

# Un'ibrida progenie semi-mostruoso-eroica. La non-rigenerazione e la metamorfosi del male nel *Beowulf* di Robert Zemeckis

GABRIELE COCCO

Università degli studi di Bergamo  
gabriele.cocco@unibg.it

## Parole chiave

Beowulf  
Drago  
Grendel  
Non-rigenerazione  
Progenie mostrosa

## Keywords

Beowulf  
Dragon  
Grendel  
Non-regeneration  
Monstrous progeny

## Abstract

Fra le riscritture dell'antico poema epico anglosassone *Beowulf*, l'omonimo film di Zemeckis si distacca dall'ipotesto per la reinterpretazione dei temi dell'alterità e della genitorialità. Il regista e gli sceneggiatori ricorrono all'ibridazione fra due stirpi letalmente incompatibili: i mostri sono il risultato dell'unione carnale tra la madre di Grendel e un eroe. Dall'incontro adulterino con Hrothgar è nato Grendel e dalla congiunzione con Beowulf prende vita il drago. Nel restituire l'epos antico-inglese al pubblico contemporaneo, il film presenta una realtà distopica in cui lussuriosi genitori de-eroicizzati perdono la propria prodezza cedendo alla seduzione del male veicolato dalla Madre di Grendel. Da quell'unione si generano delle creature proteiformi cresciute nella sete di vendetta verso il proprio genitore che le ha disconosciute. Per Zemeckis è un inevitabile ciclo catastrofico, che perdurerà sempre nella non-rigenerazione.

Among the rewritings of the Old English epic of *Beowulf*, Zemeckis' homonymous film departs from the poem in its reinterpretation of the themes of otherness and parenthood. The director and screenwriters come up with the lethal hybridisation between two incompatible lineages: monsters are the result of the carnal union between Grendel's mother and a hero. From the adulterous encounter with Hrothgar was born Grendel and from that with Beowulf the dragon was conceived. In returning the Old English *epos* to a contemporary audience, the film presents a dystopian reality in which lustful parents lost their heroism by succumbing to the seduction of evil conveyed by Grendel's Mother. From that fatal union shape-shifting creatures are born and raised in a thirst for revenge against their parent who disowned them. For Zemeckis, it is an inevitable catastrophic cycle that will ever endure in non-regeneration.

Et convertet cor patrum ad filios,  
et cor filiorum ad patres eorum: ne forte veniam,  
et percutiam terram anathemate.<sup>1</sup>  
Mal. 4,6

**T**ràdito soltanto nel manoscritto London, British Library, Cotton Vitellius, MS A.xv,<sup>2</sup> l'epos antico-inglese *Beowulf* racconta le gesta dell'omonimo eroe geata contro esseri mostruosi. Il poema elabora un tema preciso nel contrasto tra la vita fausta degli uomini, contraddistinta dal *dream* ('il piacere sociale'), e l'emarginazione che permea l'esistenza dei mostri (Grendel, sua madre e il drago). Il poeta tratteggia distintamente due dimensioni inconciliabili: l'arcana alterità delle creature sovranaturali con cui il protagonista si scontra e il mondo incontaminabile degli esseri umani (Kearney 2003: 37). Il compito dell'eroe, quindi, è quello di farsi garante della tutela dell'armonia della propria società, lottando contro avversari mostruosi che cercano di sovvertirla. Nel componimento quel contatto è ineludibile e si risolve sempre nel certame cruento:<sup>3</sup> il giovane principe si recherà dunque in Danimarca per liberare Heorot, la reggia del re Hrothgar, infestata dal *nicor* ('mostro marino') Grendel (e a seguire anche da sua Madre) e, una volta vecchio, Beowulf libererà i Geati da un drago che minaccia il suo regno.

Nella polifonia interpretativa che le riscritture cinematografiche hanno prodotto sinora, il *limes* fra l'esistenza teratologica e quella umana riscontrabile nell'ipotesi è stato valicato, dando origine a una dimensione pressoché ibrida in cui è prevista persino l'unione carnale fra prodi guerrieri e mostri spietati. Questa operazione – che, continuando con la metafora musicale, qui e nel resto del saggio, potremmo definire come un "controssoggetto" – offre un espediente che consente di edulcorare quella "distanza assiale" che separa il mondo atemporale degli eroi dell'epos da quello contemporaneo ricevente, al fine di costruire una "zona di contatto" tra il passato di quel mondo ormai inaccessibile e il nostro presente (Bachtin 1997<sup>2</sup>: 454-455, 469). In questo processo di trasferimento da una cultura antica a quella d'arrivo, le riscritture "whatever their intention, reflect a certain ideology and [...] as such manipulate literature to

function in a given society in a given way" (Bassnett, Lefevere 1995: ix).

Con delle oscillazioni o, talora, nette deviazioni dalla *fabula* del testo in inglese antico, registi e sceneggiatori hanno proposto altri esiti introducendo il personaggio del padre di Grendel, che nel poema risulta ignoto (vv. 102-105), e il padre del drago – di cui non c'è proprio menzione.<sup>4</sup> L'aggiunta di una figura genitoriale maschile offre quindi delle nuove risposte ad alcuni aspetti irrisolti del *Beowulf* quali: la ragione dell'acrimonia di Grendel verso il genere umano; la natura e le fattezze dei mostri (tanto di Grendel e sua Madre quanto del drago); la quasi paradossale affinità fra l'eroicità del protagonista e la mostruosità dei suoi oppositori.

Questo studio prenderà le mosse dall'analisi imprescindibile di alcune dinamiche del romanzo *Grendel* di Gardner (1971): prima riscrittura a proporre punti di vista diversi – messi sul grande schermo da Stitt nella trasposizione cinematografica *Grendel Grendel Grendel* (1981). Gardner sembrerebbe farsi latore della visione teratologica tolkieniana, che verrà illustrata a breve, poi ripresa da Orchard (1995). Il saggio proseguirà quindi vagliando l'alterazione dovuta alle dinamiche di transcodifica degli adattamenti del *Beowulf* di Baker (1999) e, specialmente, Zemeckis (2007), con particolare attenzione all'introduzione di un padre per Grendel e uno per il drago.

Saranno quindi presi in considerazione il rapporto carnale tra un guerriero e una *femme fatale*, la Madre di Grendel, e di conseguenza l'origine della mostruosità di genie ibride – inclusa la loro natura proteiforme quale manifestazione del male. Il forte movimento interattivo che si crea fra quei mondi contrapposti cui i personaggi fanno capo scaturisce in relazioni instabili tra generazioni: si pensi, come vedremo, alla riflessione di Zemeckis sull'antagonismo letale tra un padre-guerriero e un figlio-mostro semi-eroico, progenie rigettata, che non può che escludere qualsiasi possibilità di rigenerazione. La percezione e trattazione di questi temi da parte dei registi rientrano nell'ottica del medievalismo e, a livello ideologico, sono influenzate dalle convenzioni e aspettative dei generi popolari della cultura cui si rivolgono (Kershaw, Ormond 2010).<sup>5</sup>

### 1. Il rovescio dei punti di vista. Il romanzo *Grendel* di Gardner (1971)

Sin dai primi del Novecento la ricezione del *Beowulf* ha goduto di ampia fortuna letteraria, ispirando svariate forme di riscrittura fra cui romanzi, fumetti, musica, piccolo schermo, cinema, teatro, giochi e altre espressioni artistiche.<sup>6</sup> Il panorama di quelle cinematografiche è piuttosto articolato:<sup>7</sup> da una parte, si devono annoverare dei lavori che offrono liberi cenni ad alcuni aspetti/personaggi del poema;<sup>8</sup> dall'altra, invece, vi sono delle reinterpretazioni d'insieme dell'epos con plurime aperture rispetto all'ipotesto. All'interno di questa seconda compagine, seguendo la scansione temporale di produzione, si ricordano i film:

- 1981. *Grendel Grendel Grendel* di Alexander Stitt
- 1999. *Beowulf* di Graham Baker
- 2005. *Beowulf & Grendel* di Sturla Gunnarsson
- 2007. *Beowulf* di Robert Zemeckis (*La leggenda di Beowulf*, in italiano)

Per il tema della genitorialità in questo saggio, si esamineranno le rese cinematografiche di Baker (1999), sebbene marginalmente, e di Zemeckis (2007) – accomunate nel percepire il mostro Grendel quale frutto dell'unione fra sua madre e Hrothgar,<sup>9</sup> dando così vita a esiti interpretativi mai prima offerti – fra cui il *Leitmotiv* della genitorialità dannosa che porta alla non-rigenerazione.

Fra gli aspetti del *Beowulf* che attirano il fruitore contemporaneo, l'alterità è forse quello che desta maggior interesse, soprattutto quando le dinamiche del poema sono ripensate e aprono scenari alternativi. Al venir meno della "distanza assiale" bachtiniana tipica dell'epica, si creano dei nuovi equilibri e una "zona di contatto" che avvicina i personaggi ai destinatari; come osserva Ridsen: "No hero can stand out for long, because his or her flaws will become public just as his or her heroic actions once did. Today's hero becomes tomorrow's monster" (2013: 13). È proprio in quest'ottica che la caratterizzazione di Grendel colpisce viepiù per l'osmosi di alcuni di quei tratti umani che albergano simbioticamente in lui insieme alla mostrosità cui si è già fatto cenno.

Primo a enfatizzare gli aspetti di questa dicotomia, nel simposio "*Beowulf: The Monsters and the Critics*", Tolkien auspicava una lettura non unidimensionale di Grendel, tributandogli una complessità psicologica meritevole di ulteriore disamina (1936: 246). A

distanza di oltre mezzo secolo, la riflessione di Tolkien è stata suffragata da ulteriori studi sulle affinità fra i mostri del *Beowulf* e quelli restituiti dai componimenti di natura altrettanto teratologica trāditi nel Nowell Codex, contenuto nel medesimo codice.<sup>10</sup> In *Pride and prodigies: Studies in the monsters of the Beowulf-Manuscript*, Orchard, infatti, analizza Grendel e la sua genia secondo quella chiave interpretativa, ribadendo come nell'ipotesto sia ben esplicitata l'ascendenza della creatura e di sua madre al fratricida Caino (vv. 107a, 1261b), figlio dei progenitori della razza umana (1995: 30-31).<sup>11</sup> Di particolare rilievo per le tematiche di questo saggio, Orchard insiste sull'aspetto, sul legame materno-figliale di Grendel e della sua genitrice e sulla loro dimora: "[they] are closely connected not simply by the family relationship between the monsters, but by their human shape [...] their shared dwelling" (1995: 29). Questa riflessione sulla centralità della famiglia composta da Grendel e da sua madre e il focus sulla loro tana, il *nicor-hus* ('dimora di mostri marini'), non solo come luogo fisico ma come un focolare di affetti, sono quelle armonie sulle quali Zemeckis (2007) comporrà un articolato contrappunto nella propria reinterpretazione del *Beowulf*.

Come già anticipato, il primo intervento significativo ad aprire a una serie di possibili fioriture di alcuni temi dell'epos in inglese antico è stato il romanzo *Grendel* di John Gardner (1971). Nella rielaborazione più innovativa degli anni Settanta, sono messi in discussione i concetti di eroismo e mostrosità veicolati dalla lirica del *Beowulf*.<sup>12</sup> Gardner, infatti, scardina la lettura sino ad allora prevalente del componimento facendo assurgere Grendel al ruolo di creatura con delle emozioni e lasciando a margine la figura del principe dei Geati. L'autore afferma di essere stato mosso dall'intento "to go through the main ideas of Western civilization [...] and see what I could do, see if I could break out" (Bellamy, Ensworth 1990: 10). Chi aveva mai considerato prima gli eventi dal punto di vista del mostro?

Il romanzo si apre con un flashback sulla fanciullezza di Grendel, ripreso fuori dalla grotta sotterranea per perlustrare il mondo che lo circonda e gli umani che lo popolano. In una delle sue esplorazioni, infatti, sarà accerchiato dai guerrieri danesi del re Hrothgar, pronti a ucciderlo atterriti dalla sua mostrosità (Gardner 1971: 13-23). L'aggressione pre-

sentata in questo episodio mette in discussione alcuni aspetti del poema, offrendo una prospettiva nuova sulla natura dell'odio di Grendel verso il genere umano e ampliando l'affettività della figura della Madre di Grendel – che lo proteggerà più volte salvandogli la vita. Con assetti delle volte diversi, questa sensibilità si riverbera anche nelle riscritture cinematografiche qui prese in esame (Milosh 1978: 50-53).

La coppia antinomica amore-odio (l'affetto della genitrice per il proprio figlio e il livore della creatura verso i Danesi) si fonde spesso. L'animo rabbioso di Grendel e il suo corpo leso sono teneramente curati da sua madre, la quale è rappresentata con chiari tratti bestiali cui fanno capo delle criticità di inter-comprensione (Hutman 1975: 25-27). A *latere* di tali fattezze mostruose, tuttavia, vi sono non poche esternazioni di affetto profondo e unione. Grendel-narratore ricorre sovente al sintagma nominale "my mother" (x32) e, in discorso diretto, a "Mama" (x15). Come già rilevato, la svolta operata da Gardner è stata quella di ampliare gli aspetti della genitorialità tramite l'umanizzazione dell'affettività della Madre di Grendel, proprio come nel passo in cui i suddetti sentimenti di amore e odio si accordano: "In the cave again, I listened to my mother move back and forth, a pale shape driven by restlessness and rage at the restlessness and rage she felt in me and could not cure. She would gladly have given her life to end my suffering" (Gardner 1971: 88). Diversamente dalle altre riscritture trattate a seguire, benché foriero di una riflessione sulla genitorialità, Gardner non contempla una figura paterna per Grendel, restando ancorato all'ipotesi: "Grendel has no father [...] and in both the poem and the novel he is equated with the progeny of the doomed" (Hiortdahl 2022: 45). È interessante, invece, il ribadire da parte di Gardner la maledizione legata a Grendel e alla sua genia ("The terrible race God cursed"; 1971: 43) – tale aspetto, vedremo, troverà eco nella riscrittura cinematografica di Zemeckis fondendosi come elemento complementare al tema della genitorialità tossica che provoca la non-rigenerazione. Nonostante la chiusa cupa, l'autore guarda benevolmente all'epilogo del proprio lavoro; in un'intervista rilasciata un decennio dopo l'uscita del romanzo, Gardner ha affermato: "A pretty dark ending, but I meant it to be positive. Certainly, the ending of *Grendel* is positive" (Christian 1980: 79).

## 2. Grendel figlio di Hrothgar secondo il film *Beowulf* di Baker (1999)

Sebbene la critica abbia espresso pareri assai controversi,<sup>13</sup> il film *Beowulf* (Baker 1999) è un esempio di ulteriore svolta rispetto alle dinamiche dell'epos, sin dall'ambientazione fissata in un medioevo post-apocalittico in cui eroi/dèi e mostri possono provare attrazione fisica, sino ad arrivare a congiungersi carnalmente. A tal riguardo, si considerino le due ibridazioni tra umani ed esseri sovranaturali presentate: nell'un caso, Beowulf nasce dall'unione fra una mortale e un non meglio specificato dio delle tenebre; nell'altro, Grendel, la sua nemesi, è frutto della seduzione perpetrata da sua madre nei confronti di Hrothgar. Questa scelta ideologica avrà una forte eco sui successivi adattamenti cinematografici, in particolare in Zemeckis (2007). Baker insiste nel sessualizzare la figura del mostro: da *ides aglæc-wif* ('donna avversaria') in *Beowulf* 1259a,<sup>14</sup> la Madre di Grendel è rappresentata come un succubo, celato dietro la maschera sensuale del moderno prototipo della *femme fatale* – rivelando soltanto alla fine la sua vera natura teratologica.

Baker è il primo regista ad alterare la *fabula* dell'ipotesto dando a Grendel un padre. Nel componimento, infatti, ai vv. 1355b-1357a, il poeta afferma chiaramente:

þone on geardagum Grendel nemdo(n)  
foldbuende; no hie fæder cunnon  
hwæper him ænig wæs ær acenned  
dyrnra gasta.

in giorni lontani lo chiamarono Grendel  
gli abitanti del paese; non sanno di un padre,  
se gliene era stato generato qualcuno  
di oscuri spiriti.<sup>15</sup>

Il film vuole quindi accorciare la già citata "distanza assiale" tra epica e contemporaneità compiendo delle operazioni di avvicinamento tramite l'unione carnale fra Hrothgar e una bellissima Madre di Grendel quali genitori del mostro. Così facendo, si favorisce la predilezione vigente nella "Low Culture" per la rappresentazione di donne "overtly erotic" (Gans 1999: 116-118). In Baker, tuttavia, la sessualità femminile non è considerata fuorviante; si evidenziano invece, le pul-

sioni maschili e la spiccata fragilità dell'uomo: la Madre di Grendel è interpretata da Layla Roberts ("Playmate of the Month" della rivista *Playboy* dell'ottobre 1997), veicolando il prototipo di una seduttrice intrigante che usa la sensualità/sessualità per distruggere gli uomini (Forni 2007: 247). Dopo la fornicazione con la Madre di Grendel, Hrothgar decreta la fine della sua corte generando un figlio mostruoso, causando il suicidio della tradita regina Wealtheow e provocando l'amaro trauma di Grendel, creatura reietta e da lui intimamente odiata. Anche Beowulf sarà esposto alla seduzione della *femme fatale*; malgrado il sensuale incontro-scontro, altrimenti da Hrothgar, egli riuscirà a eluderne le spire e a ucciderla, come nell'epos.

A quasi tre decenni dal romanzo di Gardner, il film di Baker insiste sull'umanizzazione di Grendel, contrapponendola, invece, ai velati tratti di bestialità/mostruosità di Beowulf già desumibili nell'ipotesto, come rilevato da alcuni critici.<sup>16</sup> È proprio in questo alveo che Baker sembra rispondere a tale aspetto interpretativo tramite l'immissione di una inter-specie fra esseri umani e sovranaturali – prima definita "progeny of the doomed" (Hiortdahl 2022: 45). Le creature che ne conseguono restituiscono degli ibridi più deboli rispetto ai loro omologhi nell'epos antico: Grendel è traumatizzato per l'abbandono da parte del padre di cui è sempre alla ricerca, mentre Beowulf è de-eroicizzato poiché oppresso dalla crisi esistenziale indotta dalla dicotomia umano-mostro della sua natura. Sebbene non vi sia una rigenerazione, Baker contraddistingue il finale con note di fiduciosa armonia: dopo la morte di Grendel (e di sua madre) e l'incendio nefasto che ha distrutto Heorot, Beowulf e Kyra, figlia di Hrothgar, vanno incontro a un nuovo inizio.

Su questi accordi il tema del movimento interattivo tra mortali e mostri dominerà il film *Beowulf* di Zemeckis (2007) con risvolti sempre più funesti. L'angoscia e l'ira di Grendel per la non-relazione col proprio padre e, di conseguenza, l'odio che lo porta alla reggia per massacrare il séguito di Hrothgar trovano ulteriore sviluppo. Si arriverà poi a una esasperata *amplificatio* degli esiti fatali dell'unione carnale fra i prodi e la Madre di Grendel (Risden 2013: 16), sancendo la distruzione ciclica della società guerriera da parte delle progenie semi-eroico-mostruose generate, dal cui giogo non sarà più possibile liberarsi.

### 3. La fallimentare ibridazione eroico-mostruosa nel *Beowulf* (2007) di Zemeckis

Animato al computer, diretto e prodotto da Robert Zemeckis, con la sceneggiatura di Neil Gaiman e Roger Avary,<sup>17</sup> *Beowulf* (2007) restituisce pienamente le criticità del meraviglioso che caratterizzano il poema anglosassone. Questo lavoro scardina l'atemporalità dell'epica per fissare la narrazione in Danimarca, nel 518 d.C, a Heorot, con la didascalia "The Age of Heroes". La scena si apre con un primo piano della regina Wealtheow, palesemente mesta, che assolve alle sue funzioni di padrona della sala, reggendo un prezioso corno potorio a forma di drago. Lo splendore della reggia che si evince nell'epos (vv. 64-85) è alterato da ebbrezza, parlata volgare e allusioni sessuali. Lo stesso re Hrothgar è pesantemente ubriaco e la regina lo scansa davanti alla corte. Il canto dei bardi arriva fino alla grotta sottomarina dei mostri; presentato come un terribile gigante antropofago, Grendel manifesta subito il suo disappunto verso quella convivialità che a lui è preclusa, intuibile nel film come nel poema quale ragione del suo innato livore verso i Danesi (Nido 2019: 204). Il lavoro di Zemeckis, tuttavia, semina degli indizi che minano le affinità fra riscrittura e ipotesto, generando nuove aperture: 1) la ferocia di Grendel che inspiegabilmente non si scaglia su Hrothgar quando lo ha davanti; 2) l'insistenza delle riprese sullo sguardo di un occhio muliebre che osserva l'eccidio perpetrato dal mostro; 3) l'amara consapevolezza di Hrothgar che, oltre a essere l'unico a conoscere il nome di Grendel, è chiaramente il depositario del segreto di una verità angosciosa.

Per fermare quella carneficina, il re esplicita la necessità di ricorrere prestamente a un eroe. Caratterizzato da estrema forza e altrettanta boria, Beowulf è accolto con travolgente entusiasmo. Hrothgar gli promette molte ricchezze, fra cui il pezzo più prestigioso del proprio tesoro, il corno potorio della scena di apertura del film: "The royal dragon horn [...] I claimed her after my battle with Fafnir [...] It nearly cost my life [...] If you destroy my Grendel for me, it will be yours" (Zemeckis 2007: 28:48-50). Nelle parole del re vi sono inoltre dei riferimenti al drago-serpe Fáfñir (la cui effigie è riprodotta nell'impugnatura del corno) – estranei al *Beowulf* giacché relativi all'eroe Sigfrido nel ciclo nibelungico-volsungico<sup>18</sup> – e l'uso dell'aggettivo possessivo "my" in riferimento a Grendel. Ciò porta a

interrogarsi sul motivo per cui gli sceneggiatori abbiano compiuto delle scelte così marcate rispetto a quanto si legge nel componimento su cui torneremo più avanti.

Nel frattempo il gigante è tornato nella sua tana; diversamente dall'ipotesto, è dotato della facoltà di linguaggio e si misura in un dialogo con sua madre – di cui si intravedono le fattezze di un rilucente mostro marino. Quest'ultima lo riprende per essersi esposto pericolosamente ai Danesi, laidi uccisori del loro genere; tuttavia Grendel replica attonito: "men please you" (Zemeckis 2007: 12:26), per poi accusarli di creare un frastuono che lo affligge. Da questo ampliamento dialogico emerge l'ambiguità della madre del mostro, che, da un lato, è preoccupata per l'incolumità del figlio, mentre, dall'altro, rivela un interesse eccessivo sulla presenza del re danese e se fra i due vi fosse stata colluttazione. Altrettanto alterato nell'animo, proprio come quando si trovava al cospetto di Hrothgar, Grendel replica a sua madre – che lo calma accarezzandolo con le sue spire – di non avergli arrecato alcun danno e, a sua volta, di non essere stato ferito dal vecchio sovrano.

Nella partitura reinterpretativa di Zemeckis i temi del poema e il loro riadattamento nelle riscritture finora analizzate si uniscono in un prestissimo con nuove dissonanze; fra queste emerge la chiara attrazione veicolata dal gioco di sguardi allusivamente sensuali fra Beowulf e Wealtheow (Birlik 2018: 250). Quest'ultima, prima dello scontro con il mostro, rivela all'eroe che suo marito ha su di sé un'unica onta: quella di non aver avuto discendenza. La regina, infatti, appreso che Hrothgar ha giaciuto con un'altra, non condivide più il talamo con lui. La cognizione di quel rapporto adulterino insinua subito nello spettatore il dubbio che proprio Grendel possa essere il figlio generato da quell'unione. Come Baker, anche Zemeckis impiega la sessualità e il legame di sangue per suggellare il tema della procreazione ibrida fra eroi e mostri, fisicamente percepibile nell'aspetto orrifico di Grendel – deformità che Giusti legge quale rappresentazione della corruzione dell'animo umano, come quella che portò Hrothgar a cedere alle irresistibili adulazioni della mostruosa *femme fatale* (2011: 4-5). Nell'alveo della riflessione critica sulla condizione liminale fra la natura dei mostri e quella degli eroi, anche la sceneggiatura di Gaiman e Avary insiste sull'osmosi dei tratti teratologici con quelli umani. Nella scena del certame, in

cui gli divelle bestialmente il braccio, Beowulf chiama Grendel "demon"; questi replica con dolore: "I am not the demon here" (Zemeckis 2007: 40:33), spostando la mostruosa alterità da sé stesso sull'eroe.

Ormai morente, Grendel torna alla sua dimora sotterranea e rivela alla madre il nome del suo uccisore. A quella scena di amarezza se ne sovrappone una di celebrazione: a Heorot, dove si festeggia la vittoria di Beowulf. Hrothgar mantiene la promessa, omaggiando il principe con molti doni, fra cui il prezioso corno potorio. Avendo giurato vendetta, la Madre di Grendel arriva alla reggia; contrariamente al poema, dapprima induce un incubo in Beowulf (in cui la regina gli chiede un figlio, dato che Hrothgar sarebbe morto) e, approfittando del sonno del Geata, si fa giustizia massacrando tutti gli astanti. Il giorno seguente il re informa mestamente dell'esistenza di un altro mostro, la Madre di Grendel, ma specifica che il padre non può nuocere all'umanità. Le parole di Hrothgar forniscono un indizio aggiuntivo che riprova il terribile dubbio, portando a congetturare che Grendel possa essere figlio suo e della creatura marina – suggestione che il regista sembra voler rafforzare ulteriormente tramite l'intenso scambio di sguardi prima fra Hrothgar e la regina e poi fra lei e l'eroe.

Beowulf si reca quindi nella grotta di Grendel. Se da un lato si serbano i tratti meravigliosi del luogo come nel componimento anglosassone,<sup>19</sup> dall'altro, il film mostra le pareti e la volta incastonati di oro e oggetti preziosi, anticipando l'interno appariscente del tumulo del drago di cui si legge nell'epos ai vv. 2221-2311. Malgrado questa disarmonia fra riscrittura e ipotesto, traspare una relazione sostanziale fra le vicende tra Beowulf e la Madre di Grendel e la fatica letale che lega l'eroe al *wyrm-hord* ('il tesoro del serpente', v. 2222b), sulla quale Zemeckis tornerà nella seconda parte. Le note a inizio film, di primo acchito dissonanti, iniziano adesso a fondersi in accordi ripuliti: il corno potorio donatogli da Hrothgar, che porta con sé quale simbolo della vittoria su Grendel, inizia a brillare all'improvviso, come se riconoscesse quell'ambiente oppure intuisse il pericolo. Mutatasi in una donna di eccelso splendore, fuori dalle acque, emerge la sensuale Madre di Grendel, che inizia un discorso, quasi un incantamento, basato sulla commistione di una retorica accattivante e un'irresistibile eroticità (Buzzone 2010: 58-59). Elogiandone prestanta e fascino, la creatura marina rammenta al Geata la sua condi-



zione di alterità: “you are as much as a monster as my son, Grendel” (Zemeckis 2007: 57:05); fa quindi menzione dell’immortalità della gloria eroica cui Beowulf potrà accedere se egli le darà un nuovo figlio.

La Madre di Grendel aggiunge che era trascorso parecchio tempo dalla visita di un uomo, comprovando l’ipotesi che lo stesso Hrothgar fosse stato l’ultimo a cadere fra le spire di quella *femme fatale*. La seduzione verbale si conclude con la promessa di essere coperto di ricchezze fino a divenire il più potente re mai vissuto, a patto che il corno d’oro regalatogli da Hrothgar sia sempre custodito lì, nel tesoro (maledetto). Beowulf crolla davanti a quell’irresistibile sensualità, lasciando intuire al pubblico che da quell’unione sarà generato un nuovo essere semi-eroico-mostruoso (Haydock 2013: 163-164).<sup>20</sup> Tornato alla reggia, consegna soltanto la testa di Grendel e, sempre evasivo, non afferma mai di aver ucciso anche la madre del mostro. Hrothgar comprende che il Geata ha commesso il suo stesso errore di gioventù ed è comunque sollevato dall’uccisione di Grendel: “our curse is lifted” (Zemeckis 2007: 01:00:05), realizzando che quei mostri non lo perseguiteranno più. Al pubblico non sfugge che il re aveva più volte definito Grendel la sua “maledizione”. Con una nuova svolta rispetto all’ipotesto, dopo aver designato Beowulf come suo successore, Hrothgar raggiunge la pace togliendosi la vita, sopraffatto da lunghi anni di regno segnati da sensi di colpa e tormenti (Gulley 2014: 809).

Se a fomentare l’astio di Grendel non era tanto il *dream* quanto la sofferenza causata da un genitore che lo ha rifiutato e dal quale avrebbe, invece, voluto ricevere attenzioni, la prima parte della riscrittura si chiude dunque con un crudo livellamento fra generazioni: alla morte di un figlio reietto segue quella del padre che lo ha abbandonato. Come per Baker (1999), anche il lavoro di Zemeckis ricorre a un ampliamento del nucleo familiare di Grendel, tramite l’unione carnale fra sua madre e Hrothgar. Da qui si conferma la riflessione che l’ibridazione fra umani e mostri risulta solamente foriera di sofferenze e disavventure (Haydock 2013: 165). Il regista di *Beowulf* (2007), tuttavia, riprende ulteriormente le fila e prepara un fugato finale che si consumerà su note di ineluttabile catastrofe. La Madre di Grendel ricopre un ruolo centrale, unendo sia le gesta di Beowulf a Heorot che lo scontro col drago in un vivo *continuum* – assente, invece, nel componimento, in cui l’unico *trait d’union*

è la presenza dello stesso eroe quale protagonista nel prosieguito della narrazione.<sup>21</sup>

#### 4. La svolta di Zemeckis. Il drago-figlio e la metamorfosi del male

La seconda parte del film si apre con Beowulf oramai vecchio. Si esula ulteriormente dall’ipotesto ricorrendo all’unione fra l’eroe e la regina rimasta vedova e mantenendo la narrazione in Danimarca. Il tempo trascorso pare aver portato a un’evoluzione interiore del personaggio, non più bramoso di gloria e vittorie eroiche, quanto più saggio e, anzitutto, profondamente consapevole delle ripercussioni delle sue azioni passate nella propria vita e in quella del suo popolo dopo il trascorso con la Madre di Grendel; come confesserà al fedele compagno di imprese Wiglaf: “We men are the monsters now. The time of heroes is dead” (Zemeckis 2007: 01:06:47). Queste note di mestizia rivelano l’amarezza per le proprie colpe dopo aver ceduto alla seduzione e avendo guastato la genia eroica con un’ibridazione che sa essere letale, proprio come fece Hrothgar (Kershaw, Ormond 2010).

La sciagura si palesa quando un servo gli riporta il corno potorio d’oro a forma di drago che il suo predecessore gli aveva donato dopo il trionfo su Grendel.<sup>22</sup> Beowulf rabbrivisce sapendo che il patto suggellato con la *femme fatale* è inevitabilmente rescisso e che la fine è alle porte – soprattutto quando apprende della presenza di una donna meravigliosa nel tumulo dal quale è stato sottratto il prezioso pezzo del tesoro. Beowulf si troverà a sfidare un nuovo mostro, benché questa volta sia stato lui ad averlo generato. Quella notte ha un sogno premonitore nel quale il figlio gli rammenta la sua condanna – “I’m something you left behind, Father!” (Zemeckis 2007: 01:15:34) – per assumere poi sembianze ferine, nella forma di un atroce drago volante che metterà a ferro e fuoco il territorio.

Nel frattempo Wealtheow realizza che, come Hrothgar, anche Beowulf ha giaciuto con la Madre di Grendel, dalla cui unione è nata una creatura che minerà la pace dei Danesi. Il re supplica il perdono della regina e le chiede di essere ricordato come un uomo imperfetto. Si noti come Zemeckis prosegue con il processo di de-eroizzazione di Beowulf, amplificandone soprattutto i tratti fallaci – come aveva già fatto per quelli bestiali nella scena della zuffa col mostro

marino. Sebbene si riproponga la stessa dinamica di combattimento tra un figlio reietto e un padre che lo ha rifiutato, la partitura del copione riparte con un fugato in cui sono presenti dettagli che permettono di apprezzare le scelte interpretative di questa trasposizione dell'epos.

Nel mentre il figlio-drago, assunte sembianze umane, consegna a Unferth, il portavoce di Hrothgar, un messaggio per suo padre-Beowulf, anticipando la rovina del regno danese. Beowulf e Wiglaf giungono alla grotta-tumulo, ma il vecchio re entra da solo. Gli compare la Madre di Grendel, alla quale riconsegna il corno d'oro. La creatura, tuttavia, rifiuta l'offerta e sferra l'attacco finale tramite il figlio-drago (Brown 2009: 158-159). Singolare la freddezza del dialogo succinto tra padre e figlio, cui ha sèguito il duello. La scena muove dalla grotta-tumulo fino a giungere a Heorot – ora mutata in un fortilizio. Il certame si consuma tragicamente: mentre il drago è ancora in volo fra i merli del castello ormai in fiamme, il suo creatore-carnefice lo fredda strappandogli il cuore, facendo precipitare entrambi sul ghiaietto del litorale. Con cupi accordi finali la telecamera inquadra i due personaggi morenti, per poi insistere sul drago che riassume le fattezze della figura umana dorata. Mosso dall'emozione, Beowulf gli tocca la spalla non avvertendolo più come un mostro. Dopo sparuti momenti di instabile armonia, le onde separano la ricongiunzione fra padre e figlio, trascinandolo quest'ultimo fra il turbinio dei flutti. La colpa di Beowulf è svanita e il suo regno è un'altra volta libero dall'onta generata dalla pervicace lussuria di un potente debole. Quei cluster a primo ascolto dissonanti rispetto al poema ora trovano una precisa dinamica nella tessitura del film.

Benché abbia riscosso non poche critiche per gli scostamenti rispetto all'epos antico, il lavoro ha creato un'arguta sutura risolvendo la discontinuità narrativa fra le due parti del *Beowulf* con proposte di lettura mai peregrine. Le scelte del regista e degli sceneggiatori trovano fondamento fra i capisaldi della temperie culturale dell'Inghilterra alto-medievale a sèguito della missione evangelizzatrice *ad Anglos* voluta da Papa Gregorio Magno.<sup>23</sup> Diversi componimenti letterari, fra cui il *Beowulf*,<sup>24</sup> rivelano i lasciti della transizione culturale avvenuta dopo la conversione al cattolicesimo romano (Wood 1944: 10-16), che generò la commistione di due paradigmi ideologici rappresentati, nell'un caso, dall'ethos epico-mitologico

pre-cristiano e, nell'altro, da figurazioni tipiche della nuova fede.<sup>25</sup> La presenza nel poema di queste due *facies* perdura in alcune scene del film di Zemeckis, il cui lavoro lega intimamente in maniera circolare l'alterità dei mostri marini e quella del drago. Per concludere, si esamineranno congiuntamente questi aspetti:

1. la natura proteiforme che la creatura fiammeggiante ha ereditato dalla propria genitrice e il loro legame – suggellato dal *Leitmotiv* della metamorfosi del male, così come restituito in taluni mitologhemi del ciclo nibelungico-volsungico che emergono nel film;
2. la padronanza del componimento *Beowulf* da parte del regista e degli sceneggiatori, anche in lingua originale, e la loro plausibile familiarità con studi su parole chiave (cfr. il lemma *aglæca*) o passi controversi, avanzati da critici quali Gillam (1961), Kuhn (1979) oppure Tripp (1983).

A prima vista la scelta di far derivare la figura e "il ruolo paradigmatico" del drago Fáfñir dalla materia volsungica, della tradizione norrena, e inserirla nel *Beowulf* è senz'altro dissonante rispetto all'ipotesto. In Zemeckis, tuttavia, c'è un'architettura precisa per quanto concerne le riprese del corno potorio d'oro a forma di drago in scene-chiave. Hrothgar aveva affermato di averlo ottenuto dopo un duro certame con lo stesso Fáfñir e indicato la gemma sulla bocca dello stomaco del serpe quale punto vulnerabile di quel mostro.<sup>26</sup> Il corno a forma di drago diventa senz'altro il fulcro della riscrittura, aprendo a vari scenari sulla sua provenienza ambigua. Da un lato lo si può intendere come l'oggetto che accoglie la conflazione delle gesta di Hrothgar e quelle tradite nella *Volsunga saga* – attribuendo al re danese la dote di uccisore di draghi al pari dell'eroe Sigurðr. Diversamente, il corno d'oro potrebbe essere già stato parte del tesoro di proprietà della genia della Madre di Grendel, dalla quale il giovane Hrothgar lo avrebbe ottenuto – mentendo quindi a Beowulf per quanto riguarda l'origine dell'oggetto e la propria presunta eroicità. A prescindere da queste valutazioni, ciò che spicca e riaffiora dendriticamente nella sceneggiatura è il legame profondo fra più componenti: il corno d'oro con l'effigie di Fáfñir, la grotta-tumulo, la Madre di Grendel, Beowulf-genitore e il drago-figlio.

Congiungendo gli estremi di questa stringa, il drago di Zemeckis e il serpe Fáfñir mostrano singolari af-



finità: entrambi hanno una natura proteiforme e sono dei patricidi (Risden 2013: 135). Dapprima descritto con le fattezze di un nano, secondo le fonti mitologiche norrene, Fáfnir uccide suo padre Hreiðmarr per estorcergli l'ingente quantità d'oro riscosso in guidrigildo da Odino; un tesoro maledetto con il quale il padre degli dèi del pantheon nordico si era trovato a dover risarcire Hreiðmarr per l'omicidio di suo figlio, Ótr, freddato da Loki. Travolto dalla cupidigia, Fáfnir ignora i vincoli familiari uccidendo il proprio genitore e accaparrando per sé l'oro, senza spartirlo con suo fratello Reginn. Nella *Vǫlsunga saga* (§14) si legge che la bramosia porta Fáfnir a una metamorfosi: *varð síðan at inum versta ormi ok liggr nú á því fé* ('divenne perciò il peggiore dei serpenti e ancora oggi giace sopra il tesoro').<sup>27</sup> Al pari di Fáfnir nella *Vǫlsunga saga*, Zemeckis profila il mostro sputa-fuoco come un essere antropomorfo che muta fisicamente in drago, uccide il proprio padre e custodisce un tesoro nefasto acquisito in risarcimento per la morte del fratello (Forni 2018: 26). Un esito affine a quello di Fáfnir è mantenuto anche da Zemeckis dove, tuttavia, nelle dinamiche familiari, spicca la figura femminile della Madre di Grendel. Il patto sancito fra l'eroe e la *femme fatale* prevede che Beowulf le dia nuova prole in vece di Grendel e le (ri)consegna il corno d'oro per compensare l'uccisione del figlio.

Nel poema antico-inglese la comunanza fra i personaggi principali appena menzionati, così come intesa da Gaiman e Avary, è corroborata dal lemma *aglæca* ('mostro, demone, avversario'), usato per la caratterizzazione di esseri ostili e bellicosi.<sup>28</sup> Attestato una ventina di volte, il sostantivo ritrae specialmente Grendel (vv. 159a, 425a, 433b, 592a, 646b, 732a, 739a, 816a, 989b, 1000b, 1269a) e il drago (vv. 2520a, 2534a, 2557a, 2905a). Si noti, tuttavia, che in una delle sue digressioni il poeta ricorre ad *aglæca* per descrivere l'eroe Sigemund (v. 893a) – che nella *Vǫlsunga saga* compare col nome di Sigmundur, padre di Sigurðr. Il lessema è usato, inoltre, sia per il giovane eroe geata (vv. 1512a, 2592a) che per la Madre di Grendel (col sintagma *aglæc-wif*, 'donna avversaria', v. 1259a). All'interno della trattazione del labile *limes* fra l'umanità delle creature fantastiche e la feroce bestialità di Beowulf,<sup>29</sup> è proprio *aglæca* a veicolare questo aspetto del poema e, forse, a provocarne l'*amplificatio* nella riscrittura (Livingston, Sutton 2006: 10).

La ricomposizione del nucleo familiare disfunzionale formato da Beowulf, la Madre di Grendel e il drago nella lettura di Gaiman e Avary è supportata dal lemma in questione, che nel poema accomuna le caratterizzazioni di tutti e tre i personaggi. La scelta di stringere insieme Beowulf e il drago tramite il rapporto padre-figlio troverebbe anche una sua riprova, ancora una volta, nel sostantivo *aglæca* (v. 2592a), che nel racconto del loro ultimo e fatale scontro li eguaglia: *ða aglæcean hy eft gemetton* ('gli avversari tornarono a incontrarsi'), benché entrambi provino reciproco terrore (vv. 2564b-2565).<sup>30</sup> L'interpretazione degli sceneggiatori farebbe supporre tanto una certa attenzione ad aspetti lessicali dell'epos quanto una verosimile lettura di saggi critici come, per esempio, l'analisi sul lemma *aglæca* offerta da Gillam – la quale studiosa, su evidenze testuali, comprova una mostruosità comune che legherebbe intimamente l'eroe al drago (1961: 145, 153, 169).<sup>31</sup>

Il lavoro di Gillam apre a nuovi spunti di riflessione, anzitutto se lo si relaziona alle rese del *Beowulf* nella cultura ricevente contemporanea; a tal riguardo, per Lionarons, c'è infatti un'imprescindibile "challenge to both the medieval and modern audiences, as the discussion concerning *aglæca* suggests, a network of correspondences linking the poem's heroes and its monsters, especially the dragon and Beowulf" (1988: 31). Ciò funge da ulteriore collante nella congiunzione fra l'ipotesto, il film e gli echi alla materia volsungica cui ricorrono Gaiman e Avary. La stessa Lionarons aveva già notato che i draghi-umani delle saghe norrene (*in primis* Fáfnir nella *Vǫlsunga saga*) indicherebbero delle origini antropiche anche per il drago del *Beowulf* (1988: 57-63). Considerando l'uso della creatura di vivere tumulata covando un tesoro, Davidson rileva una natura mortuaria, identificandola "with the dead man buried in the mound [...] it is said that a man after death became a dragon" (1964: 161). Questa interpretazione fa riferimento ai vv. 2233b-2279 nella digressione dell'ultimo sopravvissuto: il superstita di una stirpe estinta che ha sepolto il tesoro poi acquisito e custodito dal serpe. La traduzione in inglese di Tripp (1983) prende le mosse da quel passo dell'ipotesto e potrebbe aver ispirato la rimodulazione del drago nel film di Zemeckis.

Dato il guasto nel folio in cui è trascritto questo episodio,<sup>32</sup> Tripp rifiuta la ricostruzione tradizionale sostenendo che "the notorious contradictions ge-

nerations of editors have created and critics labored to explain away, all disappear when the poet is taken humbly at his own word" (1985: 10). A tal riguardo, lo studioso conduce un'analisi autoptica del codice e ne espunge sia il ladro che sottrae la coppa sia l'ultimo sopravvissuto. A suo parere, i versi testimonierebbero le azioni di un re crudele la cui avidità è tale da portarlo a subire una metamorfosi in un drago. La neo-mutata creatura sputa-fuoco assale il territorio di un altro regnante, un sovrano giusto, con le stesse modalità con le quali Grendel attacca Heorot (Tripp 1983: 423).<sup>33</sup>

A prescindere dalla scelta interpretativa di Tripp, che non ha incontrato il consenso degli studiosi,<sup>34</sup> come evidenzia Cammarota, "his way of engaging with *Beowulf* has much in common with the kind of creative retellings of the story to be found mainly in rewritings such as the movie *Beowulf* (2007) by Zemeckis, who redraws the characters and the story to address issues perceived as relevant for the modern audience" (2018: 47).<sup>35</sup> A sèguito di tutte queste osservazioni si cercherà di ricomporre la *ratio* che potrebbe aver portato Zemeckis, Gaiman e Avary alla resa polifonica che connota tanto la conflazione dei mitologhemi su Fáfñir nella figura del drago-figlio quanto la scelta di ricreare il sottile sincretismo fra la tradizione germanica antica (grazie all'epopea nibelungico-volsungica) e quella cristiana. Quest'ultima è rappresentata con la chiusa del film in una Danimarca in parte convertita alla nuova fede e in cui la distruzione del regno mediante il fuoco sembrerebbe il castigo divino per purificare quella terra da un anatema che continua a tenere separati i padri dai figli.

## 5. Il catastrofismo di Zemeckis

Le scelte del regista e degli sceneggiatori nel restituire il *Beowulf* sono attente e funzionali alla valorizzazione del poema anglosassone. Come ha affermato Zemeckis commentando il lavoro di sceneggiatura di Gaiman e Avary:

Neil and Roger explored deeper into the text, looking between the lines, questioning the holes in the source material, and adding back what they theorized the monks might have edited out (or added) and why. They managed to keep the essence of the poem but made it more accessible to a modern audience and made some revolutionary discover-

ies along the way. This should stir some debate in academia (Zemeckis 2007b: 3).

Grazie a questa operazione degli sceneggiatori, il pubblico riesce a fruire a pieno dei suoi contenuti perché, per ridurre la "distanza assiale" bachtiniana, sono stati usati dei processi di risemantizzazione nella trasposizione dell'epos antico al mondo contemporaneo cui il film si rivolge. I tratti di questa riscrittura, che a prima vista possono apparire idiosincratici, hanno invece una precisa architettura che trova fondamento in una conoscenza approfondita dell'epos e della cultura degli Anglosassoni. Sebbene dalle riscritture non si possa esigere aderenza filologica, l'arguzia di Gaiman e Avary risiede nell'aver prodotto un copione che dialoga sia con il poema che con la letteratura critica (Zemeckis 2007b: 3). L'inserimento degli echi a Fáfñir, per esempio, non solo giustifica le scelte di ampliamento della trama, ma rivela anche un pensiero coerente sulle fonti mitologiche<sup>36</sup> e sulla loro plausibile fruizione e circolazione nell'Inghilterra alto-medievale. La digressione su Sigemund nel *Beowulf* sembra giustificare la *ratio* dietro ai rimandi epici al ciclo nibelungico-volsungico presenti nella riscrittura cinematografica. Benché non siano pervenute attestazioni nei testi antico-inglesi, si ha invece prova della circolazione del mito di Fáfñir e Sigurðr nell'iconografia delle pietre dell'età vichinga in Yorkshire, fra cui Kirby Hill 2 e 9, o Bedale 6 (Lang 2001).<sup>37</sup>

Questo approccio ha permesso a Gaiman e Avary di optare per una serie di aperture e rimodulazioni in quei punti della *fabula* non chiari, o in qualche modo aperti, sui quali, ancora oggi, gli studiosi continuano a dibattere. È proprio in quei cunei narrativo-interpretativi del *Beowulf* che Zemeckis inserisce degli elementi di congiunzione fra passato e presente, aprendo piccoli spiragli per amplificare la narrazione e colmare i vuoti narrativi oppure le discontinuità del poema. Come hanno affermato Gaiman e Avary, il loro interesse primario era "to remain true to the letter of the epic [but to] read between the lines and find greater truths than had been explored before" (Clark 2020: 18). A queste dichiarazioni si può aggiungere anche la convinzione del regista per cui "the glory of *Beowulf* is that you are allowed to retell it" (Zemeckis 2007a). Da qui risulta un *modus operandi* che trova felice esito in un armonioso conguaglio nella tensione fra tematiche e mitologhemi di un passato eroico

germanico e la loro percezione cristiana. Se nella prima parte del film l'odio di Grendel verso il re Hrothgar aveva fatto da preludio al *Leitmotiv* del conflitto padre-figlio, la seconda si articola in una "fuga nella fuga", basata sulla giustapposizione dei due paradigmi ideologici – congiungendo il tema dell'ibridazione e non-rigenerazione a quello del male insito nell'uomo, tramite manifestazioni di crudeltà di un padre guerriero verso la propria progenie semi-eroico-mostruosa.

Diversamente dalla tradizione norrena a lungo pagana, per quella inglese alto-medievale fortemente cattolica il male nell'uomo è inteso come esterno. Il Cristianesimo, infatti, non ritrae più la malvagità come una trasformazione, contrariamente alle figure proteiformi della mitologia nordica, fra cui lo stesso Fáfñir. Il *Beowulf* delinea chiaramente questo aspetto: l'eroe (il bene) combatte avversari mostruosi (il male) per preservare la stabilità della società dei guerrieri. Zemeckis, Avary e Gaiman, pur ricorrendo all'uomo-drago sulla scia di Smithers (1962) e Tripp (1983), sono altresì ben consapevoli che nel poema "no single phrase or descriptive epithet applied to the fire-drake can be tortured into any connection with devils, or creatures of evil in the Christian sense" (Irving Jr 1989: 12). Nella riscrittura, tuttavia, con la conflazione tra Fáfñir e la figura del drago-figlio, gli sceneggiatori e il regista conferiscono all'essere sputafuoco un profilo diverso rispetto a quello che ha nel poema.<sup>38</sup> Avendo l'abilità di essere proteiforme, il drago di Zemeckis è condannabile alla stregua di un mostro pagano, permettendo dunque di essere letto dal pensiero cristiano come il male e le sue trasformazioni, sempre da aborrire e da cui rifuggire.

La riscrittura cinematografica è apparentemente inclusiva, prevedendo un contatto fra gli uomini e i mostri. Essa, tuttavia, restituisce un mondo distopico in cui, da un lato, si hanno delle progenie che odiano il proprio padre che le disconosce e, dall'altro, dei genitori potenti che si contraddistinguono per lussuria e cupidigia, cedendo alla seduzione e alle lusinghe del male veicolato dalla Madre di Grendel, creatura proteiforme per eccellenza. La fragilità maschile è messa esplicitamente in evidenza: Hrothgar, Beowulf e Wiglaf sono presentati in una forma de-eroicizzata e debole; come nota Schipper, cedono tutti a quella tentazione dato che "nothing terrifies a male audience more than a physically and sexually powerful

woman" (2011: 245). La manifestazione fisica/esteriore del male e l'incapacità paterna sono aspetti che si congiungono verso la fine: realizzato il furto del corno d'oro dal suo tesoro, il drago-figlio cambia le proprie sembianze diventando una figura umana dorata, come fa la Madre di Grendel, per affidare a Unferth un messaggio da recapitare a Beowulf-padre, per poi acquisire nuovamente le sue fattezze di serpente. La mostruosa creatura fiammeggiante anticipa che il suo odio si riverserà sul vecchio re devastando il regno; in una scena vivissima in cui le fiamme del drago bruciano le dimore danesi e la croce di una chiesa prende fuoco, Unferth arriva al cospetto del re per farsi latore del messaggio del drago: alla fine sarà portato totalmente spossato in una lettiga cruciforme con evidenti ustioni.

Ormai convertitosi al Cristianesimo, Unferth, con fare profetico, condanna quanto accade ricordando la rottura del patto e gridando ripetutamente "The sins of the fathers!" (Zemeckis 2007: 1:22:45). Queste parole richiamano certamente la citazione veterotestamentaria in esergo tratta da *Malachia 4,6: Et convertet cor patrum ad filios, et cor filiorum ad patres eorum: ne forte veniam, et percutiam terram anathemate*. Il versetto sembra suggellare le parole pronunciate da Unferth e l'espressione "my curse" usata da Hrothgar, prima, e da Beowulf, dopo, in riferimento ai propri figli, rispettivamente, Grendel e il drago. In una terra devastata dal fuoco, si spegne il vecchio re dopo aver combattuto il proprio figlio. Il male proteiforme (il drago) è sconfitto e così dicasi per la cupidigia (Beowulf). Il messaggio è chiaro: dall'unione tra uomini e mostri si generano unicamente livore e distruzione (Gulley 2014: 809). Questa ibridazione non favorisce alcuna forma di rigenerazione, lasciando quindi genie mostruose a dover vendicare il proprio abbandono. La riscrittura del *Beowulf* di Zemeckis ha veicolato questo messaggio con un finale inequivocabilmente apocalittico e con una lettura in chiave cristiano-medievale, che arriva, tuttavia, allo spettatore moderno con efficacia. Quando gli ultimi accordi delle fosche note di lutto sono conclusi e si affida Beowulf al mare per il rito funebre,<sup>39</sup> si è inclini a sperare che quel mondo possa incontrare una redenzione poiché il male e la cupidigia hanno spezzato il loro legame.

Wiglaf, il nuovo re, mentre scruta la nave-pira in cui bruciano le vestigia mortali di Beowulf, nel ghiaie-

to dell'arenile nota il luccichio di un oggetto. Scavando, rinviene il prezioso corno potorio d'oro con l'effigie di drago, il cui furto aveva causato la vendetta del drago. La telecamera inquadra la nave e il suo pennone, a forma di croce, che arde e poi affonda nei flutti – altra scelta che denota la padronanza di Gaiman e Avary dell'esegesi medievale.<sup>40</sup> Inaspettatamente inizia un postludio sulle stesse note del *Leitmotiv*. La Madre di Grendel fa capolino dalle acque e si palesa a Wiglaf. Dall'espressione ammaliata di quest'ultimo, traspare un inequivocabile presagio di già ben nota sventura: a una nuova seduzione seguirà un'altra catastrofe e, con ogni probabilità, questo ciclo non avrà mai fine (Birlik 2018: 254).

La partitura della riscrittura di Zemeckis si dissolve in un angosciante pianissimo e volge così a termine, simbolicamente, con una mesta annotazione musicale: *da Capo al Fine*.

## Note

<sup>1</sup> Le citazioni dalla Sacra Scrittura sono tratte dalla Vulgata (Weber, Gryson 2007), consultabile anche online all'URL: <https://www.die-bibel.de/> (ultimo accesso 10/05/2023).

<sup>2</sup> Rilegato come Cotton Vitellius A.xv, il manoscritto è composto da due codici prima distinti: il Southwick Codex e il Nowell Codex. Quest'ultimo, databile fra X e XI secolo, ai ff. 132<sup>v</sup>-201<sup>v</sup>, riporta il nostro poema epico; per gli aspetti codicologico-paleografici cfr. Gneuss, Lapidge (2014: 322).

<sup>3</sup> Per le peculiarità dello scontro fra Beowulf e degli avversari mostruosi, cfr. Ruggerini 1995: 202-203, 209-212, 214-220; Ferrari 2020: 111-115.

<sup>4</sup> Le citazioni in inglese antico sono tratte dall'edizione del *Beowulf* a cura di Fulk, Bjork, Niles (2008); per ragioni di agevolazione tipografica, non si riportano i segni diacritici per le vocali lunghe e le consonanti palatalizzate. La traduzione del componimento è quella a cura di Brunetti (2004), consultabile anche all'URL: <http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Beowulf/index.htm> (ultimo accesso 10 marzo 2023).

<sup>5</sup> La critica ha studiato le riscritture qui analizzate secondo quest'ottica. Per quanto concerne la lettura dei lavori di Baker (1999) e Zemeckis (2007) dal punto di vista della cultura popolare, "low" oppure "high" che sia, cfr. Livingston, Sutton (2006), Forni (2007) e (2009) – questi lavori saranno ripresi più avanti.

<sup>6</sup> Tra gli studi sul rapporto fra le prime (e diverse) forme di riscrittura e l'ipotesto, Osborn dimostra particolare attenzione nel contestualizzare le rese contemporanee del poema al dato linguistico-filologico e alla temperie culturale anglosassone (1997: 341-382).

<sup>7</sup> Per l'elenco completo delle riscritture del *Beowulf*, si rimanda al catalogo *Beowulfiana: Modern Beowulf Adaptations* all'URL: <https://classic.lib.rochester.edu/robbins/beowulfiana> (ultimo accesso 24 marzo 2023); per una trattazione esaustiva della parte cinematografica, cfr. Marmora 2021: 99-104.

<sup>8</sup> Nel vasto novero delle riscritture che fanno da eco a dei temi del *Beowulf*, si consideri la serie TV *Beowulf: Return to the Shieldlands* (2016). Vi sono poi dei rifacimenti liberamente ispirati a frammenti del poema quali il film *The 13th Warrior* (1999), che tratta di guerrieri che vanno in un'altra terra per combattere il male, e la lunga serie TV *Outlander* (2014-2022), in cui a un mostro malefico che assedia un villaggio sarà reciso un braccio.

<sup>9</sup> Anche la resa cinematografica di Gunnarsson, *Beowulf & Grendel* (2005), offre un ampliamento della trama con l'aggiunta del personaggio del Padre di Grendel, che tuttavia non è un eroe, ma un troll – non introducendo, quindi, la commistione tra umani e creature mostruose come avviene, invece, in Baker e Zemeckis. Nel film di Gunnarsson, Grendel avrà un figlio con un'umana, ma quell'unione esula dal campo di indagine di questa ricerca. Per dei riferimenti su Grendel come padre, cfr. Hodap 2010: 104; Gorny 2015; Swank 2018: 273-274.

<sup>10</sup> Il Nowell Codex restituisce anche tre componimenti in prosa che si distinguono per la cospicua occorrenza di esseri mostruosi: *The Wonders of the East*, *The Letter of Alexander to Aristotle* e la redazione incompleta del testo omiletico *The Life of St Christopher*. Oltre al *Beowulf*, nel Nowell Codex è presente un altro poema, *Judith*, una riscrittura dell'omonimo libro biblico (Fulk 2008: vii-xxv); per quanto concerne la mancanza di mostri in quest'ultimo componimento e la

presenza apparentemente immotivata di *Judith* in un manoscritto così marcato rispetto al tema teratologico, cfr. Lucas 1990: 471-474.

<sup>11</sup> La presenza di Caino nel poema e il suo legame con la genia di Grendel hanno generato ampio dibattito critico. La cultura anglosassone cristiana che ha fissato il *Beowulf* nel Nowell Codex lo inquadra come capostipite dei mostri e origine della violenza fra il genere umano; per questo aspetto è una importante *crux* testuale dei versi in esame, cfr. Neidorf 2015: 601-615.

<sup>12</sup> Questa riflessione è ancora fonte di ricerca fra gli studiosi di medievalismo. Taluni reputano che Gardner sfati e denigri l'eroismo; fra i tanti, si rimanda a uno studio, che ripercorre la discussione sin dagli anni Settanta (Kowalcze 2002: 33-55). Secondo altri critici, invece, questa dimensione si mantiene soltanto come una sorta di ideale; cfr. Pirnajmuddin, Shahbazi 2010: 115-127. Per l'elevazione di Grendel al ruolo di narratore della *fabula* e la ridefinizione della sua figura, cfr. l'analisi di Hiortdahl (2022: 52, 61-62, 116-117).

<sup>13</sup> Da un lato Livingston e Sutton (2006: 10-11) vedono negativamente la non aderenza della riscrittura all'ipotesto; per Forni (2007: 244-248), invece, la commistione di intersezioni tra "High and Low Culture" operata da Baker non è affatto peregrina.

<sup>14</sup> Il sintagma *ides aglæc-wif* è stato spesso interpretato come 'donna mostruosa'; evidenziando le occorrenze di ciascuno dei due lessemi della coppia all'interno del poema, Alfano ha invece proposto di intenderlo "'warrior woman' [...] not 'monstruos ogress'" (1992: 14). Questa lettura, oltre a rispettare le dinamiche del componimento, è ulteriormente aderente alla lettura della Madre di Grendel che compare nella riscrittura in questione. Per l'uso del termine *aglæc*, cfr. la n. 26; questo aspetto è ripreso *infra* (§4).

<sup>15</sup> Fulk, Bjork, Niles 2008: 47; Brunetti 2004: 169. Per la lettura di questo passo controverso, cfr. Pascual 2019: 6.

<sup>16</sup> La critica ha investigato ampiamente questo aspetto; fra i diversi contributi, cfr. Orchard 1999: 29-33.

<sup>17</sup> Per la genesi del lavoro di scenografia del film di Gaiman e Avary e il loro rapporto con l'ipotesto, cfr. l'intervista all'URL: <https://www.denofgeek.com/movies/beowulf-neil-gaiman-and-roger-avary-interview/> (ultimo accesso: 15 maggio 2023).

<sup>18</sup> Le vicende di Sigfrido sono narrate sia nella letteratura alto-teDESCa media che in quella dell'area nordica. Il *Nibelungenlied* tratta marginalmente la lotta giovanile di Sivrit con un drago, mentre le fonti norrene quali il *Canzoniere eddico* e la *Völsunga saga* – cui si fa riferimento in questo saggio – raccontano nel dettaglio il certame fra Sigurðr e il serpente Fáfnir; per le differenze fra la tradizione tedesca continentale e quella islandese, cfr. Bertagnolli 2020: 69-80.

<sup>19</sup> Il *Beowulf* è caratterizzato da diversi eventi sovranaturali in cui l'eroe compie delle gesta straordinarie in ambientazioni fantastiche. In tali contesti prodigiosi originano alcune delle maggiori manifestazioni del meraviglioso nel poema, cfr. Cocco 2021: 37-41.

<sup>20</sup> Rifacendosi a Jung, Buzzoni richiama il corno potorio a forma di drago sia al fallo maschile che al sesso femminile; la studiosa, inoltre, tratta la simbologia della grotta sottomarina in Zemeckis quale simbolo del ventre fecondo della Madre di Grendel e della sua gestazione del figlio concepito con Beowulf (2010: 57-58).

<sup>21</sup> Brodeur ha analizzato la dibattuta unità del componimento (1953: 1183-1195). Sulla centralità della Madre di Grendel in questo studio, soprattutto nella riscrittura di Zemeckis, e la lacuna narrativa fra la



prima e la seconda parte del *Beowulf*, cfr. Nietzsche 1980: 287-303.

<sup>22</sup> La XXXII sezione del componimento (vv. 2221-2311) riporta la storia del drago, dell'origine del suo tesoro e come sia avvenuto il furto della coppa.

<sup>23</sup> La missione romana non ha soltanto dato origine alla conversione degli Anglosassoni; ha avuto altresì un ruolo fondamentale nel cambio di prospettive culturali, soprattutto nel passaggio dall'oralità alla cultura del libro-manoscritto, cfr. Pàroli 1986: 417-420.

<sup>24</sup> Circa il dibattito sull'origine del poema quale lascito dell'antico ethos oppure rielaborazione cristiana dello stesso, cfr. Irvine 1999: 175-192; Molinari 2008: 117-138.

<sup>25</sup> Per l'intersezione culturale delle tradizioni eroica e cristiana, cfr. Boitani 1999: 182.

<sup>26</sup> Nella riscrittura di Zemeckis *Beowulf* non ucciderà il drago nella modalità descritta nel componimento. Oltre al cambio di ambientazione, il vecchio re strapperà il cuore della creatura sputa-fuoco richiamando segmenti dell'uccisione di Fáfñir da parte di Sigurðr, come si può vedere ritratto nelle sequenze illustrative della pietra runica di Ramsund, Contea di Södermanland, Svezia (X sec.).

<sup>27</sup> Il testo in norreno e la traduzione del passo sono contenuti, rispettivamente, in Olsen (1907: 135) e Meli (1993: 135). La metamorfosi di Fáfñir cui si fa riferimento nella *Völsunga saga* è menzionata anche nella rubrica in prosa fra le strofe 14 e 15 del carne eddico *Reginsmál*. Oltre che in queste due fonti, sebbene marginalmente, il tema dell'oro maledetto ritorna nel ciclo epico in alto-tedesco medio, e precisamente nelle strofe 87-99 del *Nibelungenlied*.

<sup>28</sup> Per un'ampia trattazione e i rimandi bibliografici, cfr. n. 43 in Lionarons (1998: 120), n. '893. *aglæca*' e il glossario in Fulk, Bjork, Niles (2008: 169, 347-348) e, inoltre, *infra*.

<sup>29</sup> Per questo aspetto liminale tra dimensione umana e la trasformazione bestiale dell'eroe *Beowulf* (vv. 702b-836), cfr. O'Brien O'Keefe (1981: 488-489, 493).

<sup>30</sup> Fulk, Bjork, Niles 2008: 89; Brunetti 2004: 233.

<sup>31</sup> L'interpretazione del lessema *æglæca* è ancora controversa. Oltre al lavoro di Gillam (1961), si rimanda anche a quello di Kuhn (1979: 213, 216-217, 225, 228). Per una trattazione e ricognizione delle posizioni degli studiosi, cfr. Roberts 2003: 242-246, 249, 250.

<sup>32</sup> Per le varianti relative ai vv. 2223b, 2225a, 2227a, 2228b-2230b, cfr. l'apparato critico e la n. '2223b ff' in Fulk, Bjork, Niles 2008: 76-77, 237-238.

<sup>33</sup> Smithers aveva già avanzato l'ipotesi dell'uomo-drago. A suo vedere, nelle varie versioni dell'epos precedenti al testo trascritto nel codice Cotton Vitellius, A.xv, il drago "must have been identical with the nameless 'last survivor'" (1962: 11). Smithers ritiene che la presenza del superstite dell'antica dinastia sia un residuo del concetto di metamorfosi veicolata dal materiale narrativo tradito oralmente - esempio di manipolazione operata dal poeta di un tema dell'ethos pre-cristiano dapprima diffuso fra gli Anglosassoni. La lettura di Tripp delle due figure antitetiche del sovrano (da un lato un re avido che si trasforma in drago e, dall'altro, un sovrano giusto il cui reame è attaccato dalla neo-mutata creatura sputa-fuoco) è supportata da evidenze linguistiche nel *Beowulf* e altrove nel corpus poetico antico-inglese nelle occorrenze del sintagma nominale 're buono/malvagio' (*god/grimm cyning*); cfr. Lee 1998: 10, 31, 123, 222.

<sup>34</sup> Nella silloge di pubblicazioni sul certame fra l'eroe e il drago, cfr. l'analisi di Rauer e i rimandi alle letture delle volte contrastanti del passo (2000: 24-53).

<sup>35</sup> Ringrazio la collega Maria Grazia Cammarota per il prezioso confronto sulle dinamiche di trasposizione del poema antico-inglese nelle riscritture.

<sup>36</sup> A un decennio dal *Beowulf* di Zemeckis (2007), arriva ulteriore comprova della solida conoscenza del pantheon nordico da parte di Gaiman (2017) con la pubblicazione del suo libro *Norse Mythology*. L'autore ha saputo restituire gli antichi miti (dalla creazione alla fine del mondo) e le principali divinità con fedeltà a quanto tradito dal *Canzoniere eddico* e dall'*Edda* di Snorri Sturluson.

<sup>37</sup> Per la circolazione del mitologhema di Fáfñir/Sigurðr nella scultura dell'Inghilterra anglo-danese, cfr. Lang 1976: 83-94.

<sup>38</sup> Diversamente dalla figura proposta da Zemeckis, per quanto riguarda la natura del drago nel poema e l'impossibilità di leggerlo come un personaggio satanico, cfr. Shilton 1997: 75-77.

<sup>39</sup> Alla deriva su una nave sepolcrale in fiamme, *Beowulf* viene abbracciato dalla madre di Grendel (che inizia un tentativo di seduzione di Wiglaf), diversamente dal poema in cui è impiegato un rogo, sui quali resti sarà poi eretto un tumulo funerario (vv. 3137-3182).

<sup>40</sup> Sin dal Tardo antico l'albero della nave e la croce sono correlati da valenza allegorica; secondo l'esegesi medievale: "Die Theologie der Kirchenväter hat dies in die von den Urzeiten an beliebten symbolischen Gedanken eingehüllt, die in der Kirche das große Schiff erblicken, dem unser ewiges Heil anvertraut ist" (Rahner 1964: 240).

## Bibliografia

- ALFANO C. (1992), "The Issue of Feminine Monstrosity: A Reevaluation of Grendel's Mother", in *Comitatus*, 23, pp. 1-16.
- BACHTIN M. 1997<sup>2</sup>, "Epos e romanzo", in ID., *Estetica e romanzo*, trad. Strada Janovic C., Einaudi, Torino, pp. 445-482.
- BASSNETT S., LEFEVERE A. (eds., 1995), *Translation, History and Culture*, London, Cassell.
- BELLAMY J. D., ENSWORTH P. (1990), "John Gardner", in CHAVKIN A. (ed.), *Conversations with John Gardner*, University Press of Mississippi, Jackson, pp. 6-27.
- BERTAGNOLLI D. (2020), *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.
- BIRLIK N. (2018), "Hermeneutics of Lack of Lack and the Dyad of the (m)Other and the Shared Other", in Zemeckis's *Beowulf*, *Neophilologist*, 102, pp. 241-256.
- BOITANI P. (1999), "Cristianesimo e tradizione pagana", in BOITANI P. et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare. La produzione del testo*, vol. 1/1, Salerno, Roma, pp. 181-204.
- BRODEUR A. G. (1953), "The Structure and the Unity of *Beowulf*", *PMLA*, 68, pp. 1183-1195.
- BROWN W. (2009), "*Beowulf*: The Digital Monster Movie", in *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 4, pp. 153-68.
- BRUNETTI G. (a cura di) (2004), *Beowulf*, Carocci, Roma.
- BUZZONI M. (2010), *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Editrice Cafoscarina, Venezia.
- CAMMAROTA, M. G. (2018), "Translating Medieval Texts. Common Issues and Specific Challenges", in CAMMAROTA M. G. (ed.), *Tra-*

- durre. *Un viaggio nel tempo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 37-54.
- CHANCE, J. (1991), "Grendel's Mother as Epic Anti-Type of the Virgin and Queen", in FULK R. D. (ed.), *Interpretations of Beowulf*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- CHRISTIAN E. (1980-1981), "An Interview with John Gardner", in *Prairie Schooner*, 54, pp. 70-93.
- CLARK D. (2020), "Beowulf on Film: Gender, Sexuality, Hyperreality", in CLARK D. (ed.), *Beowulf in Contemporary Culture*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 1-30.
- COCCO G. (2021), "Wunder æfter wundra: Recounting the Marvellous in Beowulf", *AQQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses*, 2, pp. 31-61.
- FERRARI F. (2020), "Esiste un'epica germanica? Alcune note su una questione sfuggente", in *Achilles Orlando Quixote Ulysses (AQQU)*, 1, pp. 103-134.
- FORNI K. (2007), "Graham Baker's Beowulf: Intersections between High and Low Culture", in *Literature/Film Quarterly*, 35, pp. 244-249.
- ID. (2009), "Popularizing High Culture: Zemeckis's Beowulf", in *Studies in Popular Culture*, 31, pp. 45-59.
- ID. (2018), *Beowulf's Popular Afterlife in Literature, Comic books, and Film*, Routledge, London-New York.
- FULK R. D. (ed. and transl.) (2008), *The Beowulf Manuscript: Complete Texts and The Fight at Finnsburg*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- FULK R. D., BJORK R. E., NILES J. D. (eds) (2008), *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*, University of Toronto Press, Toronto.
- GAIMAN N. (2017), *Norse Mythology*, Bloomsbury, London.
- GANS H. J. (1999), *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York.
- GARDNER J. (1971), *Grendel*, Ballantine Books, New York.
- GILLAM D. M. (1961), "The Use of the Term *æglæca* in Beowulf at Lines 893 and 2592", *Studia Germanica Gandensia*, 3, pp. 145-169.
- GIUSTI F. (2011), "Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in altro luogo e in un altro tempo", *Between*, 1, disponibile online all'indirizzo <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/175/158> (ultimo accesso 27 maggio 2023).
- GNEUSS H., LAPIDGE M. (2014), *Anglo-Saxon Manuscripts: A Bibliographical Handlist of Manuscripts Written or Owned in England Up to 1100*, University of Toronto Press, Toronto.
- GORNY D. (2015), "What About Grendel's Son? Shades of Monstrosity in Beowulf and Grendel", in BOHLMANN M.P.J. (ed.), *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*, McFarland, pp. 125-141, Jefferson (NC).
- HAYDOCK (2013), "Meat Puzzles: Beowulf and the Horror Film", in HAYDOCK N., RISDEN E.L. (eds), *Beowulf on Film: Adaptations and Variations*, McFarland, London, pp. 143-165.
- HIORTDAHL S. (2022), *Grendel recast in John Gardner's novel and Beowulf*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.
- HODAPP W.F. (2010), "no hie fæder cunnon: But Twenty-First Century Film Makers Do", in *Essays in Medieval Studies*, 26, pp. 101-108.
- GULLEY A. (2014), "What We Need is a Hero": Beowulf in a Post-9/11 World", in *The Journal of Popular Culture*, 47, pp. 800-816.
- HUTMAN N. L. (1975), "Even Monsters Have Mothers: A Study of Beowulf and John Gardner's Grendel", in *Mosaic*, 9, pp. 19-31.
- IRVING E. B. Jr (1999), "Christian and Pagan Elements", in NILES R. E., BJORK R. E. (eds), *A Beowulf Handbook*, University of Nebraska Press, Lincoln, 175-192.
- KEARNEY R. (2003), *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*, Routledge, London-New York.
- KERSHAW S., ORMOND L. (2010), "We are the Monsters Now": The Genre Medievalism of Robert Zemeckis' Beowulf", in *Screening the Past*, 26, disponibile online all'indirizzo <http://www.screeningthepast.com/issue-26-special-issue-early-europe/%e2%80%9cwe-are-the-monsters-now%e2%80%9d-the-genre-medievalism-of-robert-zemeckis%e2%80%99c2%a0beowulf/> (ultimo accesso 30 settembre 2023).
- KOWALCZE A. (2002), "Disregarding the Text: Postmodern Medievalisms and the Readings of John Gardner's Grendel", in *The Year's Work in Medievalism*, 17, pp. 33-55.
- LANG, J. T. (1976), "Sigurd and Weland in Pre-Conquest Carving from Northern England", in *Yorkshire Archaeological Journal*, 38, pp. 83-94.
- LANG, J. T. (2001), *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture, Volume VI: Northern Yorkshire*, Oxford University Press, Oxford.
- LEE A. A. (1998), *Gold-Hall and Earth-Dragon: Beowulf as Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto.
- LIONARONS J. T. (1998), *The Medieval Dragon: The Nature of the Beast in Germanic Literature*, Hisarlik Press, Enfield Lock.
- LIVINGSTON M., SUTTON J. W. (2006), "Reinventing the Hero: Gardner's Grendel and the Shifting Face of Beowulf in Popular Culture", in *Studies in Popular Culture*, 29, pp. 1-16.
- LUCAS P. J. (1990), "The Place of Judith in the Beowulf-Manuscript", in *RES*, 51, pp. 463-478.
- MARMORA G. (2021), *Il mito di Beowulf. Risonanze antiche e moderne*, Canterano, Aracne.
- MELI M. (a cura di, 1993), *La saga dei Volsunghi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- MILOSH J. (1978), "John Gardner's Grendel: Sources and Analogues", in *Contemporary Literature*, 19, pp. 48-57.
- MOLINARI M. V. (2008), "'Paganesimo' e 'cristianesimo' in Beowulf?", in BARBIERI A., MURA P. (a cura di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*, Unipress, Padova, pp. 117-138.
- NEIDORF L. (2015), "Cain, Cam, Jutes, Giants, and the Textual Criticism of Beowulf", in *Studies in Philology*, 112, pp. 599-632.
- NITZSCHE J. C. (1980), "The Structural Unity of Beowulf: The Problem of Grendel's Mother", in *Texas Studies in Literature and Language*, 22, pp. 287-303.
- O'BRIEN O'KEEFFE K. (1981), "Beowulf lines 702b-836: Transformations and the Limits of the Human", in *Texas Studies in Language and Literature*, 23, pp. 484-494.
- OLSEN M. (ed.) (1907), *Volsunga saga, ok Ragnars Saga*, STUAGNL 36, Kobenhavn, Mollers Bogtrykkeri.
- ORCHARD A. (1995), *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*, D.S. Brewer, Cambridge.
- ID. (2007), "Psychology and Physicality: The Monsters of Beowulf", in BLOOM H. (ed.), *Beowulf: Bloom's Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, London, pp. 91-119.
- OSBORN M. (1997), "Translations, Versions, Illustrations", in NILES R. E., BJORK R. E. (eds), *A Beowulf Handbook*, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 341-372.
- PÀROLI T. (1986), "La nascita della letteratura anglosassone", in BOITANI P. et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare, La produzione del testo*, vol. 1/2, Salerno editrice, Roma, pp. 383-451.
- PASCUAL R. J. (2019), "Two Possible Emendations of Beowulf 2088A", in *Notes and Queries*, 66, pp. 5-8.
- RAHNER H. (1964), *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Otto Müller Verlag, Salzburg.
- RISDEN E. L. (2013), "A Freud Complex and Beowulf in film", in HAYDOCK N., RISDEN E.L. (eds), *Beowulf on film: Adaptations and Variations*, McFarland, London, pp. 1-26.
- ROBERTS J. (2003), "Hrothgar's 'admirable courage'", in AMODIO M. C., O'BRIEN O'KEEFFE K. (eds), *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 240-251.
- RUGGERINI M. E. (1995), "L'eroe germanico contro avversari mostruosi. Tra testo e iconografia", in PÀROLI T. (a cura di), *La funzione dell'eroe germanico*, Il Calamo, Roma, pp. 201-257.
- SCHIPPER B. (2011) "All Talk: Robert Zemeckis's Beowulf, Wealthew,

- and Grendel's Mother", in *Literature Compass*, 8, pp. 423-426.
- SHILTON H. (1997), "The Nature of Beowulf's Dragon", in *Bulletin of the John Rylands Library*, 79, pp. 67-77
- SWANK K. (2018), "Beowulf: The Monsters and the Heroes from Grendel to Shrek", in WENGER B. L. et al. (eds), *Monsters of Film, Fiction, and Fable: The Cultural Links Between the Human and Inhuman*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 263-286.
- TOLKIEN J. R. R. (1936), "Beowulf: The Monsters and the Critics", in *Proceedings of the British Academy*, 22, pp. 245-295.
- TRIPP R. P. (1983), *More about the Fight with the Dragon: Beowulf 2208b-3182*. Commentary, edition and translation, University Press of America, New York.
- ID. (1985), "Recent Books on Beowulf", in *Essays in Medieval Studies*, 2, pp. 1-26.
- WEBER R., GRYSOEN R. (cura et studio) (2007), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, ed. quinta, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, <https://www.die-bibel.de/> (ultimo accesso 10 maggio 2023).
- WOOD I. (1994), "The Mission of Augustine of Canterbury to the English", in *Speculum*, 69, pp. 1-17.
- ZEMECKIS R. (2007a), "A Hero's Journey: The Making of *Beowulf*", in ID. (dir.), *Beowulf: Director's Cut. ImageMovers*, Shangri-La Entertainment, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.
- ID. (2007b), *Beowulf Production Notes*, <http://www.beowulfmovie.com> (ultimo accesso 10/06/2023).

### Filmografia

- BAKER G. (1999), *Beowulf*, BAKER G. (reg.), cast: Christopher Lambert, Rhona Mitra, Vincent Hammond, DVD, Buena Vista, 1999.
- GUNNARSSON S. (2005), *Beowulf & Grendel*, cast: Gerard Butler, Stellan Skarsgård, Ingvar Sigurðsson, Paramount Pictures, Medusa Videos.
- ZEMECKIS R. (2007), *Beowulf*, ZEMECKIS R. (reg.), cast: Anthony Hopkins, John Malkovich, Robin Penn Warren, Angelina Jolie, Shangri-La Entertainment, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.