

FRANCESCO GIUSTI

## *Il “Beowulf” nel Novecento: il fumetto e il romanzo*

*Beowulf*, as a character and as a story, lives fortunate days. Two films and a drama have come or are about to come out between this year and the next. *Beowulf*'s reception in the Twentieth century is not as rich as *Ulysses*' reception, for example, but there are several works that rewrite the Old English story. Two of them are taken into account in the article: the Italian comic *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940/1941) by Enrico Basari, and the American novel *Grendel* (1971) by John Gardner. Two quite different works: on the one hand a graphic novel created under a strong Catholic ideology during the Fascist (and the Second World War) period of Italian history, on the other hand a novel written in the so-called Postmodern area, showing a radical deconstruction of internal ideologies and identity narrations. However the two works can be joined in a comparative view, because they both have clear bonds with the ages in which they were written, they both are deep-rooted in the cultural ground that has produced them. From the analysis of the contemporary rewritings we can understand if the old story and its characters are still living and productive, and we can learn something more about the medieval poem.

*Beowulf* non è Ulisse, non ha pervaso la nostra cultura al punto da diventarne un simbolo<sup>1</sup>, e non ha avuto nemmeno la diffusione di Artù e delle storie della saga arturiana<sup>2</sup>. Le possibili cause, in parte, sono state notate: il caso, che ha affidato la conservazione del testo a quell'unico celebre manoscritto, il *Cotton Vitellius A XV*, più volte messo a rischio; la mancanza di una precoce traduzione in latino o in una lingua moderna che ne rendesse noto il contenuto ad un pubblico più ampio; il suc-

<sup>1</sup> La bibliografia sulla presenza e la diffusione della figura di Ulisse nel mondo moderno è sterminata. Si ricordino almeno: Boitani (1992 e 2004), Matzig (1949), Stanford (1968<sup>2</sup>), Andreae (1983).

<sup>2</sup> Per le riscritture delle storie e delle figure di Artù e dei suoi cavalieri è molto utile, anche per la ricca bibliografia: Sanfilippo (1993).

cesso per la nostra civiltà dell'eredità greca e latina sull'eredità germanica; forse, la lontananza del nostro immaginario occidentale dal mondo all'apparenza semplice e raccolto del *Beowulf*.

Questo non significa che il *Beowulf*, questo poema anglosassone di autore anonimo e di data incerta, non abbia avuto nella contemporaneità un pubblico attento e delle riscritture creative. Beowulf e Grendel, così come Ulisse, sono personaggi non completamente risolti, sono "punti vuoti" che attendono di essere colmati con nuovi significati (Iser 1986), "ombre" circondate di incertezze che attendono un'interpretazione che ne riveli il segreto (Kermode 1992). Le due figure lasciano ampio spazio a nuove simbolizzazioni; le loro storie offrono la possibilità di tematizzare nuovi elementi.

Le riscritture si concentrano quasi tutte intorno alla metà del Novecento. Questo per una serie di possibili motivi: la realizzazione di traduzioni accettabili e disponibili per il grande pubblico sia in inglese moderno, come quella di Clark Hall<sup>3</sup> (1901, riedita nel 1940 con revisione di Wrenn e nel 1950), sia in altre lingue, tra cui proprio l'italiano con la traduzione di Federico Olivero nel 1934<sup>4</sup>; l'intervento critico di Tolkien del 1936 e il suo continuo interesse che contribuiscono in modo sostanziale a far uscire il poema dall'ambito della mera antichità documentaria e portarlo alla piena dignità di opera letteraria autonoma; l'interesse mostrato verso questo testo da alcuni grandi poeti come Wystan H. Auden (Jones 2002: 167-185), Jorge Luis Borges, Wallace Stevens.

Tra queste opere che direttamente trovano nel *Beowulf* il loro ipotesto<sup>5</sup>, ce ne sono alcune di particolare interesse, come il fumetto italiano per ragazzi intitolato *Beowulf: leggenda cristiana dell'Antica Danimarca* pubblicato tra il 1940 e il 1941 e il romanzo americano *Grendel* (tradotto in italiano come *L'Orco*) di John Gardner del 1971. Pur profonda-

<sup>3</sup> *Beowulf. A translation into modern prose*, curata da J. Clark Hall, integralmente rivista da C. L. Wrenn, con una nota prefatoria di J. R. R. Tolkien, Allen & Unwin, London 1958 [1940, 1950].

<sup>4</sup> Brunetti (1994: 139-158). Brunetti utilizza per la bibliografia C.B. Tinker, *The Translations of Beowulf: A Critical Bibliography*, New York 1903, aggiornato da Marijane Osborn, Hamden, Conn., Archon 1974. Per ulteriori aggiornamenti è invece stata consultata la *Annotated List of Beowulf Translations* curata da Marijane Osborn per il sito dell'Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies ([www.asu.edu/clas/acmrs/web\\_pages/online\\_resources/online\\_resources\\_annotated\\_beowulf\\_bib.html](http://www.asu.edu/clas/acmrs/web_pages/online_resources/online_resources_annotated_beowulf_bib.html)), quest'ultima contiene anche un utile inventario delle riscritture letterarie del *Beowulf*.

mente diverse per genere e per il codice adottato e per la temperie culturale in cui vengono a collocarsi, queste due opere non soltanto costituiscono un traguardo nella produzione dei loro autori, ma gettano una possibile luce sia sull'antico poema sia sulla vitalità della sua tradizione in età contemporanea. Dimostrano che il testo, nonostante le traversie affrontate nel corso dei secoli nell'unico manoscritto che lo conserva, è ancora vivo, leggibile e riscrivibile nel XX secolo e oltre.

Due autori colti, che nel realizzare le loro opere compiono precise scelte di ideologia, di codice, di destinatario. Da un lato un fumetto per ragazzini di orientamento cattolico e fascista e, certo, non privo di un intento didattico; dall'altro un romanzo riconducibile alla riscrittura postmoderna e in qualche modo postcoloniale, pieno di dubbi, di domande, di decostruzioni.

Così come le traduzioni rendono il testo, medievale e non, accessibile ai non specialisti, al complesso del pubblico interessato, e quindi forniscono a nuovi autori e interpreti "materiale narrativo" utilizzabile per diverse operazioni culturali, comunicative ed ideologiche, così le riscritture assolvono anche la funzione importante di veicolo tramite cui temi, figure e narrazioni raggiungono un pubblico di lettori molto più vasto di quello raggiunto dalle opere originarie e stimolano un interesse verso queste ultime (Ferrari 2002: 279-287)<sup>6</sup>. L'operazione della riscrittura non fornisce soltanto un nuovo *testo*, ma ri-consegna anche il testo originario ad una nuova comunità interpretativa. Nei riguardi del *Beowulf* si pensi soltanto al ruolo notevole avuto dal Tolkien filologo attraverso il Tolkien romanziere di enorme successo. Ad una rapida ricognizione in internet si rende palese come molto spesso la ricezione del *Beowulf* sia mediata dai romanzi dello scrittore inglese. Il lettore, anche giovanissimo, del *Signore degli Anelli*, di *Lo Hobbit* o, più in generale, del genere cosiddetto *fantasy* è portato a cercare e a leggere, sia pure con un particolare orizzonte d'attesa (Jauss 1983), il testo che si pone come "originario". La nuova opera contribuisce a creare un nuovo pubblico per il suo ipotesto e ad orientarne le aspettative.

<sup>5</sup> Per le basi teoriche e terminologiche della "riscrittura" si consideri Genette (1997).

<sup>6</sup> Per un utile confronto con le riscritture della materia nibelungica si consideri Ferrari (2005: 237-262).

## 1. Il “Beowulf” a fumetti

In piena seconda Guerra Mondiale si realizza in Italia, un paese non anglofono e in fondo lontano dalle letterature inglesi, una interessante riscrittura del *Beowulf* ideologicamente orientata nel senso della religione cattolica, un’operazione che al lettore di oggi potrebbe sembrare molto “medievale”, una sorta di radicale moralizzazione del testo originario sentito come pagano. Tra il 5 ottobre 1940 e il 25 gennaio 1941 viene pubblicata nel settimanale cattolico per ragazzi *Il Vittorioso* una riscrittura a fumetti del poema medievale, “cineepopea eroica” è chiamata nel giornale, intitolata *Beowulf: leggenda cristiana dell’Antica Danimarca*, con testi scritti da Enrico Basari e disegni di C. Caesar.

Il mondo cattolico, che aveva all’inizio guardato al fumetto con sospetto, resosi conto dell’influenza che questi stava esercitando sul pubblico giovanile, decise di intervenire. *Il Vittorioso*, che inizia le pubblicazioni il 9 gennaio 1937, vide la luce ad opera di un gruppo di educatori cattolici su iniziativa della Gioventù Italiana d’Azione Cattolica, ed ebbe un discreto successo, arrivando ad una tiratura di circa 200.000 copie. E ciò per varie ragioni: oltre alla vendita in edicola usufruiva del canale distributore rappresentato dalle parrocchie ed educandati cattolici. La sua matrice rappresentava inoltre per tanti genitori una garanzia di serietà morale che faceva cadere molte obiezioni nei confronti del fumetto. Il settimanale in tutte le sue parti propone storie e aneddoti di “eroico altruismo” e “pietà virile”, presenta al giovane lettore storie di santi, di grandi artisti e personaggi storici italiani, eroi di guerra, ma anche informazioni abbastanza dettagliate e immagini delle nuove armi sia in dotazione all’esercito italiano sia ad altri eserciti. Inoltre ci sono informazioni culturali, giochi enigmistici, notizie sportive e interviste, aneddoti edificanti di dottrina cristiana, storie del cristianesimo e dell’evangelizzazione, successi di spedizioni di guerra o di esplorazione condotte da italiani in diversi luoghi del mondo.

Sul piano grafico *Il Vittorioso* rifiutò qualsiasi apporto estero e divenne una palestra per i disegnatori italiani, tra cui spicca l’attività proprio di Caesar, disegnatore anche del *Beowulf* (Horn / Secchi 1978). Per Basari invece è probabilmente l’unica opera di scrittura per fumetti, essendo lui principalmente un autore di drammi e un narratore, naturalmente di forte fede, senso cristiano della vita e della disciplina interiore

per una superiore pacificazione: “quella delle anime che ritrovano Dio e ne fanno tesoro dentro di sé” (dal risvolto di copertina di *Il Paradiso nel sobborgo*, Basari 1946). È evidente pertanto, nella transcodificazione di Basari, non soltanto la mutazione di contesto ideologico, ma anche la fondamentale mutazione di destinatario<sup>7</sup>. Allo specifico destinatario ideale si lega la scelta del codice: il racconto per immagini (*graphic novel*) o “fumetto”.

Per comprendere questo apparire così precoce sulla scena italiana della riscrittura del *Beowulf* occorre, forse, ripercorrere brevemente la tradizione, tutt'altro che povera, delle traduzioni e degli studi italiani del poema. Pur non essendo un paese germanico, il legame tra l'Italia e la letteratura anglosassone è antico e profondo, a partire dal *Vercelli Book* del tardo decimo secolo, che il caso ha voluto arrivasse e fosse conservato in Italia. Estremamente precoce anche la prima traduzione parziale in italiano, quella di Giuseppe Pecchio del 1833 che offre degli estratti e un riassunto del poema seguendo l'edizione di Turner del 1820. Una traduzione più ricca e più corretta di passi uniti da parafrasi fu pubblicata da Giuseppe Schuhmann nel 1882, subito seguita nel 1883 da una traduzione più accademica e letteraria in metro imitativo realizzata da Grion (Osborn 1998: 341-359). Nel 1934 Federico Olivero, docente universitario a Torino e grande studioso di letteratura inglese, pubblica, oltre a studi critici, una traduzione letterale in prosa (*Beowulf*, Edizioni dell'Erma, Torino) con il testo di Chambers a fronte. È questa ad offrire al pubblico italiano il pieno accesso al poema. È probabilmente con questa edizione che anche Basari entra in contatto con il poema anglosassone.

La storia è riccamente rinnovata. Inizia con il re pagano Rogar (Hrothgar) che uccide suo fratello, il bravo re cristiano Eteow (Ecgtheow) in una battaglia campale guidata dallo spirito malvagio Grendel; il corpo del re viene spinto in mare; secondo il rito, il re della terra dove approderà dovrà occuparsi della sepoltura; Beowulf come figlio del re ucciso è allora obbligato a servire Rogar per ripagarlo dei riti funebri, perché è proprio sulla sua costa che la barca approda. Temendo che Beowulf voglia usurpare il suo trono, Rogar progetta un piano per liberarsi insieme di Grendel e di Beowulf: ordina a quest'ultimo, con un mes-

<sup>7</sup> Cfr. Petronio (1981: VIII) “La destinazione intenzionale dell'opera, da parte dell'autore, è parte essenziale della sua poetica, e influisce quindi sulle strutture tutte dell'opera”.

saggio scritto in rune, di andare ad uccidere il mostro e liberare i cavalieri Ring Dani che ha rapito. Grendel però intercetta e legge il messaggio e giura di uccidere Beowulf, grazie anche all'incantesimo di sua madre Frotha. Una grande battaglia vede i Ring Dani (costretti da Grendel a combattere per la loro libertà) contro i Geati, ma Beowulf e Grendel, quest'ultimo coperto dall'incantesimo di Frotha che lo rende invulnerabile, si affrontano lontani dalla battaglia. Mentre combattono, il sangue cristiano di Beowulf schizza dalle ferite sul mostro, annullando l'incantesimo pagano, e Beowulf può adesso tagliare a Grendel la testa, che porta indietro a Rogar. Rogar, il cui piano è fallito, per liberarsi di lui lo accusa di negromanzia e lo condanna al rogo. Frotha rapisce Gunnar, il figlio di Rogar, un bravo cavaliere cristiano, al fine di usare il suo sangue per riportare Grendel in vita. Mentre le fiamme si levano intorno a Beowulf, Rogar viene a sapere della sorte del figlio e libera l'eroe, promettendo di fare qualsiasi cosa in cambio del ritorno del figlio sano e salvo a casa. Beowulf come suo dovere va ad affrontare Frotha nella sua tana. Quando sembra che sia sconfitta, Frotha improvvisamente si fonde con il corpo acefalo di suo figlio per trasformarsi in un drago con sette teste e strisciare intorno a Gunnar e Beowulf. Quando finalmente Beowulf riesce ad ucciderlo, con il pugnale di pietra che era stato di Grendel, l'invidia e l'ira scompaiono dall'anima di Rogar. Rogar diventa un buon cristiano e su suggerimento dell'eroe si fa monaco penitente presso un nuovo altare al Cristo. Beowulf però è mortalmente ferito, non ha propri eredi e lascia in eredità i due regni, di nuovo uniti, a Gunnar, poi viene portato in cielo da tre arcangeli come Galahad, ma sul trono di Thor.

Già da questa breve sintesi della storia così come viene rinarrata da Basari si notano gli elementi di originalità. La storia, concentrata in un unico paese, la Danimarca, e in un breve lasso di tempo, diventa un percorso di affermazione del bene cristiano sul male pagano degli spiriti malvagi. Beowulf non è un eroe pagano, ma un buon cavaliere cristiano, sottomesso alla volontà di Dio ma sottomesso anche alle antiche consuetudini e all'onore; accetta la richiesta di Rogar dicendo: "Io combatterò. Questo prometto; la vittoria è nelle mani del Signore" (Basari 1940-1941, n. 44, 2 novembre 1940)<sup>8</sup>. A differenza del poema, qui

<sup>8</sup> La copia de *Il Vittorioso* esaminata è conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; presenta una lacuna: manca il numero 52 (1940).

Beowulf usa le armi per combattere, la spada e il giavellotto, ma sa che la vera battaglia contro Grendel non si vincerà con le armi, ma con la fede. Grendel perde la concretezza corporea e terrena che aveva nel poema e diventa una sorta di spirito tra l'orco e l'uomo primitivo, indossa una veste di pelliccia e è sempre disegnato avvolto da fili di fumo, è un demone cristiano che vive tra le fiamme, il fuoco è il suo elemento vitale. Non vive nella palude lontana dalla civiltà, la natura estranea al gruppo sociale, ma in un castello arroccato sui monti in cui la madre ha una stanza-caverna con il calderone e gli alambicchi con cui crea i suoi incantesimi. Frotha (la madre di Grendel) diventa la strega, la donna vecchia e gobba che cammina con un bastone, dedita alla magia e alla negromanzia; anche lei compare sempre avvolta da fili di fumo.

Una piccola osservazione va fatta anche sui nomi. Soltanto quelli di Beowulf e Grendel vengono conservati secoli dopo e in un altro paese nella forma originale; la maggior parte vengono distorti per adeguarsi alla nuova lingua, alcuni sono nuovi e alcuni personaggi appaiono in ruoli diversi da quelli originari. Per la prima volta abbiamo il nome della madre di Grendel: Frotha, nome di origine scandinava come Gunnar, come dice Magoun (1959: 247-255), è un femminile, mai riscontrato ma normale, del comune maschile Froþi, che nel suo significato 'uomo saggio o colto' ben si adatta alla madre di Grendel che è così abile nelle arti della magia nera. Alcuni personaggi mutano notevolmente il loro ruolo. Ermanric non è più il grande re Goto e, pur con lo stesso nome, potrebbe essere un personaggio del tutto diverso. È una novità anche trovare Igelac (Hygelac) nelle vesti del padre di Rogar e Eteow e di nonno dell'eroe, e tutti gli altri vincoli di parentela. Il ruolo di giovane aiutante nel momento del bisogno, che era di Viglaf, viene parzialmente assunto dal pio e devoto Gunnar, sconosciuto nel poema. Originale naturalmente è la genesi del drago, che con le sue sette teste è simbolo dei sette peccati capitali.

Nella versione di Basari il *Beowulf* diventa una storia con intento profondamente didattico, veicolo di valori morali e in qualche modo anche civili che, se propri della morale cristiana che anima il giornale, sono anche accolti dall'ideologia fascista imperante in Italia e particolarmente importante in quegli anni di guerra che vedevano coinvolto in prima fila il nostro paese contro quel paese, l'Inghilterra, che tanti secoli prima il *Beowulf* lo aveva prodotto. L'eroe-guerriero che è anche uo-

mo di profonda fede cristiana, forte e sottomesso a Dio e al suo volere, coraggioso e puro, che è pronto in ogni momento a mettere a repentaglio la propria vita per la difesa della sua terra e della sua gente, perché non teme la morte, “ma il peccato”. Un eroe che può dire frasi come: “non c’è miglior vendetta del perdono” (Basari 1940-1941, n. 41, 12 ottobre 1940), “nessun uomo deve dubitare di un altro uomo” (Basari 1940-1941, n. 50, 14 dicembre 1940), “io sono prigioniero del Signore: è lui che conduce i miei passi” (Basari 1940-1941, n. 50, 14 dicembre 1940), “inginocchiati solo davanti a Dio. Egli è giudice tra noi” (Basari 1940-1941, n. 1, 4 gennaio 1941), e che può essere chiamato “arcangelo geata”, “arcangelo danese” o “ principe di Dio”. Mentre il rogo della sua esecuzione arde, martirio che accetta liberamente, Beowulf innalza una preghiera a Dio, racchiusa in una sestina, in cui chiede pietà per sé e perdono per coloro che lo uccidono. Eroe forte, di una forza che non è di tipo folklorico o magico, ma che deriva piuttosto dalla sua fede in Dio e nella croce di Cristo. Perciò un eroe cristologico il cui eroismo non è risolto nella pura presenza e azione individuale, ma costantemente ricondotto ad un sistema più grande di valori e di verità come può essere quello della teologia cristiana. Non è Beowulf che muta nel corso della storia; lui rappresenta già la figura del perfetto cavaliere cristiano e si fa portatore di un messaggio di redenzione. Rogar inginocchiato davanti a lui può dire “tu m’additi la via giusta del pentimento e del riscatto” (Basari 1940-1941, n. 1, 4 gennaio 1941). Il climax della storia non è nella sconfitta dei mostri, sebbene questa sia importante per la vittoria del bene sul male, ma nella conversione di Rogar, miserabile pagano peccatore, nella sua liberazione dalla stirpe di Caino. Il Rogar del fumetto è in profondo contrasto con la figura di re buono e saggio del poema anglosassone che può fare un sermone a Beowulf sui peccati di superbia, accidia e avarizia (vv. 1740-1761).

Interessante è l’inserimento all’interno dei dialoghi di parti in versi rimati (endecasillabi) in forma di lamentazioni (come quella di Frotha sul corpo del figlio decapitato), di esortazioni o di preghiere. Alla fine Beowulf prima di morire e di essere portato in paradiso prega: “L’anima mia magnifica il Signore/ chiamandomi al convito dei suoi santi;/ alzate gli stendardi fiammeggianti/ per sole opre di pace, ansia d’amore./ Disprezzate l’onore del mondo e l’oro/ cagion di tradimento e fello-  
nia,/ di lutti, di servaggi, di martoro./ Lodate il Signor nostro, e così



sia" (Basari 1940-1941, n. 4, 25 gennaio 1941). Basari riprende la celebre formula incipitaria dal *Magnificat* (Luca 1,46), il canto in cui Maria celebra la gioia per la sua Assunzione. Evidente il ricorso ad un lessico arcaizzante: "martoro", "cagion," "opre", "fellonia". Più in generale tutto il testo del fumetto fa ricorso ad un lessico aulico e medievaleggiante ("cozzi e faville", "fatal contrada", "magion del male", "antro dell'odio", "prora", "pugna", "tenzone") e ad un ampio uso del passato remoto e di inversioni. Si nota anche l'uso in alcune occasioni di termini anacronistici e impropri nell'ambiente germanico come "vassallo" e "capitano di giustizia".

Marijane Osborn (1998: 341-359) nota come Basari riesca a fondere la propria viva fantasia personale con l'evidenza di una certa cultura, e cita due esempi che sono facilmente riscontrabili nel testo: l'inclusione nelle illustrazioni di rune "leggibili" e l'ascensione in cielo dell'eroe al momento della morte accompagnato dagli angeli ripresa dalla storia di Galahad; spunti non appartenenti direttamente al poema anglosassone e alla sua tradizione letteraria. Ci sono inoltre elementi provenienti dal romanzo arturiano e cavalleresco, come l'unione in un'unica figura del bravo cavaliere e del buon cristiano, l'amplificazione del ruolo svolto dalla magia e dall'incantesimo al punto che la madre di Grendel diventa a tutti gli effetti una strega, il ruolo del peccato e della colpa di ascendenza tipicamente cristiana.

Questa ripresa è perciò rivestita anche di un significato politico-sociale particolare, il "ritorno" cioè ad un certo modello umano legato ad una circostanza ben determinata della storia italiana; ed è interessante come tentativo di trovare nel passato mitico delle figure simbolo di determinati valori e, accompagnandole con varie contaminazioni, di ricontestualizzare questi valori in una società già profondamente mutata o che sarebbe mutata di lì a poco. Il tentativo era possibile probabilmente soltanto per la specifica condizione di arretratezza in cui l'Italia ancora versava, ritardo economico-industriale, di evoluzione sociale, di elaborazione di nuovi miti più adatti ad esprimere l'uomo contemporaneo.

Questa riscrittura del *Beowulf* non è l'unico segno di interesse per il passato germanico e in generale nordico, nel fumetto italiano. Ci sono altri "cineromanzi" nel *Vittorioso* che si interessano a questi argomenti, come ad esempio: *Andus e i Lupi del Nord* (di G.L. Monelli, con disegni

di F. Chiletto), che racconta le storie di Andus, giovane e audace legionario romano, che, trascorsi parecchi anni dalla conquista della Gallia, è rimasto con la guarnigione di Iuliobana dove ha stretto amicizia con uno dei capi galli, Manur. Ma versioni dei *Nibelunghi* e di altre leggende germaniche vengono pubblicate anche sul giornale a fumetti *L'Avventuroso* dell'editore Nerbini, concorrente del *Vittorioso*. In seguito molti altri fumetti seguiranno fino ad arrivare ai giorni nostri, con le riprese delle saghe di Eirik il Rosso (XIII secolo), di Egill il Monco (XIV secolo), dei racconti eddici, delle figure dei *berserkir* e dei *draugr*.

La cinepopoea *Beowulf: leggenda cristiana dell'Antica Danimarca* ha a sua volta una sua diffusione: nel 1955 viene tradotta in portoghese e pubblicata in Brasile con il titolo *O Monstro de Caim (Epopéia, n. 30, pp. 3-20, Rio de Janeiro, Editora Brasil-América Limitada)*. Il fumetto brasiliano si basa direttamente su quello italiano non solo nel testo di Basari, ma anche nella grafica di Caesar.

Tra i numerosi, successivi esempi di fumetti tratti dal *Beowulf* o ad esso ispirati, si può citare come esempio il ben più recente *Beowulf* (1999-2000) di Gareth Hinds (Hinds 1999-2000). Questo racconto per immagini, di notevole raffinatezza tecnica, stupisce per l'abilità mostrata dal giovane autore nel rendere il testo originale in maniera fedele e di supplire in maniera ingegnosa e "autentica" a quanto nel testo non viene descritto o raccontato (Cera, Cioffi, Francese, Gorla, Musso, Rosselli Del Turco 2002: 191-221). L'autore, in altre parole, riempie alcune lacune della narrazione cercando di mantenersi, a differenza di Basari e della sua cinepopoea, all'interno del clima e dell'ideologia di fondo del poema medievale.

## 2. La voce di Grendel

Nel 1971 il medievista e romanziere americano John Gardner (1933-1982) pubblica quella che è probabilmente la sua opera migliore, *Grendel*<sup>9</sup>, una riscrittura del *Beowulf* in cui si assiste a due processi caratteristici della letteratura della seconda metà del Novecento, forse tra i più

<sup>9</sup> Gardner (1971), ma lo studio è interamente condotto sulla traduzione italiana *L'Orco* (1991).

caratterizzanti del Postmoderno: il mutamento del punto di vista, che diviene quello dell'“altro”<sup>10</sup>, e la riflessione metanarrativa che accompagna la scrittura<sup>11</sup>. La storia è tutta narrata da Grendel; il “mostro” conquista quegli strumenti che nell'originale appartenevano esclusivamente all'essere umano: il pensiero – ci viene presentato fin dall'inizio un orco intelligente, capace di riflessioni filosofiche, capace di un pensiero superiore forse a quello degli stessi uomini – e il linguaggio – l'orco articola i suoi pensieri a parole, comunica con un linguaggio molto simile a quello umano (questo nella storia giustifica una parentela) – e ce lo mostra chiaramente nella narrazione. Essendo lui il narratore in prima persona, è implicito che se siamo in grado di leggere il testo significa che possiamo ascoltare e capire Grendel, la voce dell'altro, ma gli uomini interni al testo non ne sono capaci e le ostilità saranno scatenate dall'incomprensione, dall'impossibilità di una vera comunicazione. L'Orco dell'Altrove (*ellor-gāst*), il Viandante dell'Ombra (*sceadu-genga*), il Solitario (*ān-genga*) del poema<sup>12</sup> si fa meno distante della società degli uomini, si avvicina ad essere quel “mostro organico” che è sia lo “Stesso” che l'“Altro”. Il mostro non è né totalmente estraneo, né completamente familiare; esiste in una zona intermedia (Braidotti 1996: 141).

La conquista del diritto alla parola e la dimostrazione dell'inesistenza della Storia unica, stabile, che risponda alla Verità, sono i caratteri fondamentali della riscrittura novecentesca, non soltanto di questa. A questa decostruzione della narrazione forte, della Storia, contribuisce anche il racconto e la riflessione, che accompagna tutto il testo, sulla genesi del poema *Beowulf* che il tempo ha fatto giungere fino a noi in quella precisa forma. Interi segmenti del poema vengono riportati nel romanzo come composti e cantati in quel momento dal poeta di Hrotgar. Lo stesso Grendel pur profondamente commosso dalla poesia delle pa-

<sup>10</sup> Per lo spostamento di voce all'Altro può essere utile il confronto con romanzi di area post-coloniale come *Wide Sargasso Sea* (1965) di Jean Rhys, in cui l'autrice pone al centro della sua rivisitazione di *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë proprio il personaggio di Bertha, la moglie “folle” di Rochester, dando voce a quell'altro che era represso nel romanzo ottocentesco.

<sup>11</sup> Per una trattazione generale del Postmoderno si considerino almeno: Ceserani (1997) e Jameson (1989). Per una trattazione specifica della narrativa si vedano: McHale (1987), interessante anche per la considerazione rivolta alla visione critica di Gardner sul Postmodernismo; Hutcheon (1989); Baker (2000).

<sup>12</sup> Per le perifrasi che designano Grendel si fa riferimento alla traduzione di Ludovica Koch (1987), condotta sull'edizione critica di C. L. Wrenn riveduta da W. F. Bolton, Harrap, London 1973.

role del cantore, ci svela la falsità o almeno la ricostruzione narrativa della stessa storia cantata “Chi era? Quell’uomo aveva mutato il mondo, aveva divelto il passato strappandone le radici spesse e nodose, l’aveva tramutato e quelli, che conoscevano la verità, lo ricordarono come voleva lui, e io con loro.” (Gardner 1991: 38). I fatti realmente accaduti sono altri, Grendel li conosce perché ne ha fatta diretta esperienza, ma l’abilità del poeta sta nel rinarrare i fatti, intessendo verità e finzione, *facts* e *fiction*, e nel saper mutare i nostri ricordi, le nostre conoscenze, facendoci rifare esperienza degli eventi e delle cose così come lui vuole. In fondo, a noi non restano difese valide contro la sua voce. Dal punto di vista di Grendel, naturalmente, è la voce del poeta di corte la voce altra ed è contro questa che lui narra o rinarra la sua storia. La verità tramandata è una narrazione e come tale ci possono essere più versioni, più interpretazioni. Il gioco è tra la persuasione emotiva, prima che razionale, e la memoria. Non importa l’evento come realmente accaduto, ma la nostra ricostruzione mentale, come vogliamo ricordarlo, la storia da cui ci lasciamo convincere. La memoria, anche di un evento storico collettivo, può essere mutata.

Rende manifesta, a noi lettori che comprendiamo le sue parole a differenza degli uomini interni al romanzo, la costruzione retorica, poetica e narrativa, di quell’ideologia che è il regno di Hrotgar, un’illusione collettiva di pace e giustizia, di distribuzione delle ricchezze e di felicità. Grendel sa, perché ha vissuto a lungo e ha visto, che gli uomini sono violenza e sete di potere; li ha visti minacciarsi e uccidersi l’un l’altro, ha visto regni nascere, crescere e poi scomparire. Non può credere a questa seducente illusione, pur nella continua tentazione delle parole intrise di poesia del cantore, pur con il desiderio che ci sia un’altra possibilità, “perché no?” più volte domanda a se stesso. Vorrebbe “convertirsi” alla bella illusione, ma sa che la verità è un’altra. Ne è quasi convinto quando il poeta nella sua costruzione d’un mondo crea quella “narrazione dell’origine” che è la stessa creazione del mondo, con Dio che genera una perfetta unità poi incrinata dalle due stirpi di Abele e di Caino: gli uomini appartengono alla prima di cui condividono la purezza, l’innocenza; l’“altro”, il mostruoso è confinato nella seconda, stirpe del diverso, del malvagio e del deforme fisicamente e moralmente (Orchard 1995: 58-85). Splendida illusione di una perfetta separazione tra bene e male, luce e oscurità. L’uomo reso vittima innocente di un male che è

fuori da sé, escluso dalla propria persona. Occorre isolare il diverso, identificare un altro da sé per identificare se stessi, e Grendel si convince quasi di appartenere alla terribile stirpe di Caino "Gli credetti. Tanto era il potere dell'arpa del Poeta!" (Gardner 1991: 45). Nel poema la stirpe di Grendel è ignota ai personaggi. Quando l'autore parla di Abele (v. 108) e di Caino (vv. 108, 1261) lo fa nelle vesti di commentatore. Il fatto che nel romanzo il Poeta ne parli durante i banchetti nel Cervo, è un altro segno che il poeta del romanzo sia in qualche modo l'autore del poema inserito nella sua stessa storia; Gardner crea una coincidenza della creazione della narrazione con gli eventi narrati, una *mise en abîme* del poema nel romanzo. Il che genera nel romanzo quell'anacronismo fantastico che l'autore del poema anglosassone aveva inteso evitare non nominando mai all'interno degli eventi narrati elementi specificatamente cristiani o personaggi biblici, come peraltro non nomina nemmeno gli dei germanici.

Se Grendel si reca al Cervo la prima volta, è in cerca di comunanza, lo fa chiedendo misericordia, pace, chiamando amici i suoi abitanti, coltivando la speranza di una comunicazione che naturalmente si rivela impossibile e scatena la violenza degli uomini che lo attaccano e lo feriscono. Continua a dividersi tra il desiderio di entrare in una comunicazione e la consapevolezza che in fondo nemmeno tra gli uomini c'è reale, fraterna comunicazione. Dividersi, in maniera quasi schizofrenica, tra la speranza che gli uomini possano cambiare e la certezza che gli fa dire: "Ma erano dannati, lo sapevo e ne ero felice. Non potevo negarlo. Che vagassero dunque per i sentieri nebbiosi dell'Inferno." (Gardner 1991: 47) – e anche – "Sapevo quel che sapevo, l'ignara, meccanica brutalità delle cose e quando la lusinga del bardo indirizzava la mia mente a sogni di speranza, il buio di ciò che era e sempre era stato, saltava fuori a prendermi per i piedi." (Gardner 1991: 48). Grendel continuerà a sentirsi attratto dalla speranza d'una possibilità.

Il drago, con cui Grendel ha un misterioso incontro notturno che non ha riscontri nel poema (dove i tre mostri sono in qualche modo separati perché è l'uomo che li incontra in tre momenti successivi), è un personaggio estremamente interessante. Rispondendo a tutta la tradizione letteraria della grande saggezza di questi esseri, in questa storia il drago è colui che sa, l'essere superiore che dotato di una mente diversa vede tutto il tempo e tutto lo spazio (quasi un autore onnisciente contro quel

narratore interno dal punto di vista parziale che è Grendel), e spiega anche che i draghi non si intromettono nel libero arbitrio degli esseri inferiori. La sua conoscenza del futuro non determina il futuro, si limita a “vederlo” esattamente come le creature inferiori (gli uomini e lo stesso Grendel) ricordano le cose passate. I draghi, o gli esseri superiori, anche quando intervengono, non alterano il futuro, si limitano a fare quel che hanno visto sin dal principio. Naturalmente ora il drago conosce anche gli uomini: “calcolatori”, “misuratori”, “teorizzatori”. Conosce la condizione umana, il credere di pensare, ma senza avere “una visione globale, un sistema totale, solo schemi vagamente somiglianti” (Gardner 1991: 57). A volte intuiscono il loro assurdo vivere; è a quel punto che il poeta interviene a fornire un’illusione di realtà, ma non ne sa più di loro: “lavora con lo stesso ammasso di atomi, il patrimonio del tempo, del luogo e della lingua in cui opera” (Gardner 1991: 58). Il drago comincia poi una disquisizione filosofica sullo Spazio e sul Tempo, sull’incessante andare e venire delle cose, ma per lui è difficile esprimersi “nei concetti limitati familiari ad una creatura medievale, l’era oscura. Non che vi siano ere più oscure di altre. È un gergo tecnico d’un altro periodo d’oscurantismo.” (Gardner 1991: 60). Il drago definisce anche Grendel. È lui che stimola gli uomini, li costringe a pensare e pianificare. Inspira loro poesia, scienza, religione, tutto ciò che li rende ciò che sono, finché dureranno. Grendel è, nelle parole del drago, il presente brutto attraverso cui imparano a definirsi. Se rinuncerà a spaventarli, sarà immediatamente sostituito: di presenti bruti ce ne sono fin che se ne vogliono. Grendel conserva ancora la speranza, non si lascia convincere. Il drago sa che nell’incessante fluire del tempo e degli eventi anche lui se ne andrà, sarà assurdamente ucciso da un uomo, ma questo non fa parte di questa storia.

Anche se non ha compreso del tutto le parole del drago e non ne è pienamente convinto, la futilità, il fato iniziano a costituire un’aura che accompagna Grendel ovunque fino alla sua fine. Il drago gli fa anche un incantesimo: nessuna arma lo può ferire. I canti della reggia di Hrotgar non lo riempiono più “di dubbio e di angoscia, di solitudine e di vergogna, ma di rabbia. Rabbia per la loro sicurezza, la loro beata ignoranza, l’arrogante autocompiacimento e, peggio d’ogni altra cosa, la loro speranza” (Gardner 1991: 68). La violenza di Grendel inizia in risposta a questa rabbia e alla violenza degli uomini. L’inizio degli attacchi alla

reggia, l'inizio della guerra portano a Grendel una strana gioia, è diventato "qualcosa", si è in qualche modo definito come "Flagello della Casa dell'Idromele", è come rinato. Anche Grendel arriva alla piena consapevolezza che i suoi nemici si definiscono attraverso di lui, ed anche lui si trattiene dallo sterminarli tutti in una notte, perché "La forma è funzione. Come potremo chiamare il Flagello di Hrōðgār una volta che Hrōðgār sia stato flagellato?" (Gardner 1991: 81).

Inventato da Gardner è anche l'episodio di Unferð che, ossessionato dall'ideale eroico e dal suo valore per la lotta dell'umanità, trova una terribile vendetta in Grendel che si rifiuta di ucciderlo, anzi lo fa oggetto di derisione e di ironia, lo bersaglia di mele invece di ingaggiare con lui uno scontro eroico. Unferð lo segue nella caverna a costo di uccidersi nell'attraversare il lago (è un invasato, un maniaco, nell'ottica di Grendel), la stessa cosa che nel poema fa Beowulf inseguendo la madre di Grendel, e anche lì nella sua caverna l'orco rifiuta di ucciderlo. Mentre Beowulf non ha difficoltà fuori dallo scontro diretto, in fondo è un essere quasi sovrumano, un mostro anche lui, Unferð nel romanzo è un uomo ossessionato dall'eroismo e dalla gloria (quel suo ripetere continuamente la parola "eroe"), ma mantiene tutte le debolezze di un uomo, un uomo che difende a costo della sua stessa vita l'illusione in cui crede. Il destino di Unferð, che non muore da eroe, è di continuare a vivere amareggiato continuando di tanto in tanto a sfidare le incursioni notturne di Grendel, con la vergogna di essere sempre risparmiato, con una furiosa invidia dei morti.

Grendel "osserva" la reggia e tutto quel che vi avviene e vede, lui che ha visto il sorgere e lo spegnersi di altri regni, il declino del regno di Hrōðgār, il potenziarsi del vicino re Hygmond (fratello di Wealhþēow, sposa di Hrōðgār per ratificare una tregua), la violenza di Ingeld, principe degli Heapobeardan, il decadimento della religione, la morte del poeta, l'arrivo del traditore Hrōþulf e i suoi contatti nei boschi con un vecchio contadino, teorico della rivoluzione e della violenza come anima di questa, della rovina delle istituzioni come atto creativo. Il contadino parla al principe dello stato come organizzazione di violenza "un monopolio di ciò che mi piace chiamare violenza legittima" (Gardner 1991: 106). La rivoluzione è lo scontro di potere e potere, dove la posta in gioco è la libertà per i vincitori e la schiavitù per gli altri, non è la sostituzione della violenza legittima a quella illegittima. Il contadino-consi-

gliere vuole distruggere un governo, non ha desiderio di Giustizia come Hrōþulf, non crede che un governo possa essere più giusto di un altro.

Un'espansione interessante di Gardner è anche quella che coinvolge la madre di Grendel. Questo essere che percorre tutta la narrazione senza mai prendere la scena davvero, essere deforme e animalesco che ha perso quasi del tutto il linguaggio, emette soltanto lamenti, si muove con occhi folli nella caverna e interagisce soltanto con le sue vittime e in qualche modo con suo figlio. Quando Grendel è giovane lo difende da un attacco degli uomini, ma in modo istintivo, non razionale. Essere animalesco che tenta di fermare il figlio, quando torna a casa "si frappone tra me e la porta come a rinchiudermi", di notte quando dorme "si stringe a me e mi seppellisce nella sua pelliccia irsuta e nel grasso" (Gardner 1991: 129). Sembra intuire in qualche modo il pericolo che il figlio corre e tra i gemiti cerca di fermarlo, di proteggerlo. Non può comunicare con il figlio che la studia "freddo e oggettivo da un angolo". È una delle estremità tra cui si muove Grendel senza coincidere con nessuna, senza fissa collocazione: da un lato brutto mostro irrazionale e privo di linguaggio, dall'altro essere umano.

Grendel partecipa al funerale del poeta, in cui il servitore del poeta canta quell'inserto interno al poema che è l'episodio di Finn, la storia di Hildeburh, Hnæf e Hengest. A questo punto Grendel percepisce la fine di un'epoca. Il romanzo si conclude poco dopo; non arriva allo scontro tra Beowulf e la madre, ma si chiude con l'uccisione di Grendel, soltanto il primo dei tre mostri successivi (e forse progressivi) del poema, che qui però diventa il protagonista, il narratore e il punto di vista della storia. Grendel percepisce, ancor prima di vederli, con un misto di eccitazione e gioia l'arrivo degli stranieri, l'arrivo del loro capo, grande come una montagna, potente eppure dal volto imberbe, con il sorriso infantile e la voce dolce. Osserva la cena nella sala del Cervo, lo scontro verbale tra Beowulf, con la sua lingua mite ed assassina, e Unferð. Cresce l'eccitazione e la paura per lo scontro con Beowulf, scontro che Grendel non vuole o non può evitare, anche se la sua ragione prima gli aveva suggerito il contrario. Lo scontro è violento. Beowulf sussurra alle sue orecchie il potere creatore del linguaggio, la sua capacità di rigenerare la vita dopo la morte, il tempo è la mente, la mano che fa; Grendel capisce e lo crede pazzo, la sua vittoria è un puro caso, un colpo di fortuna. Il braccio si stacca, Grendel fugge ma sa che morirà. Si aggrappa a ciò



che è vero “Cieco, stupido, meccanico. La pura logica del caso” (Gardner 1991: 152). Terrorizzato viene inghiottito dal baratro oscuro della morte, è circondato dagli animali che lo guardano, suoi vecchi nemici, ma i loro occhi sono calmi, indifferenti. Augura loro di avere il suo stesso incidente: la morte.

Alla fine del capitolo sesto aveva detto “Al diavolo l’eroismo. Al diavolo la vergine del raccolto. Al diavolo anche le visioni alternative dei vecchi poeti ciechi e dei draghi.” (Gardner 1991: 80). Incapace di capire del tutto gli uomini così come sua madre, Grendel ha compreso però la sua funzione su questa terra. Ugualmente lontano dalla conoscenza e dall’elucubrazione filosofica del drago e dall’illusione del poeta di corte, pur avvolto dall’aura del fato (l’aroma del drago) e forse dalla follia, sceglie una vita pragmatica, sceglie di sottostare agli impulsi della meccanica istintiva dell’universo, realtà in cui il suo ruolo è immerso nel fluire delle cose. Un tempo in cui esiste soltanto il presente “penso a quanto è passato il passato: al momento in cui sono vivo, in cui sono prigioniero, che procede con fragore, una forma lenta, il fiume sotterraneo” (Gardner 1991: 129). Il passato non esiste, il “c’era una volta” è un’illusione del linguaggio. Il futuro è oscuro e irreale come il passato.

Coglie appieno Gardner la visione del tempo che attraversa e dà struttura all’antico poema “la vita è transitoria: la luce e la vita insieme svaniscono in fretta”, come dice Tolkien “Beowulf non è precisamente l’eroe di una ballata eroica. Non ha viluppi di fedeltà contrastanti, né amore senza speranza. È un uomo, e questa, per lui e per molti altri, è già una tragedia sufficiente” (Tolkien 2003: 46). Nel trasferirlo in Grendel questo pensiero sotteso mantiene intatta la sua ineluttabilità. Il ciclo della vita: nascita, sviluppo, declino e infine la morte, ogni fase segnata dalle sue violenze, un ciclo proprio degli uomini come dei regni, c’è già nel poema anglosassone. Beowulf non può non morire, non si presentano alternative, e la sua morte segna la fine del suo regno, la rinascita delle violenze e delle guerre, la minaccia dei popoli vicini. Se la morte arriva non è per un errore o un peccato dell’eroe, è l’ineludibile destino a portarla con sé. Pur in cerca dell’illusione, si ha la consapevolezza che siamo su questa terra senza speranza.

## Bibliografia

- Andrae, Bernard, 1983, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, 1983, Torino, Einaudi.
- Baker, Stephen, 2000, *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Basari, Enrico, 1946, *Il Paradiso nel sobborgo*, Roma, Raggio.
- Basari, Enrico, 1940-1941, "Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca". *Il Vittorioso* IV/44-51, V/1-4.
- Boitani, Piero, 1992, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino.
- Boitani, Piero, 2004, *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori.
- Braidotti, Rosy, 1996, "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodies Differences". In: Lykke, N. / Braidotti, R. (eds.), *Between Monsters and Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London, Zed Books.
- Brunetti, Giuseppe, 1994, "Il Beowulf in inglese moderno: traduzioni dal 1940 al 1990". In: Molinari, M. V. / Meli, M. / Mura, P. / Ferrari, F. (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione nel Medioevo germanico*, Padova, Unipress: 139-158.
- Cera, R. / Cioffi, R. / Francese, E. / Gorla, F. / Musso, R. / Rosselli Del Turco, R., 2002, "L'eroe germanico raccontato per immagini: il Beowulf di Gareth Hinds". In: Dolcetti Corazza, Vittoria / Gendre, Renato (a cura di), *Antichità germaniche. II parte*, Atti del Secondo Seminario avanzato in Filologia germanica 10-14/09/2001, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 191-221.
- Ceserani, Remo, 1997, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ferrari, Fulvio, 2002, "Considerazioni conclusive". In: Cammarota, Maria Grazia / Molinari Maria Vittoria (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Bergamo, Edizioni Sestante: 279-287.
- Ferrari, Fulvio, 2005, "La reinvenzione della tradizione: riscritture 'fantasy' della materia nibelungica". In: Cammarota, Maria Grazia / Molinari, Maria Vittoria (a cura di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Edizioni Sestante: 237-262.
- Gardner, John, 1991, *L'Orco*, Torino, Einaudi. Titolo originale: *Grendel*, 1971.
- Genette, Gérard, 1997, *Palinsesti*, Torino, Einaudi.
- Hinds, Gareth, 1999-2000, *The collected Beowulf*, Cambridge MA., <http://Thecomic.com>.

- Horn, Maurice / Secchi, Luciano, 1978, *Enciclopedia mondiale del fumetto*, Milano, Editoriale Corno.
- Hutcheon, Linda, 1989, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge.
- Iser, Wolfgang, 1986, "La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria". In: Ruschi, Riccardo (ed.), *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli.
- Jameson, Fredric, 1989, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Jauss, Hans Robert, 1983, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida.
- Jones, Chris, 2002, "W. H. Auden and the "Barbaric" Poetry of the North: Unchaining one's Daimon". *The Review of English Studies*, vol. 53, n. 210: 167-185.
- Kermode, Frank, 1992, *Il segreto della Parola*, Bologna, il Mulino.
- Koch, Ludovica (ed.), 1987, *Beowulf*, Torino, Einaudi.
- Magoun, Francis P., Jr's, 1959, "Beowulf in Denmark: An Italo-Brazilian Variant". In: *Mélanges de Linguistique et de Philologie: Ferdinand Mossé in Memoriam*, Parigi, Librairie Marcel Didier : 247-255.
- Matzig, Richard Blasius, 1949, *Odyseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*, St. Gallen, Pflugverlag Thal.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen.
- Orchard, Andy, 1995, *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf Manuscript*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Osborn, Marijane, 1998, "Translations, Versions, Illustrations". In: Bjork, Robert E. / Niles, John D. (eds.), *Beowulf Handbook*, Exeter, University of Exeter Press: 341-359.
- Petronio, Giuseppe, 1981, *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi.
- Sanfilippo, Matteo, 1993, *Il Medioevo secondo Walt Disney*, Roma, Castelveccchi.
- Stanford, William Bedell, 1968<sup>2</sup>, *The Ulysses Theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford, Blackwell.
- Tolkien, John Ronald Reuel, 2003, *Il medioevo e il fantastico*, Gianfranco De Turris (ed.), Milano, Bompiani.

