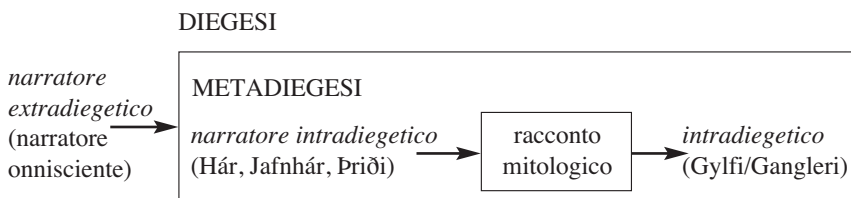
1. *Gylf* rappresenta presumibilmente il tassello finale della *SnE*, la cui composizione segue cronologicamente quella delle parti più strettamente legate ai problemi di poetica scaldica (*Skpm* e *Ht*) e si caratterizza appunto per la sua natura prettamente narrativa (Lindow 1985: 34). Si può dunque ragionevolmente presumere che Snorri abbia avvertito la necessità, una volta completate le sezione poetologiche, di fornire l'adeguato supporto di carattere mitologico necessario alla comprensione delle complesse figure retoriche scaldiche, come del resto suggerito dall'*intentio scriptoris*. Si presentava quindi l'esigenza di approntare una struttura narrativa che consentisse, da un lato, di preservare l'aura di plausibilità necessaria al fine di rendere credibili i racconti mitologici ed a stimolarne quindi la fruizione, dall'altro di presentare i miti in questione in modo tale da evitare qualsiasi sospetto di esaltazione o adesione: di rendere insomma chiaro come la credibilità di tali storie si limitasse appunto esclusivamente all'ambito narrativo.

Questo ambiguo atteggiamento di rispettoso interesse letterario e di consapevole distacco ideologico ad un tempo è ottenuto a livello narrativo grazie ad una scrupolosa attenzione dedicata alla "regolazione dell'informazione narrativa" (Genette 1976: 209), operata attraverso la meticolosa gestione delle tre variabili fondamentali rappresentate da di-

stanza, prospettiva e voce.¹² L'analisi del testo di *Gylf* evidenzia come alla variazione del registro contenutistico corrisponda una puntuale variazione di stato delle tre variabili, facendo sì che la struttura narrativa si adatti al tipo di argomento trattato e contribuisca quindi a rendere effettive le prescrizioni formulate nell'ambito dell'*intentio scriptoris*.

Il testo di *Gylf* viene convenzionalmente suddiviso in 54 capitoli.¹³ Dopo un breve brano introduttivo, che narra di come re Gylfi sviluppasse, a seguito del raggio subito da parte dell'*asinna* Gefjon (cap. 1), un forte desiderio di conoscere quali segreti si celassero dietro al potere degli *Æsir* e di come egli si mettesse quindi in viaggio alla volta della loro reggia (cap. 2), la sezione assume il tono del certame sapienziale, nel corso del quale Gylfi interroga i propri interlocutori, le cui risposte, sostanziate da cospicue citazioni di versi eddici, costituiscono di fatto il nocciolo della narrazione. Il racconto mitologico si trova pertanto racchiuso all'interno di una struttura assimilabile al modello proposto da S. Chatman (1998: 279) per quella che egli definisce “trasmissione in cornice” (Fig. 1).

Fig. 1



Gylf presenta dunque un'organizzazione narrativa caratterizzata dalla presenza di due livelli distinti:¹⁴ un primo livello (racconto diegetico o di primo grado) rappresentato dalla cornice (capp. 1, 2, 54), ed un se-

¹² Per una trattazione esaustiva del problema rimando a Genette (1976: 209-233).

¹³ Finnur Jónsson (1931) propone una suddivisione in 43 capitoli, non mancando tuttavia di segnalare tra parentesi la numerazione convenzionale risalente a *Edda Snorra Sturlusonar* (1848), alla quale si adeguano invece le edizioni curate da Holtsmark e Jón Helgason (1950) e da Faulkes (1982).

¹⁴ Per il concetto di livello narrativo mi rifaccio ancora una volta a Genette (1976: 275), che lo riassume affermando che “ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto”.

condo livello (racconto metadiegetico o di secondo grado) rappresentato dalla sezione mitografica vera e propria e corrispondente ai racconti generati dal dialogo tra Gylfi e la triade costituita dai tre *Æsir* Hár, Jafnhár e Priði (capp. 3-53). Al variare dei livelli corrispondono mutamenti della distanza narrativa e della focalizzazione all'interno della storia (e, di conseguenza, diversi gradi di mediazione narrativa), nonché precise variazioni di voce. È pertanto possibile, alla luce di quanto sopra, suddividere *Gylf* in due parti, corrispondenti alle due distinte gradazioni del racconto.

1.1. La cornice (C) costituisce il racconto di primo grado, al cui interno si sviluppano i racconti mitologici. Sotto il profilo contenutistico C rappresenta evidentemente il momento esplicativo e giustificativo, fornendo in apertura la motivazione necessaria a giustificare il certame sapienziale dei capitoli successivi, per poi concludere infine, con movimento circolare, l'avventura di Gylfi/Gangleri.

Il cap. 1¹⁵ riferisce brevemente l'episodio del primo inganno operato dagli *Æsir* nella persona di Gefjon ai danni di Gylfi. Il brano iniziale di *Gylf* racconta di come il re svedese accettasse di concedere ad una donna errante (Gefjon) la parte del proprio territorio corrispondente alla quantità di terra arata da quattro buoi nel corso di un giorno e di una notte, e di come la donna, appartenente alla stirpe degli *Æsir*, ricorresse all'aiuto di animali straordinariamente forti nati dalla sua unione con un gigante e riuscisse perciò a strappare dal regno svedese un'enorme estensione di terra, la quale, scaraventata successivamente in mare, sarebbe divenuta l'isola di Sjælland. Il mito fornisce alcune informazioni essenziali alla comprensione degli eventi narrati successivamente, provvedendo ad introdurre i due principali attanti della narrazione, ovvero da un lato re Gylfi e dall'altro gli astuti *Æsir*, rappresentati in questo caso da Gefjon. La contrapposizione tra i due partiti, risolta inevitabilmente a favore dei secondi, costituisce il pretesto necessario a giustificare la curiosità del re svedese nei confronti dei potenti stranieri che con tanta astuzia l'avevano privato della propria terra (Clunies Ross 1978).

Il cap. 2 riprende puntualmente il pretesto precedentemente introdot-

¹⁵ Il cap. 1 non è presente in tutti i testimoni principali della *SnE*, ma solo in tre di essi, ovvero R, T e W. U, ritenuto il codice più antico, ne è privo.

to, indicando esplicitamente il motivo che spinge Gylfi a dissimulare la propria identità ed a recarsi presso gli *Æsir*: “Gylfi konungr var maðr vitr ok fjölkunnigr. Hann undraðisk þat mjök er Asafólk var svá kunnigt at allir hlutir gengu at vilja þeira” (Faulkes 1982: 7).¹⁶ Il capitolo introduce più oltre il tema delle *sjónhverfingar*, delle illusioni ottiche allestite appositamente dagli *Æsir* grazie alle loro capacità magiche una volta divinate le intenzioni del loro visitatore, riproponendo in questo il motivo dell’inganno già presente nel cap. 1: “En *Æsir* váru því vísari at þeir höfðu spádóm, ok sá þeir ferð hans fyrr en hann kom, ok gerðu í móti honum sjónhverfingar” (Faulkes 1982: 7).¹⁷ La parte introduttiva di *C* si compie con la descrizione dell’incontro tra Gylfi/Gangleri ed i propri antagonisti Hár, Jafnhár e Þriði, connotato secondo i canoni della sfida sapienziale,¹⁸ forma dialogica di competizione tramite la quale il re svedese tenta di estorcere le informazioni di cui è alla ricerca: “Hann [Gylfi] segir at fyrst vil hann spyrja ef nokkvorr er fróðr maðr inni. Hár segir at hann komi eigi heill út nema hann sé fróðari” (Faulkes 1982: 8).¹⁹ A questo punto il racconto di primo grado si interrompe e lascia di fatto la scena ai racconti di secondo grado, che rappresentano la parte più cospicua di *Gylf*.

La struttura di *C* rimane così aperta sino a quando, all’altezza del capitolo conclusivo, verrà chiusa con movimento circolare tramite il ritorno del tema dell’illusione ottica, rimasto latente fino a quel punto. Il cap. 54 racconta infatti di come Gylfi, dopo avere volutamente ingaggiato un atipico dialogo sapienziale, assista alla dissoluzione della reg-

¹⁶ “Re Gylfi era un uomo saggio e conoscitore di magie. Egli si meravigliava molto che il popolo degli Asi fosse così sapiente che tutte le cose andavano secondo il loro volere” (Chiesa Isnardi 1997: 49-50).

¹⁷ “Ma gli Asi erano ben più saggi perché possedevano il dono della preveggenza, ed essi videro il suo viaggio prima che egli arrivasse, e prepararono per lui delle illusioni ottiche” (Chiesa Isnardi 1997: 50).

¹⁸ Marold (1992: 141-2) osserva giustamente come il motivo della sfida sapienziale sia in realtà una trama ordita da Gylfi nel tentativo di ingannare i propri interlocutori e spingerli così a rivelare il segreto della loro potenza; il presupposto primo e necessario di tale tipo di competizione è infatti che colui che pone le domande, onde poter mettere alla prova il proprio rivale, sia a conoscenza delle relative risposte. Appare dunque evidente come Gylfi intenda sfruttare tale forma “um die Asen dazu zu bringen, in diesem Wettkampf ihr religiöses Wissen preiszugeben”.

¹⁹ “Egli disse che per prima cosa voleva domandare se là dentro ci fosse un uomo sapiente. Hár disse che egli non avrebbe potuto uscire di là sano [e salvo] se non fosse più sapiente [di loro]” (Chiesa Isnardi 1997: 51).

gia dei sedicenti *Æsir*, ritrovandosi così sperduto in una plaga desolata, vittima ancora una volta dell'inganno (*ginning*) ordito da nemici troppo astuti: “Því næst heyrði Gangleri dyni mikla hvern veg frá sér, ok leit út á hlið sér. Ok þá er hann sésk meir um þá ønga höll ok ønga borg” (Faulkes 1982: 54).²⁰

C svolge alcune fondamentali funzioni contenutistiche, quali appunto l'introduzione dei personaggi principali della vicenda, l'illustrazione delle ragioni che hanno motivato il loro incontro, nonché la definizione delle coordinate stilistiche necessarie ad allestire la sfida sapienziale dei capitoli centrali. L'importanza di C non si risolve tuttavia sul piano della presentazione dei personaggi e delle loro motivazioni. La cornice gioca infatti un ruolo determinante anche al livello delle indicazioni volte ad orientare e guidare la fruizione di *Gylf* nel suo complesso. Pur non ospitando interventi autoriali diretti, C contiene tuttavia alcuni precisi segnali che rappresentano, per così dire, il correlativo oggettivo delle prescrizioni esplicite rappresentate dall'*intentio scriptoris*, costituendo di fatto un commento implicito²¹ ai racconti mitologici. Tali prescrizioni implicite sono evidentemente la risultante ottenuta presentando i narratori di secondo grado, ovvero gli *Æsir*, sui quali grava l'autorità narrativa del racconto metadiegetico, come uomini dotati di grandi capacità illusionistiche pronti ad allestire fantasmagorici inganni dei sensi onde aggirare il loro ingenuo antagonista. Questa strategia narrativa permette al narratore extradiegetico di suggerire al narratorio extradiegetico la possibilità che le storie narrate dagli *Æsir* siano false, conservando al medesimo tempo intatta l'aura di credibilità necessaria a rendere fruibili le storie stesse, riproducendo così a livello narrativo l'atteggiamento auspicato dall'*intentio scriptoris*; solo il capitolo conclusivo svelerà completamente il carattere illusorio dell'avventura vissuta da Gylfi/Gangleri, minando in maniera più consistente, per quanto comunque implicita, l'autorità narrativa dei suoi interlocutori.

Appare evidente, in virtù di quanto illustrato sopra, come C necessiti, a motivo del suo valore decisivo per la retta comprensione finale del

²⁰ “Subito dopo Gangleri udì un gran rimbombare d'ogni parte vicino a lui e si volse di qua e di là, ma quando si guardò attorno con più [attenzione], [si accorse] che stava all'aperto su un terreno pianeggiante, e non vide alcuna sala né alcuna fortezza” (Chiesa Isnardi 1997: 112).

²¹ Per un'analisi dettagliata dei diversi tipi possibili di commento al racconto rimando a Chatman (1998: 247-77).

testo, di una struttura che consenta al narratore, da un lato, di filtrare le informazioni e di fornire le indicazioni necessarie ad evitare ogni possibile fraintendimento e, dall'altro, di non distruggere completamente la credibilità della narrazione: di conservare intatta, insomma, quella *unwilling suspension of disbelief* necessaria ad attivare e a mantenere in vita la macchina del racconto. Struttura ottenuta attraverso la sapiente gestione di distanza, prospettiva e voce. La cornice presenta una narrazione di tipo diegetico, modo narrativo nel quale la presenza della figura dell'informatore (Genette 1976: 213) è preponderante e gli eventi vengono filtrati attraverso le parole del narratore, che esercita appieno la propria funzione di selezione del materiale narrativo ed assume su di sé la piena responsabilità di quanto viene raccontato; modo nel quale, nelle parole di Platone, "il poeta parla a suo nome, senza neppure tentare di fuorviarci come se fosse un altro a parlare" (Lozza 1990: 201).

Un'ulteriore conferma di come la struttura narrativa di *C* sia organizzata in modo tale da conferire assoluta autorità al narratore si evince dal tipo di focalizzazione adottato.²² In *C* si realizza infatti appieno il modello narrativo che Genette definisce racconto non focalizzato o a focalizzazione zero, nel quale il narratore è chiaramente a conoscenza di una quantità di informazioni superiore rispetto ai personaggi (Narratore>Personaggio, secondo la formula proposta da Todorov), dei quali conosce non solo le azioni, ma anche le più intime intenzioni e motivazioni.

Rimane ora da prendere in considerazione la categoria della voce, vale a dire il problema dello statuto del narratore, analizzabile secondo le due direttrici del rapporto di quest'ultimo con la storia e del livello narrativo. Per quanto concerne la seconda istanza, appare evidente che il narratore di *C* è di tipo extradiegetico, collocato cioè ad un livello superiore rispetto al racconto diegetico (primo grado) di cui è responsabile. Il narratore non presenta inoltre alcun tipo di rapporto con la storia che egli gestisce e dalla quale è totalmente assente in quanto personaggio, connotandosi pertanto come eterodiegetico. Appare dunque chiaro, alla luce del valore assunto dalle variabili narrative prese in esame, come l'istanza narrativa sia gestita dal classico tipo del narratore onnisciente (o narratore - autore), dotato di assoluta autorità sulla storia narrata e in grado quindi di orientare a proprio piacimento il lettore.

²² Per una tassonomia dei diversi tipi di focalizzazione rimando a Genette (1976) e Todorov (1966).

1.2.1. Il cap. 3 segna la conclusione dei capitoli dedicati alla cosiddetta cornice e l'inizio della porzione di *Gylf* di più spiccato carattere mitografico (*M*), ovvero appunto i capp. 3-53. Il passaggio da *C* a *M* porta con sé numerosi mutamenti al livello dell'organizzazione narrativa, che fanno sì che la situazione si presenti in maniera decisamente più complicata rispetto a quanto avveniva nella cornice. *M* presenta appunto una struttura particolarmente complessa, che si caratterizza tanto per i costanti scarti di livello narrativo che si verificano nel corso del dialogo intrattenuto da Gylfi/Gangleri con i suoi interlocutori, quanto per i valori assunti dalle variabili narrative che caratterizzano il racconto diegetico, ora radicalmente diversi rispetto a quanto avveniva in precedenza. Se è infatti innegabile che il racconto di primo grado si estenda senza soluzione di continuità tra *C* ed *M*, è altresì innegabile che lo scarto dall'una all'altra sezione comporti un sensibile mutamento delle coordinate stilistiche. Mentre la categoria della voce rimane sostanzialmente invariata, continuando a presentare un narratore di tipo extradiegetico/eterodiegetico, distanza e focalizzazione sono investite da cambiamenti sostanziali, che portano il narratore onnisciente ereditato da *C* a subire un drastico ridimensionamento della propria autorità e delle proprie possibilità di intervento nella gestione dell'informazione narrativa.

Il primo (e più evidente) mutamento riguarda la categoria della distanza, e si manifesta tramite il repentino passaggio da un racconto di tipo diegetico ad un racconto di tipo mimetico. Se in precedenza l'erogazione dell'informazione era filtrata integralmente dal narratore, che gestiva ed organizzava liberamente il materiale narrativo, ora questi limita al contrario il proprio ruolo alla pura registrazione del dialogo intrattenuto dai personaggi da lui introdotti, circoscrivendo lo spazio dei propri interventi alla semplice indicazione dell'identità del parlante, assumendo dunque le vesti di un semplice stenografo. Anziché riportare le parole dei personaggi sotto forma di discorso indiretto (scelta questa che avrebbe consentito di conservare intatte le possibilità di selezione e rielaborazione) il narratore si limita ora alla "pura registrazione del parlato" (Chatman 1998: 184). La scelta è tanto più significativa nel momento in cui si consideri come i discorsi dei personaggi presenti in *C* non vengano riportati mimeticamente, bensì sempre e comunque in maniera indiretta, secondo i canoni del discorso narrativizzato,²³ come emerge

²³ Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 218.

chiaramente dal raffronto tra il passaggio conclusivo del cap. 2 e le battute iniziali del cap. 3:²⁴

[...] Þá spyr Hár kommandan hvárt fleira er eyrindi hans, en heimill er matr ok drykkir honum sem öllum þar í Háva höll. Hann segir at fyrst vil hann spyrja ef nokkvorr er froðr maðr inni. Hár segir at hann komi eigi heill út nema hann sé fróðari, ok

‘Stattu fram meðan þú fregn,
sitja skal sá er segir.’

Gangleri hóf svá mál sitt:

‘Hverr er æztr eða elztr allra goða?’

Hár segir: ‘Sá heitir Alföðr at váru máli, en í Ásgarði inum forna átti hann tólf nöfn. [...]’ (Faulkes 1982: 8)²⁵

Allo stesso modo, la conclusione di *M* verrà segnalata dal brusco ritorno dal discorso diretto di Hár al discorso mediato gestito dal narratore:

‘[...] En nú ef þú kant lengra fram at spyrja þá veit ek eigi hvaðan þér kemr þat, fyrir því at øngan mann heyrða ek lengra segja fram aldarfarit. Oknjóttu nú sem þú namt.’

Því næst heyrði Gangleri dyni mikla hvern veg frá sér, ok leit út a hlið sér. Ok þá er hann sésk meir um þá ønga höll ok ønga borg. (Faulkes 1982: 54)²⁶

²⁴ La suddivisione di *Gylf* in capitoli è naturalmente convenzionale e risale, come segnalato sopra, ad una scelta editoriale; rimane tuttavia innegabile il fatto che esista una cesura stilistica chiaramente identificabile che segnala l'inizio della porzione dedicata al racconto mitologico e che ne decreta successivamente la fine.

²⁵ “Allora Hár domandò al [nuovo] venuto se avesse altre incombenze e [aggiunse che] cibo e bevande erano a sua disposizione come per tutti là nella sala di Hár. Egli disse che per prima cosa voleva domandare se là dentro ci fosse un uomo sapiente. Hár disse che egli non avrebbe potuto uscire di là sano [e salvo] se non fosse più sapiente [di loro], e

‘resta in piedi quando domandi,
sedere dovrà quello che racconta.’

Gangleri cominciò così il suo discorso: ‘Chi è il più eminente o il più anziano di tutti gli dèi?’

Hár disse: ‘Questi si chiama Allföðr nella nostra lingua; ma nell’antico Ásgarðr egli aveva dodici nomi.’” (Chiesa Isnardi 1997: 51).

²⁶ “[...] Ma se tu sei ancora in grado di fare domande, io non so da dove te ne venga [la capacità], poiché non ho udito alcuno dire di più sul corso dei tempi. Trai beneficio da ciò che hai appreso.”

Subito dopo Gangleri udì un gran rimbombare da ogni parte vicino a lui e si volse di qua e di là, ma quando si guardò attorno con più [attenzione], [si accorse] che stava all’aperto su un terreno pianeggiante, e non vide alcuna sala né alcuna fortezza” (Chiesa Isnardi 1997: 112).

Lo scarto stilistico implicato dall'azzeramento della mediazione diegetica comporta delle ricadute che richiedono una riconsiderazione della prospettiva narrativa. La limitazione del ruolo del narratore a semplice testimone della contesa sapienziale fa sì che il racconto di primo grado passi dalla focalizzazione zero alla focalizzazione esterna, risultante inevitabile delle variazioni di distanza evidenziate sopra. Il narratore si trova ora a conoscenza di una quantità di informazioni inferiore rispetto ai personaggi (secondo la formula *Narratore* < *Personaggio*), ai quali "finge di cedere letteralmente la parola" (Genette 1976: 220), rinunciando di fatto ad ogni ruolo attivo nella diegesi.

Nonostante non si manifestino variazioni di voce, il passaggio da *C* a *M* porta con sé un sostanziale cambiamento al livello del modo narrativo, che si concreta in un ridimensionamento del ruolo e delle responsabilità del narratore di primo grado, che, benché formalmente continui ad essere presente, esce di fatto di scena, riducendo al minimo la propria presenza e abdicando così alla propria onniscienza. Anche in questo frangente è possibile rilevare un parallelismo tra piano dei contenuti e piano stilistico. Qualora affidata ad un racconto condotto secondo le modalità della diegesi a focalizzazione zero, la trattazione di argomenti di sapore pagano in un testo chiaramente cristiano imporrebbe infatti al narratore di assumere una posizione di chiara ed inequivocabile condanna nei confronti del materiale mitologico. Questo tipo di gestione dell'istanza diegetica sarebbe tuttavia del tutto in contrasto con gli atteggiamenti di tollerante rispetto auspicati dall'*intentio scriptoris* di cui si è detto sopra. L'adozione di una struttura mimetica, che limita gli interventi del narratore a delle indicazioni di tipo didascalico, consente, da un lato, l'astensione dall'obbligo di operare interventi volti a salvaguardare l'ortodossia che risulterebbero deleteri ai fini della fruizione del testo e, dall'altro, la deresponsabilizzazione dell'autorità narrativa diegetica.

1.2.2. Alla limitazione dell'attività narrativa del narratore diegetico fa inevitabilmente da contraltare l'accresciuta importanza accordata allo scambio dialogico intercorrente tra i personaggi; importanza che, in diversi luoghi del testo, si tramuta in vera e propria emancipazione, che scaturisce appunto nel raddoppiamento dell'istanza narrativa di primo grado e, quindi, nello sviluppo di quella serie di racconti di secondo gra-

do (metadiegetici) di argomento mitologico che costituiscono la parte più cospicua di *Gylf*.

M presenta una regolazione del flusso informativo decisamente peculiare, che si segnala per la presenza di un duplice registro narrativo. Se le battute del dialogo, punteggiate dagli interventi intermittenti del narratore diegetico (interventi assimilabili nella sostanza a mere indicazioni di regia), rappresentano indubbiamente la sostanza di un racconto di parole (Genette 1976: 216) mimetico, risulta tuttavia evidente che le medesime battute assumono in molti casi i caratteri di un racconto di secondo grado, gestito da un narratore metadiegetico impersonato di volta in volta da uno dei tre *Æsir* presenti sulla scena. Il dialogo nasconde quindi uno scarto di livello narrativo, che consente a Hár, Iafnhár e Þriði di svolgere il doppio ruolo di narratori di secondo grado e di personaggi.

Il passaggio da un livello all'altro non risulta tuttavia percettibile in maniera chiara, essendo mascherato tra le pieghe del *Wettkampf* allestito (e subito) da Gylfi/Gangleri. In altri termini, l'entrata in scena dell'istanza narrativa metadiegetica avviene surrettiziamente, e non è in alcun modo gestita dal narratore di primo grado, ma si verifica anzi, per così dire, a sua insaputa, a confermare ancora una volta la sua completa mancanza di responsabilità riguardo alla materia mitologica ed il suo ruolo estremamente limitato. Benché *M*, confermando appieno la propria collocazione nel quadro stilistico del certame sapienziale, si caratterizzi per la netta preponderanza del dialogo a scapito della diegesi (Cipolla 1996: 46), questo non impedisce tuttavia agli interlocutori di Gylfi/Gangleri di assumere occasionalmente il ruolo di narratori e di dare così vita a racconti mitologici di una certa estensione, producendo di conseguenza il raddoppiamento dell'istanza narrativa diegetica.

Mentre i capitoli iniziali mantengono sostanzialmente il tono di uno scambio dialogico piuttosto serrato, a partire dal capitolo 34 il tono delle risposte dei tre *Æsir* muta in maniera apprezzabile. Le risposte concise che avevano caratterizzato la prima parte del *Wettkampf* lasciano il posto ad una successione di interventi che comportano un deciso prevalere della diegesi (o, più precisamente, della metadiegesi) sulla struttura mimetica iniziale. Nell'intervallo intercorrente tra il cap. 34 ed il cap. 54 è possibile isolare nove episodi aventi uno spessore narrativo tale da potersi considerare a tutti gli effetti racconti di secondo grado, gestiti nella quasi totalità dei casi da Hár (Fig. 2).

Fig. 2

<i>Capitolo</i>	<i>Episodio</i>	<i>Narratore</i>
34	Incatenamento di Fafnir	Hár
37	Innamoramento di Freyr	Hár
42	Costruzione di Ásgarðr	Hár
44-47	Sconfitte di Þórr	Þriði
48	Pesca di Miðgarðsormr	Hár
49	Morte di Baldr	Hár
50	Punizione di Loki	Hár
51	Ragnarökr	Hár
53	Rinascita del mondo	Hár

È pertanto possibile, sulla scorta delle categorie di analisi proposte da Genette utilizzate fino ad ora, proporre un'analisi narratologica dei brani metadiegetici di *M*. I racconti presentano, sotto il profilo della orchestrazione di prospettiva, distanza e voce, delle strutture sostanzialmente uniformi, per molti versi assimilabile al tipo di organizzazione emersa dall'analisi di *C*. Hár, Jafnhár e Þriði presentano i tratti caratteristici di un narratore eterodiegetico, che gestisce la narrazione secondo i canoni della diegesi, filtrando gli eventi secondo il proprio punto di vista. Si ripropone in questo caso la combinazione di diegesi e focalizzazione zero già riscontrata nell'ambito dell'analisi del racconto di cornice. Vi è tuttavia una evidente differenza tra il narratore diegetico di *C* ed i narratori metadiegetici di *M*, ovvero propriamente la differenza di livello che li contraddistingue. Mentre il narratore di primo grado è necessariamente extradiegetico, e si colloca pertanto in una posizione esterna rispetto alla diegesi, i tre narratori di secondo grado sono ovviamente di tipo intradiegetico, essendo in realtà null'altro che emanazioni dell'istanza narrativa prima ed assegnatari del doppio ruolo di personaggi e narratori.

Questa palese differenza assume un'importanza fondamentale per quanto concerne la valutazione dell'autorevolezza dei narratori di secondo grado e, di conseguenza, dell'attendibilità dei loro racconti. Se è infatti innegabile che i tre *Æsir* siano nella condizione di esercitare appieno, in virtù delle considerazioni fatte sopra, la loro autorità sul mate-

riale narrativo metadiegetico, è altresì evidente come essi siano a loro volta soggetti, in quanto personaggi, all'autorità narrativa di primo grado. I racconti mitologici sono racchiusi all'interno di una struttura particolarmente complessa, che riveste un'importanza peculiare nel momento in cui si tenga a mente l'ambiguo proposito fissato da Snorri di salvaguardare la fruibilità (e quindi, almeno in parte, la credibilità) del patrimonio culturale pagano, pur attenuandone tuttavia il pericoloso valore di verità potenzialmente in concorrenza con la verità cristiana dominante (Clunies Ross 1992: 205).

Il processo di raddoppiamento del livello narrativo permette al narratore di primo grado di limitare al minimo i propri interventi e di prendere quindi implicitamente le distanze dal materiale mitologico, presentato come emanazione diretta e non mediata di un'istanza narrativa metadiegetica gestita integralmente dai personaggi. Personaggi che, pur assumendo al ruolo di narratori, non possono tuttavia emanciparsi dal loro stato di dipendenza nei confronti del narratore di primo grado e, di conseguenza, dei giudizi che questi esprime nei loro confronti. Nonostante si astenga da qualsiasi commento esplicito riguardo alla storia, che finirebbe inevitabilmente per lederne la fruibilità, il narratore extradiegetico non rinuncia tuttavia a disseminare la propria diegesi di indizi e segnali che gli consentono di istituire un contatto privilegiato con il narratorio extradiegetico e di suggerire, tramite il ricorso all'ironia, la possibile inattendibilità dei narratori intradiegetici.

Secondo Chatman (1998: 255), l'ironia si manifesta, nello specifico dello spazio narrativo, nel momento in cui il narratore (o l'autore implicito) istituisce un "rapporto comunicativo segreto" con il proprio narratorio (o con il proprio lettore implicito) che gli consente di aggirare la barriera comunicativa rappresentata dalla trasmissione lineare del messaggio esplicito e di esercitare così la propria ironia ai danni dei personaggi (o del narratore). Nel caso in cui l'ironia venga indirizzata dal narratore contro i personaggi si parlerà di narratore ironico; qualora l'ironia venga invece indirizzata dall'autore implicito contro il narratore (che in questo caso deve essere necessariamente presente all'interno della diegesi in quanto personaggio) si parlerà al contrario di narratore inattendibile (Chatman 1998: 250).

Calando lo schema proposto da Chatman nel contesto di *Gylf*, appare evidente come alcuni rilievi operati dal narratore extradiegetico nei con-

fronti di Hár, Jafnhár e Þriði consentano, nel momento in cui si produce il passaggio dal primo al secondo grado diegetico e l'istanza narrativa viene assunta dai personaggi in questione, di istituire un contrasto tra messaggio implicito (ironia), rivolto direttamente al narratario extradiegetico, e messaggio esplicito (metadiegesi) inviato dal narratore intradiegetico (inattendibile). I sedicenti *Æsir*, futuri narratori di secondo grado, vengono infatti presentati alla loro prima apparizione come persone dotate di grandi abilità illusionistiche; abilità messe immediatamente a frutto con l'allestimento di illusioni ottiche volte ad ingannare il visitatore Gylfi/Gangleri. Lo stesso motivo del re svedese che, mosso dal desiderio di conoscenza, tenta di celare la propria identità ai suoi rivali, finendo tuttavia per divenire loro vittima inconsapevole, suggerisce del resto la possibilità che l'inganno non si limiti al ricorso alle *sjónhverfingar*, ma coinvolga anche la materia stessa del dialogo, essendo questa potenzialmente strumentale al disegno truffaldino dei narratori intradiegetici (Clunies Ross 1992: 210).

1.2.3. Vale ora la pena di soffermarsi su un'importante caratteristica di *M*, rappresentata dall'abbondante presenza di brani poetici disseminati lungo il corso della narrazione, caratteristica che accomuna del resto le tre sezioni della *SnE*, contribuendo così a collocare a pieno titolo l'opera snorriana nell'ambito del genere, la cui diffusione è praticamente universalmente attestata nelle letterature dei cinque continenti,²⁷ del *prosimetrum*. *M* presenta tuttavia una differenza sostanziale rispetto a *Skpm* e *Ht*: mentre in questi ultimi compaiono principalmente versi scaldici, gli inserti poetici all'interno di *M* appartengono nella loro totalità alla tradizione eddica.²⁸

La citazione di versi scaldici è ampiamente testimoniata nel *corpus* delle saghe, genere prosimetrico *par excellence* della letteratura norrena. L'esame delle occorrenze segnala come il ricorso all'opera degli scaldi, tratto caratterizzante del genere narrativo in questione, possa rivestire tanto una funzione testimoniale, quanto una funzione più propriamente narrativa, con una prevalenza della prima nelle *Konunga sö-*

²⁷ Cfr. Harris / Reichl (1997).

²⁸ Diversamente da *M*, *C* ricorre alla citazione di due stanze scaldiche, in chiusura del cap. 1 e nel corso del cap. 2, attribuite dal testo rispettivamente a Bragi Boddason e a Þjóðólfr inn Hvinverski, ampiamente analizzate da Lindow (1977).

gur e della seconda nelle *Íslendinga sögur* (Einarsson 1974: 124). L'abbinamento di prosa e poesia nello spazio di un'unica opera non costituisce dunque in alcun modo una deviazione dalla comune prassi letteraria. Più interessante è al contrario la scelta di Snorri di ricorrere al bacino della poesia eddica onde reperire i brani utilizzati in *M*.

La motivazione che più naturalmente si presta a giustificare una scelta di questo tipo parrebbe essere l'affinità contenutistica esistente tra la tradizione eddica e l'argomento di *M*, che troverebbe un possibile parallelo nell'ambito delle *fornaldarsögur*, saghe di materia eroica o mitologica che, in opposizione all'utilizzo pressoché esclusivo della tradizione scaldica testimoniato dagli altri rami della famiglia delle saghe, ammettono al proprio interno versi eddici (Harris 1997). Il criterio della contiguità tematica, plausibile per quanto concerne le *fornaldarsögur*, per la cui genesi è postulata una possibile derivazione dalle prime forme di accompagnamento esplicativo in prosa alla fruizione orale dei poemi (Harris 1997: 145), non risulta tuttavia sufficiente a giustificare l'operato di Snorri. Benché la tematica mitologica costituisca uno dei motivi caratterizzanti del *corpus* eddico, vi è infatti ampia testimonianza dell'esistenza di composizioni scaldiche dedicate al medesimo oggetto (Pálsson 1990: 60), alle quali per altro Snorri ricorre per accompagnare i racconti mitologici contenuti in *Skpm*, a dimostrazione di come il binomio costituito da racconto mitologico e poesia eddica non sia frutto di una prassi inderogabilmente fissata ma piuttosto di una deliberazione ben precisa.

Il fatto assume particolare rilievo anche e soprattutto in virtù della funzione esplicata dagli inserti poetici nell'ambito specifico di *M*: nella grande maggioranza dei casi, i versi eddici assumono nel testo valore analogo a quello assunto dai versi scaldici nelle *Konunga sögur*, ovvero quello di soddisfare l'esigenza di ancorare la narrazione in prosa ad un'autorità riconosciuta che ne confermi e avvalori il contenuto. Desta quindi stupore che Snorri, per soddisfare la sua necessità di reperire gli *exempla* necessari a supportare la propria opera, si sia rivolto alla anonima e astorica poesia eddica ed abbia invece ignorato l'*auctoritas* degli scaldi, la cui tracciabilità storica avrebbe indubbiamente soddisfatto appieno le sue necessità (Clunies Ross 1998).

Un contributo al chiarimento delle possibili strategie in opera nella situazione sopra descritta può giungere da una riconsiderazione del

meccanismo del ricorso all'*auctoritas*. Per quanto il più evidente scopo della citazione sia (almeno nel contesto di cui ci stiamo occupando) la necessità, da parte di chi scrive, di reperire una fonte su cui basare la propria argomentazione, è tuttavia altrettanto innegabile che la contro-partita di tale processo sia inevitabilmente la deresponsabilizzazione dell'autore stesso, che, nel momento in cui, a titolo di garanzia, istituisce una relazione di derivazione delle proprie parole dalle parole di un'autorità a lui superiore, rimette a quest'ultima ogni responsabilità circa i contenuti della propria opera, connotando sè stesso come semplice rimaneggiatore di materie della cui creazione altri sono eventualmente imputabili.²⁹

Considerato in quest'ottica, il ricorso alla citazione rappresenterebbe, nel caso specifico di *M*, un'ulteriore intercapedine frapposta tra istanza narrativa diegetica e materia mitologica. Così come il narratore extradiegetico scarica la propria responsabilità sui personaggi, ricorrendo alle potenzialità offerte in tal senso dalla struttura a cornice (Clunies Ross 1998: 19), i narratori intradiegetici ottengono un risultato analogo presentando i propri racconti come semplici rielaborazioni prosastiche dei brani poetici citati. Il fatto di poggiare la narrazione sulla labile autorità offerta dalla poesia eddica costituisce quindi un ulteriore tassello collocato nel mosaico dell'inganno ordito ai danni di Gylfi/Gangleri: gli Æsir ottengono così il duplice risultato di alleggerire la propria responsabilità e di burlarsi del re svedese citando a proprio supporto fonti anonime e non tracciabili storicamente, prive dell'autorità necessaria ad avvalorare i loro racconti. La stessa struttura narrativa della sezione impone del resto una scelta di questo tipo. Come si è detto sopra, il narratore extradiegetico istituisce, tramite il ricorso all'ironia, un canale di comunicazione con il narratario che, aggirando i narratori intradiegetici, gli consente di connotare questi ultimi come inattendibili, intaccando così il valore delle loro parole. Appare evidente come il ricorso alla poesia eddica diventi a questo punto una scelta obbligata. Il ricorso alla superiore autorità scaldica risulterebbe infatti inconciliabile con il meccanismo dell'ironia, finendo per fornire prove autorevoli a sostegno di tesi

²⁹ Ziolkowski (1997: 49) non manca di sottolineare come il costante ricorso alla citazione di brani poetici rappresentasse presumibilmente per Menippo (ritenuto uno dei padri del *prosimetrum*), uno strumento di tutela della libertà creativa degli autori, in grado di proteggerli "from being held responsible for any of the opinions they voice".

volutamente presentate come scarsamente credibili, che avrebbero l'effetto di corroborare i racconti degli *Æsir* rendendo vana la rete di allusioni e ammiccamenti allestita dal narratore di primo grado.

La rinuncia alla condanna dei contenuti pagani tramite il ricorso al commento esplicito è compensata tramite il ricorso ad una struttura che consente tanto di fare leva sulle risorse dell'ironia, quanto di disgiungere nettamente l'istanza narrativa di primo grado dalle materie più problematiche e potenzialmente pericolose. L'architettura narrativa è dunque concepita in maniera tale da limitare al minimo la responsabilità del narratore extradiegetico, il cui ruolo precipuo è sostanzialmente quello di fornire le indicazioni normative necessarie a rendere inaffidabili i narratori di secondo grado e, conseguentemente, a rendere dubitabile il valore dei loro racconti.

Bibliografia

- Boer, R.C., 1924, "Studier över Snorra Edda". *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie* 14/3: 145-272.
- Boer, R.C., 1926-27, "Studien über die Snorra Edda". *Acta Philologica Scandinavica* 1: 54-150.
- Boyer, Régis, 1987, *Le Christ des barbares. Le monde nordique (IX^e - XIII^e siècle)*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Chatman, Seymour, 1998, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Pratiche (I ed. inglese 1978, *Story and Discourse*, Ithaca - London, Cornell UP).
- Chiesa Isnardi, Gianna (a cura di), 1997, *Snorri Sturluson. Edda*, Milano, TEA.
- Cipolla, Adele, 1996, "Introduzione". In Cipolla, Adele (a cura di), *Il racconto di Nornagester*, Verona, Fiorini: 15-103.
- Cipolla, Adele, 2004, "L'autore e i codici. Mobilità del testo snorriano nella tradizione dell'*Edda*". In: Ferrari, Fulvio / Bampi, Massimiliano (a cura di), *Le lingue e le letterature germaniche fra il 12. e il 16. secolo: atti del 29. Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, Trento, 5-7 giugno 2002, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche: 1-15.
- Clunies Ross, Margaret, 1978, "The myth of Gefjon and Gylfi and its function in *Snorra Edda* and *Heimskringla*". *Arkiv för nordisk filologi* 93: 149-65.

- Clunies Ross, Margaret, 1987, *Skáldskaparmál. Snorri Sturluson's ars poetica and medieval theories of language*, Odense, Odense UP.
- Clunies Ross, Margaret, 1991, "Mikil skynsemi er at rifja vandliga þat upp": a response to Klaus von See". *Saga Book (Notes and Reviews)* 22/2: 73-79.
- Clunies Ross, Margaret, 1992, "'Quellen zur germanischen Religionsgeschichte'. Snorri's Edda as Medieval Religionsgeschichte". In: Beck, Heinrich / Ellmers, Dieter / Schier, Kurt (Hrsg.), *Germanische Religionsgeschichte. Quellen und Quellenprobleme*, Berlin - New York, de Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 5): 633-655.
- Clunies Ross, Margaret, 1992, "The Mythological Fictions of *Snorra Edda*". In: Bragason, Úlfar (útg.), *Snorrastefna. 25.-27. júlí 1990*, Reykjavík, Stofnun Sigurðar Nordals: 204-216.
- Clunies Ross, Margaret, 1998, "Snorri's Edda as narrative". In: Fix, Hans (Hrsg.), *Snorri Sturluson. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Berlin - New York, de Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 18): 9-21.
- Clunies Ross, Margaret, 2000, "The conservation and reinterpretation of myth in medieval Icelandic writing". In: Clunies Ross, Margaret (ed.), *Old Icelandic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge UP: 116-139.
- Edda Snorra Sturlusonar*, 1848, I-III, Hafniæ.
- Einarsson, Bjarni, 1974, "On the rôle of verse in saga-literature". *Mediaeval Scandinavia* 7: 118-125.
- Faulkes, Anthony (ed.), 1982, *Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning*, Oxford, Clarendon Press.
- Faulkes, Anthony (ed.), 1987, *Snorri Sturluson. Edda. Skáldskaparmál*, London, Viking Society for Northern Research - London University College.
- Finnur Jónsson (utg.), 1931, *Edda Snorra Sturlusonar*, København, Gyldendanske Boghandel - Nordisk Forlag.
- Foote, Peter, 1984, "Observations on 'syncretism' in early Icelandic Christianity". In: Foote, Peter, *Aurvandilstá. Norse Studies*, Odense, Odense UP: 84-100.
- Genette, Gérard, 1976, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi (1 ed. francese 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil).
- Harris, Joseph / Reichl, Karl, 1997, "Introduction". In: Harris, Joseph / Reichl, Karl (eds.), *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, D. S. Brewer: 1-16.
- Harris, Joseph, 1997, "The Prosimetrum of Icelandic Saga and Some Relatives". In: Harris, Joseph / Reichl, Karl (eds.), *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, D. S. Brewer: 131-163.

- Heusler, Andreas, 1908, *Die gelehrte Urgeschichte im altisländischen Schrifttum*, Berlin.
- Holtmark, Anne / Jón Helgason (útg.), 1950, *Snorri sturluson. Edda. Gylfaginning og prosafortellingene av Skáldskaparmál*, København, Munksgaard.
- Krömmelbein, Thomas, 1992, "Creative Compilers. Observations on the Manuscript Tradition of Snorri's *Edda*". In: Bragason, Úlfar (útg.), *Snorrastefna*. 25.-27. júlí 1990, Reykjavík, Stofnun Sigurðar Nordals: 113-129.
- Lindow, John, 1977, "The Two Skaldic Stanzas in *Gylfaginning*: Notes on Sources and Text History". *Arkiv för nordisk filologi* 91: 106-124.
- Lindow, John, 1985, "Mythology and Mythography". In: Clover, Carol J. / Lindow, John (eds.), *Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide*, Ithaca and London, Cornell UP (Islandica XLV): 34.
- Lozza, Giuseppe (a cura di), 1990, *Platone. La Repubblica*, Milano, Mondadori.
- Marold, Edith, 1992, "Der Dialog in Snorris *Gylfaginning*". In: Beck, Heinrich / Ellmers, Dieter / Schier, Kurt (Hrsg.), *Germanische Religionsgeschichte. Quellen und Quellenprobleme*, Berlin – New York, de Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 5): 131-80.
- Mc Luhan, Marshall, 1962, *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- Musset, Lucien, 1967, "La pénétration chrétienne dans l'Europe du nord et son influence sur la civilisation scandinave". In *La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'alto medioevo*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XIV): 263-325.
- Ong, Walter J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen.
- Pálsson, Heimir, 1990, "Towards a classification of early Icelandic poetry". In: Pàroli, Teresa (a cura di), *Poetry in the Scandinavian Middle Ages*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo (Atti del 12° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo): 59-65.
- Quinn, Judy, 2000, "From orality to literacy in medieval Iceland". In: Clunies Ross, Margaret (ed.), *Old Icelandic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge UP: 30-60.
- Sandrini, Gianluca, 2004, "Approcci metodologici alla *Snorra Edda Sturlusonar*: l'edizione di Anthony Faulkes". *Quaderni di Lingue e Letterature* 29: 125-142.
- Scovazzi, Marco, 1967, "Paganesimo e cristianesimo nelle saghe nordiche". In *La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'alto medioevo*, Spoleto, Centro

italiano di studi sull'alto medioevo (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XIV): 759-83.

See, Klaus von, 1988, *Mythos und Theologie im skandinavischen Hochmittelalter*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

See, Klaus von, 1999, "Der Prolog des Snorra Edda". In: See, Klaus von, *Europa und der Norden im Mittelalter*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter: 275-310.

Todorov, Tzvetan, 1966, "Les catégories du récit littéraire". *Communications* 8: 125-51.

Ziolkowski, J., 1997, "The Prosimetrum in the Classical Tradition". Harris, Joseph / Reichl, Karl (eds.), *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, D. S. Brewer: 45-65.

Zumthor, Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil.

Zumthor, Paul, 1987, *La lettre e la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Editions du Seuil.