

AIO

Giuliano Marmora

Il mito di Beowulf

Risonanze antiche e moderne





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXXI
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3815-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2021

*Per lo splendido esempio,
alla “lærestran” Giordano*

- 9 *Introduzione*
- 15 *Capitolo I*
 Il Beowulf nel Medioevo
 1.1. Beowulf prima del *Beowulf*: tracce della storia originale, 015 – 1.2. Risonanze germaniche nel *Beowulf*, 024 – 1.3. *Cotton Vitellius A.* xv, 032 – 1.4. Le ipotesi sull'origine del poema: luogo, data, autore e pubblico, 038
- 47 *Capitolo II*
 L'edizione e la traduzione
 2.1. Breve storia delle edizioni del *Beowulf*, 047 – 2.2. Le ragioni degli interventi, 052 – 2.3. Le traduzioni del *Beowulf*: un *excursus*, 058
- 65 *Capitolo III*
 Riscrivere il Beowulf
 3.1. Il Medioevo oggi, 065 – 3.2. *Vae Victis*: la versione dei vincitori e la voce dei vinti, 067 – 3.3. Una prospettiva altra: il narratore esterno, 073 – 3.4. Strategie di (ri)narrazione: mettere in discussione l'autorità dello scop, 077
- 93 *Capitolo IV*
 Le riscritture fumettistiche e audiovisive
 4.1. Le riscritture grafiche: il fumetto, 093 – 4.2. Le riscritture audiovisive: il teatro, il cinema, il piccolo schermo, 099
- 105 *Capitolo V*
 The Hobbit come palinsesto del Beowulf
 5.1. Tolkien e il *Beowulf*, 105 – 5.2. *The Hobbit* come palinsesto del *Beowulf*: una premessa necessaria, 107 – 5.3. Gollum come riscrittura non cosciente di Grendel: spunti per una confutazione, 111 – 5.4. «The light of his eyes burned with a pale flame»: Gollum come riscrittura consapevole e rovesciata di Grendel, 115
- 123 *Bibliografia*

Introduzione

Nel complesso sistema che è il mondo della letteratura, i testi intessono profondi legami tra di loro, in un articolato meccanismo di influenze e ispirazioni che, attraverso il filtro dell'originalità, porta alla creazione di nuove e affascinanti opere letterarie. Ciascun autore è anzitutto un lettore. Dunque, persino quei testi che giungono a noi come completamente originali e sovversivi in un determinato contesto socioculturale hanno inevitabilmente contratto un debito con la letteratura che li ha preceduti. È sempre presente, nell'opera letteraria, un riflesso di quel sistema che si compone delle precedenti letture dell'autore, anche quando è difficilmente percepibile e involontario.

Esistono, però, anche dei testi la cui natura si lega in maniera esplicita e dichiarata a opere precedenti, e che anzi talvolta fanno di quello stesso ipotesto la ragione della fortuna dell'ipertesto. Alcuni tra i più grandi capolavori della letteratura moderna, in fondo, si presentano come riscritture: basti pensare al teatro shakespeariano o a *Ulysses* di James Joyce. Questo libro nasce proprio dall'intento di analizzare quel fenomeno che è il testo riscritto e i legami intertestuali che esistono tra ipotesto e ipertesto per una specifica opera letteraria: *Beowulf*.

Bisogna precisare anzitutto che *Beowulf*, il poema anglosassone, è a sua volta una riscrittura, su diversi livelli. Come sarà possibile notare già dal primo capitolo, numerosi sono gli echi e i riflessi di una precedente narrativa mitologica e folclorica, nonché di una comune cultura germanica. Il testo, inoltre, così come presentato nel manoscritto, è una evidente riscrittura, intesa non solo come copia del testo da parte di uno scriba, ma anche di interventi sul testo stesso, con possibili aggiunte e sottrazioni, alterazioni evidenti sul piano contenutistico ma anche e soprattutto

testuale, che rendono complessa l'identificazione del luogo e della data di origine del poema, oltre che di un possibile autore o pubblico.

L'interesse accademico rivolto alle risonanze del *Beowulf* è recente e si afferma con il progressivo comparire di numerose altre opere, letterarie e non, che con il poema medievale intrattengono significativi legami intertestuali. Non poche sono state le indagini sulla traduzione dei testi germanici — e del *Beowulf* in particolare — nel panorama anglofono così come in quello italiano. La traduzione, come anche l'edizione, richiede un intervento critico rispetto al testo di partenza, ovvero rispetto al poema come conservato nel manoscritto, tale da potersi considerare, a suo modo, una riscrittura. Inoltre, edizione e traduzione partecipano della grande fortuna che il poema ha avuto nel contesto post-medievale, del suo fenomeno di risonanza, e pertanto a queste è dedicato il secondo capitolo.

Numerosi sono anche i contributi critici sulla riscrittura vera e propria, la cui natura può variare da quell'operazione che Dryden, considerandola una traduzione, avrebbe chiamato *imitation*¹, nella quale rientra, verosimilmente, *The Ring-givers* di W. H. Canaway (1958), fino ad arrivare a più estremi esemplari di alterazione della materia narrata, come per esempio *Beowulf* (1999) di G. Baker, film fantascientifico di ambientazione post-apocalittica. Sono sicuramente queste riscritture le principali fonti di accesso, o almeno di un accesso iniziale, al *Beowulf* da parte di un pubblico che con la letteratura medievale non intrattiene relazioni di tipo specialistico. Alle riscritture letterarie, grafico-fumettistiche e audiovisive sono dunque dedicati i successivi capitoli.

Recente è l'attenzione che la critica ha rivolto allo studio delle riscritture della letteratura medievale in generale ed è solo grazie al grande contributo di Leslie J. Workman e Kathleen Verduin

¹ «The third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases» (Dryden 1962: 268).

alla fine degli anni Settanta se quella disciplina nota come *Medievalism* oggi gode di una valida considerazione nel contesto accademico, sebbene sopravviva ancora lo scetticismo rivolto da alcuni allo studio della ricezione e riscrittura del medioevo nelle sue diverse forme. Nonostante ciò, le riscritture beowulfiane hanno cominciato a godere di una certa attenzione tra gli studiosi, che si sono principalmente concentrati sul rapporto che esiste tra il testo riscritto e l'ambiente culturale in cui essi nascono, come in *Beowulf in Contemporary Culture* (2020), raccolta di saggi molto diversi tra loro edita da D. Clark, e *Beowulf's Popular Afterlife in Literature, Comic Books and Film* (2018) di Kathleen Forni, che passa in rassegna numerose riscritture in un tentativo di analizzarle secondo gli strumenti della *Pop Culture Criticism* e degli Studi Culturali, analizzando quei contenuti che sono propri del contesto coevo all'autore. Quello che questo studio propone, invece, è un'indagine del rapporto intertestuale che esiste tra il *Beowulf* e le sue numerose riscritture, nonché tra le riscritture stesse. Piuttosto che al testo riscritto nel suo contesto contemporaneo, quindi, si guarderà al rapporto tra ipertesto e ipotesto, portando all'evidenza il ruolo fondamentale che gli Studi Medievali e la Filologia Germanica hanno non solo nell'analisi di una riscrittura, ma anche nel processo creativo degli autori che, prima ancora che scrittori, si sono fatti lettori e indagatori, più o meno attenti, del *Beowulf*. Si tenta, quindi, di capire in che modo il testo è stato riscritto.

Per questa ragione, opere come *Grendel* (1971) di J. Gardner o *Grendel's Mother* (2015) di S.S. Morrison non hanno lo stesso impatto sul lettore se prima non si è letto con attenzione e con cura *Beowulf*, ovvero la storia che nella finzione della riscrittura è raccontata dalla prospettiva dei vinti, e che queste nuove narrazioni tentano di sovvertire. Pertanto, pur essendo *Grendel* o le altre riscritture una lettura piacevole per dei «readers who do not necessarily have a professional or educational investment in the poem»², come sottolinea Forni, il romanzo in sé non costituisce un'esperienza letteraria completa e piena. Senza comprendere

² Forni 2018: 6.

quei minuziosi dettagli nel poema, quegli interrogativi irrisolti e quei problemi filologico-testuali da cui hanno origine diversi aspetti di queste riscritture, il lettore non riesce a percepire e ad apprezzare a pieno l'ipertesto. La risposta a dei momenti testuali problematici, che siano questioni contenutistiche o filologico-linguistiche, ha portato a intessere legami essenziali non solo tra il *Beowulf* e le sue riscritture, ma anche tra le riscritture stesse, che hanno spesso avanzato soluzioni simili o che comunque hanno dimostrato un comune interesse diffuso per quei *passus* peculiari nei diversi tentativi di riscrivere il poema.

A *The Hobbit* (1937) di Tolkien come riscrittura del *Beowulf* è dedicato l'ultimo capitolo. Si riserva al famoso romanzo uno spazio a sé per diverse ragioni, prima tra tutte la peculiare natura che la riscrittura assume rispetto alle altre qui menzionate, che potremmo definire, ispirandoci a *Palimpsests* (1997) di Genette, indiretta. Come la critica ha dimostrato, però, i legami intertestuali con il poema anglosassone sono tanto numerosi e profondi che non si può non tenere *The Hobbit* in considerazione. Difatti, nel recensire la monografia della Forni, P. Battles considera *The Hobbit* e *The Lord of the Rings* come «another desideratum of the book», poiché «[t]hough they are not straightforward retellings of Beowulf, they do engage the poem systematically, and their influence on popular culture remains enormous»³.

Sono necessarie, prima di concludere questa *Introduzione*, alcune precisazioni. La prima, è il riferimento all'edizione critica che in bibliografia è citata come *Fulk et al.* 2008, che corrisponde alla quarta edizione di F. Klaeber e che, come si ricorderà nel primo capitolo, viene alla luce postuma. L'edizione di riferimento è un immane contributo agli studi sul poema e, di conseguenza, a questo lavoro, in particolare per i primi capitoli. Di conseguenza, si è deciso di adottare l'abbreviazione *Kl.Bwf* per le edizioni critiche del *Beowulf* di F. Klaeber, con in apice il numero dell'edizione, per cui *Kl.Bwf*⁴ corrisponde proprio a *Fulk et al.* 2008 sopra menzionato.

³ Battles 2019: E160.

Un'altra precisazione essenziale è il riferimento bibliografico alle riscritture del *Beowulf*. A meno che non si citi la riscrittura in nota, questa non compare in Bibliografia. Per quei testi che sono solo menzionati, si rimanda a due cataloghi online che tentato di raccogliere un elenco quanto più esaustivo possibile della *Beowulfiana*, incluse traduzioni e riscritture di vario tipo. J. William Sutton cura *Beowulfiana: Modern Beowulf Adaptations*⁴, mentre il Center for Digital Humanities Research della Texas A&M University cura il database bibliografico *Beowulf's Afterlives*⁵. Non si può certamente sperare di riuscire nell'impresa di una catalogazione completa ed esaustiva, ma le due liste sono un ottimo strumento di ricerca per le innumerevoli traduzioni, riscritture e adattamenti del *Beowulf*.

⁴ *Beowulfiana: Modern Beowulf Adaptations*: <https://classic.lib.rochester.edu/rob-bins/beowulfiana>.

⁵ *Beowulf's Afterlives*: <http://beowulf.dh.tamu.edu/>.

Il *Beowulf* nel Medioevo

Una breve introduzione

1.1 *Beowulf* prima del *Beowulf*: tracce della storia originale

Il *Beowulf* è sicuramente l'opera della letteratura anglosassone più nota e studiata. Lo dimostrano le numerose traduzioni esistenti in inglese moderno e in altre lingue, le diverse riscritture letterarie, grafico-fumettistiche e cinematografiche, nonché i fiumi d'inchiostro spesi per commentare, interpretare e editare il testo secondo criteri filologici. Non sorprende che alcuni conoscano gli elementi essenziali della trama del poema pur non avendolo mai letto, né studiato: potrebbero aver visto il ben noto adattamento cinematografico *The Legend of Beowulf* (2007) di R. Zemeckis, aver ammirato le pagine della *graphic novel* (2015) di S. García e D. Rubín, o semplicemente essere appassionati di letteratura tolkieniana, sulla quale il *Beowulf* ha avuto una grande influenza.

La linea narrativa principale racconta una storia molto semplice, intervallata da numerosi *excursus* di varia lunghezza. *Beowulf* è il protagonista dell'omonimo poema, un eroe del popolo dei Geati che nel corso della storia sconfiggerà tre diversi nemici nei tre blocchi narrativi principali in cui si divide il testo. I primi due blocchi, in verità, s'intrecciano in maniera molto più omogenea rispetto al terzo, al punto che alcuni distinguono solo due episodi, quello "danese" e quello "geata"¹. La prima impresa

¹ Cecioni 1959, nella sua traduzione distingue due episodi: «L'uccisione di Grendel» (3) ai vv. 1–2199 e «La lotta contro il drago» (87) ai vv. 2200–3182. Tolkien 2014a,

compiuta da Beowulf è l'uccisione di una gigantesca creatura cannibale, Grendel, che da dodici anni tormenta il popolo danese con il suo re, Hroðgar, e devasta la "più bella tra le dimore" (*husa selest* v. 146 e succ.), Heorot. Alla fine di un corpo a corpo breve, seppur intenso, Grendel fugge via terrorizzato, ferito mortalmente da Beowulf, che a mani nude riesce a recidere il suo braccio all'altezza della spalla. L'esito di questo primo episodio è motivo della seconda impresa dell'eroe geata, lo scontro con la madre di Grendel, un mostro il cui nome non è mai menzionato. La creatura iraconda giunge a Heorot per vendicare la morte del figlio, rapisce un compagno e consigliere di re Hroðgar e porta via con sé il braccio reciso, che Beowulf aveva appeso al tetto della sala come emblema della sua vittoria. Di lì, l'eroe si reca nella tana del mostro per sconfiggerlo e, dopo una lotta intensa, riesce nell'impresa grazie a una gigantesca spada che trova nella caverna, la cui lama sarà poi sciolta dal sangue velenifero della creatura e di suo figlio Grendel, la cui testa Beowulf riporta ai danesi in segno di vittoria. Sia Hroðgar in territorio danese, sia il re dei Geati, Hygelac, al successivo rientro in patria, celebrano l'eroe e lo ricompensano lautamente. Dai festeggiamenti in terra natia al successivo episodio del poema, trascorrono un gran numero di anni nel breve spazio che separa il v. 2199 dal successivo. Ora Beowulf è il re dei Geati da cinquant'anni. È salito sul trono a seguito della sciagurata incursione di Hygelac in Frisia e dell'uccisione di Heardred, il cugino del protagonista che era succeduto al trono, per mano del re svedese Onela. Ha sulle spalle lo stesso numero di anni di governo che Hroðgar aveva il giorno della prima incursione di Grendel, quando il furto di una coppa da un tesoro immenso ne risveglia il padrone, un drago temibile, l'ultimo grande avversario dell'eroe protagonista. Il risultato sarà al contempo una vittoria e una sconfitta: con l'aiuto di Wiglaf, giovane compagno d'armi, Beowulf sconfigge il drago, non prima di aver ricevuto, però, una ferita letale. Il poema si chiude con il funerale di Beowulf, di cui si cantano le lodi.

invece, nel *Sellic Spell*, identifica le vicende danesi come il nucleo centrale della *folktale* da cui si origina poi il poema.

Come già si è detto, la linea narrativa principale è intervallata da digressioni di varia natura e lunghezza. Possiamo trovare degli *excursus* di carattere religioso, come ai vv. 183^b–188, che descrivono l’orrido destino oltremondano di disgrazia (*wa*) che attende il miscredente in opposizione al bene (*wel*) del cristiano, oppure inserzioni di versi di tenore gnomico, quali per esempio i vv. 20–25 che incitano il giovane uomo a compiere azioni buone e generose (*gode*, inteso come “bene” astratto e “beni” concreti) su imitazione di Beow degli Scylding, così da garantirsi la lealtà dei compagni in tempo di guerra. Le divagazioni possono anche interessare l’intreccio della narrazione: un’analessi ai vv. 1202–1214 e tre prolessi ai vv. 2354^b–2359^a, vv. 2501–2508^a e vv. 2911^b–2921 ci permettono di ricostruire il tragico assalto in Frisia in cui Hygelac viene ucciso da Dæghrefn e successivamente vendicato da Beowulf, evento che intercorre nell’ellissi temporale che divide l’episodio “danese” da quello “geata”. Un altro esempio è l’incendio che distruggerà Heorot, cui si fa un brevissimo accenno ai vv. 82^b–85 e una ancor più sintetica allusione ai vv. 781^a–782^b. L’evento ha luogo durante lo scontro tra i Danesi di Hroðgar e gli Heaðo–Beard di Ingeld, cui già il primo riferimento all’incendio allude nella poetica immagine dell’*ecghete aþumsweorian* (v. 82, odio di spade tra genero e suocero) e di cui poi si darà un più ampio resoconto nelle parole profetiche di Beowulf ai vv. 2063–2069^b.

Sebbene divergano dalla narrativa principale, questi *excursus* non hanno minore valore. Al contrario, essi sono oggetto di un’attenzione particolare da parte della critica. È soprattutto da questo tipo di digressioni che D. Whitelock deduce una pregressa e diffusa conoscenza del materiale scandinavo in un contesto anglosassone, che permette di sostenere una data di composizione che precede l’età vichinga. L’episodio dello scontro con Ingeld, infatti, è narrato anche in *Widsith*, vv. 45–49², e gli accenni all’incendio che causerà la caduta di Heorot, particolarmente sintetici e decontestualizzati, non avrebbero fatto altro che destare inutili interrogativi se il pubblico del *Beowulf* non ne avesse già sentito

² Chambers 1912: 205.

parlare. È però vero che, come afferma Tolkien, l'attenzione eccessiva a queste diramazioni ha determinato una cattiva valutazione della qualità poetica dell'opera, poiché ha deviato l'attenzione del critico in maniera eccessiva dalla natura letteraria del poema³. Prima della sua celebre lezione tenuta nel 1936, successivamente pubblicata in numerose altre occasioni, gli accademici si sono eccessivamente concentrati su «Philologia, Mythologia, Archeologia and Laographia. [...] But where was the child's name-sake? Poesis was usually forgotten»⁴. Di conseguenza, hanno ritenuto *Beowulf* un esempio di cattiva composizione epica, se messo a confronto con ciò che sopravvive dell'antica poesia germanica, perché «[it] puts the irrelevances in the centre and the serious things on the outer edges»⁵. L'accusa è quindi di non aver composto un poema sulla guerra, sulla battaglia, sulle vicende storiche e umane, ma di aver utilizzato quella che Chambers ha definito una “wild folk-tale”⁶ come materia centrale del poema. A ormai poco meno di un secolo di distanza dalla lezione di Tolkien, non si può che concordare con il professore oxfordiano quando afferma che, seppure vi sia una “folk-tale” all'origine dell'opera, la poetica la nobilita in maniera eccelsa, così come forse sarebbe accaduto con la fiaba di “Jack e il fagiolo magico” se Milton l'avesse posta in versi⁷.

Il commento sprezzante di Chambers sulla trama del *Beowulf* richiama, però, una questione essenziale, quella delle fonti del poema anglosassone per la lotta contro i *monstra*. È innegabile che la vittoria dell'eroe sul mostruoso sia un motivo ricorrente in tutte le tradizioni mitologiche e folcloristiche del mondo. In particolar modo, la lotta con il Drago è un archetipo universalmente diffuso, che affonda le sue radici in un passato lontano e che trova importanti paralleli nella cultura germanica. Un esempio è l'episodio di Sigmund che uccide un drago, che viene menzionato ai

³ Tolkien 2006b: 5–6.

⁴ Tolkien 2006b: 6.

⁵ Ker 1904, cit. in Chambers 1912: 79.

⁶ Chambers 1967: 64.

⁷ Tolkien 2006b: 13.

vv. 884^a–897 stabilendo simmetria significativa tra l'eroe e Beowulf, sull'eco di una più celebre tradizione secondo cui sarebbe suo figlio, Sigurðr, l'uccisore del drago Fáfnir.

Ancora più complessa è, invece, la questione degli analoghi e dei parallelismi che interessano la cosiddetta impresa danese, ovvero la lotta dell'eroe contro Grendel e la sua altrettanto mostruosa madre. Di archetipi, paralleli e analogie, la critica ne ha individuati diversi, soprattutto in relazione al contesto Germanico e Celtico⁸. Una interessante chiave di lettura, proposta per la prima volta da J. Kemble nel suo *The Saxons in England* (1837)⁹, è quella che parte dall'errore per analogia di *Beowulf* per *Beow* ai vv. 18, 53. L'emendazione è supportata da alcune genealogie anglosassoni e norrene in cui il figlio di Scyld, che è a sua volta figlio di Sceaf e, quindi, è lo Scyld Scefing con cui si apre il poema, è indicato col nome di Beaw, o con una sua variante ortografica. Inoltre, in questa stessa linea di discendenza, che risale talvolta fino all'Adamo biblico, ricorre anche il nome di Woden (Odino), che pare suggerire un processo evemeristico inverso, in cui la divinità si riduce a figura eroica e umana. L'etimologia dei nomi dimostrerebbe come Beow (orzo), Scyld (scudo), Sceaf (covone) siano legati all'agricoltura e al fenomeno di sedentarizzazione che consegue alla sua scoperta, che ha permesso una migliore possibilità di difesa con la costruzione di case e di mura che non devono essere trasportate in lunghe peregrinazioni. Supportano l'ipotesi di una divinità agricola di nome Beowa le figure corrispondenti della divinità del grano dei Finni, Pekko, che nasce dai contatti con i popoli germanici, e del servitore di Freya, Byggvir, la cui unica menzione ricorre nel *Lokasenna*¹⁰. In effetti, i due nomi derivano dalla stessa radice proto-germanica **g bewwa*–¹¹ ed è probabile che questi due personaggi abbiano un'origine comune. Bisogna però capire in che modo questa figura possa legarsi a quella di Grendel.

⁸ Kl.Bwf⁴: xxxvi–xxxvii.

⁹ Kl.Bwf⁴: xlvii.

¹⁰ Kl.Bwf⁴: xlix–l.

¹¹ Kroonen 2013: 63.

La toponomastica in area inglese, attestata in alcuni documenti, presenta degli interessanti riferimenti alla figura antagonista del primo episodio del poema, quali per esempio *Grindeles pytt* (la cava di Grendel), *Gryndeles bog* (la palude di Grendel), *Grindles bec* (il ruscello di Grendel) e *Grendeles gata* (la porta/il cancello di Grendel)¹². Due nomi, però, colpiscono J.M. Kemble in particolare, citati in un atto costitutivo del Wiltshire emesso nel 931 dal re Æðelstan, in cui compaiono come confinanti due località: *Beowan hamm* (territorio circoscritto di Beowa) e *Grendles mere* (la palude di Grendel). In un passato lontano e dimenticato qualcuno deve aver sostituito al nome della divinità Beowa quello di Beowulf nella sua lotta contro Grendel, così come in tempi meno remoti un copista ha confuso per analogia il nome di Beowa con quello di Beowulf ai vv. 18, 53. Il racconto si è poi evoluto, ha subito un mutamento radicale non solo sul piano narrativo, ma anche su quello simbolico.

All'interno del poema Grendel è rivisitato cristianamente come una figura demoniaca: è detto, per esempio, discendente della razza di Caino (v. 107^b *Caines cynne*), congiunto dell'inferno (v. 163 *hellrunan*), criminale peccatore (v. 801 *synscaða*), nemico nell'inferno (v. 101^b *feond on helle*) e nemico dell'umanità (v. 164^b *feond mancynnes*, epiteto generalmente attribuito al diavolo). Se espungessimo dal testo tutte queste attribuzioni di derivazione cristiana, i restanti riferimenti a Grendel ci presenterebbero una creatura che è mostruosa (v. 159 e succ., *aglæca*) e gigantesca (v. 761 *eoten*), un "famigerato vagabondo sulla frontiera, che abita le paludi, acquitrini e terraferma" (vv. 104–106^b *mære mearcstapa, se þe moras heold, den ond fæsten*). La dimora di Grendel, dunque, è conforme alla quarta delle sette tesi di J.J. Cohen sul mostruoso: «the monster dwells at the gates of difference»¹³. Non potendo identificarsi con ciò che per la società è la categoria del normale, il mostro vive nel *limes* che la società

¹² Whitelock 1980: 66.

¹³ Cohen 1996: 7–12. Cohen apre il suo *Monster Culture* presentando quelle che sono le sette tesi della sua teoria del mostruoso, in cui è possibile riconoscere tutti i mostri della tradizione occidentale.

stessa teme e disprezza proprio perché le è ignoto e oscuro (vv. 162^b–163 *men ne cunnon hwyder helrunan hwyrftum scipað*, gli uomini non sanno dove tali creature dell'inferno camminino). Non è un caso, dunque, che Grendel viva nei confini brumosi e sconosciuti di fosche paludi (v. 162 *mistige moras*), locate al di sotto delle pendici nebbiose (v. 710 *moras [...] under mi-sthleopum*) e che si muova nell'ombra (v. 703 *sceadugenga*). Il luogo da cui Grendel proviene offre anche un'interessante lettura simbolica dello scontro mitologico tra Beowa e Grendel: la palude è un luogo inabitabile e incoltivabile, e quindi temibile e mortifero, cui s'oppono l'agricoltura che permette la sopravvivenza dell'individuo in condizione stanziale, con tutti i vantaggi che ne derivano in termini di qualità della vita rispetto al precedente nomadismo dell'uomo europeo. K.V. Müllenhoff ha contrariamente supposto che Grendel e sua madre siano la personificazione del mare, più precisamente del mare del Nord, e che la vittoria di Beowulf sia l'eco dell'efficiente controllo sui distruttivi ingolfamenti del mare in primavera. Vista l'assenza di riferimenti al mare nelle apposizioni che interessano la prima creatura, pare difficile associarvelo se non in ragione del suo esser figlio di un'altra creatura che viene descritta come *brimwylf* (vv. 1506, 1599, la lupa del mare), *grundwyrge* (v. 1518, reietta degli abissi) e *merewif* (v. 1519, strega del mare), che vive in un luogo infestato di *sæ-dracan* (v. 1426, draghi marini) e a cui giungono in soccorso, nello scontro con Beowulf, *sæ-deor monig* (v. 1510, numerose creature marine)¹⁴.

La natura di questi mostri è stata discussa anche in rapporto all'umanità che tanto minacciano. In particolare, Grendel e sua Madre sono stati interpretati come i contraltari dell'umanità: il lato oscuro e non civilizzato dell'uomo¹⁵ e l'inversione della

¹⁴ Dal racconto s'evince che la *mere* che è dimora di Grendel e sua madre e di cui parla Hroðgar al v. 1362 sia una distesa d'acqua dolce, un lago. Difficile è, però, non tenere conto anche di queste accezioni che fanno riferimento al mare per la seconda creatura sconfitta da Beowulf nel poema, che potrebbero suggerire che il mostro, in origine, era una bestia/divinità del mare.

¹⁵ Tolkien 2006b: 34.

femminilità¹⁶. Considerazioni in merito ai passi del testo che suggeriscono una prossimità tra questi due mostri e l'uomo saranno poi presi in considerazione nei capitoli successivi, poiché stimolano un interessante responso nelle riscritture. Per quanto concerne il Drago, invece, va menzionata l'edizione critica di R.P. Tripp Jr. del 1983 dei vv. 2208^b–3182 e la seguente traduzione del 1991 in cui si tenta di dimostrare che il drago che Beowulf sconfigge non è nient'altro che un uomo trasformato. Come s'è già detto, all'interno del poema abbiamo una *mise en abyme*, la storia di Sigmund che sconfigge il drago, che nel mito scandinavo altri non è che Fáfnir, un nano trasformato a causa di un tesoro maledetto di cui è entrato in possesso e che ne fa l'emblema dell'avarizia. In effetti, lo stesso Tolkien aveva parlato di una possibilità di leggere la terza creatura talvolta come un Drago (*draco*) in carne e ossa, talvolta come la metafora dell'avidità (*draconitas*)¹⁷. Non è impossibile che un simile mito sia all'origine del terzo blocco narrativo del *Beowulf*, o che abbiano una comune origine, ma che nel poema giunto sino a noi si riesca ancora a intravedere una traccia di questa antica metamorfosi è forse improbabile.

Il personaggio che però solleva gli interrogativi di più difficile risoluzione è proprio Beowulf. Se è vero quanto affermato da Kemble, Beowulf si sostituisce al nome di Beowa nella lotta con Grendel. Restano però altri due importanti scontri nel poema e non abbiamo prove che ci permettano di sostenere uno scontro tra Beowa e una figura equivalente alla madre di Grendel o a un Drago. È probabile che a un certo punto, in un contesto di trasmissione orale del materiale narrato, oppure durante la creazione del poema, quelle che in origine erano tre storie distinte siano state accorpate in una sola narrazione. Il nome Beowulf, che pure è attestato nell'onomastica e toponomastica anglosassone¹⁸, parrebbe quindi un prestanome che funge da collante per

¹⁶ Kl.Bwf⁴: xlv.

¹⁷ Tolkien 2006b: 17.

¹⁸ Whitelock 1980: 66. Come nota Whitelock, alcuni documenti attestano gli antroponimi *Biuulf* e *Bowulf*, e un toponimo *bigulfesburh*.

i tre diversi episodi del poema. Alcuni critici svedesi hanno suggerito che, almeno per l'episodio del drago, il nome sostituito sia quello dell'*Ælfhere* del v. 2604, che compare come parente di *Wiglaf*, ma non si può avere alcuna certezza in merito¹⁹. Il primo e più importante campanello d'allarme, oltre all'assenza di una genealogia che confermi Beowulf essere il nipote di *Hreðel*, è il fatto che il suo nome non allittera con quello di suo padre, *Eceþow*, com'è invece tipico della tradizione germanica. Un esempio all'interno del poema è il nome di *Hroðgar*, che allittera con quello di suo padre *Healfdene* e con quello dei suoi figli maschi, *Hreðric* e *Hroðmund*. Questo ricorda un altro tratto peculiarmente alieno alla figura di Beowulf come sovrano: nel terzo episodio, quello del drago, l'eroe del poema è re da cinquant'anni, ma non c'è menzione di una sposa di Beowulf o di un suo figlio. Queste assenze alimentano altri dubbi sulla veridicità storica del suo personaggio, poiché è tra le prime preoccupazioni di un sovrano assicurarsi un erede a cui affidare il suo popolo, pena le conseguenze nefaste per un regno senza re di cui il poeta racconta ai vv. 12–17.

Per quanto concerne l'etimologia del nome Beowulf, diverse sono state le proposte. Grimm ha suggerito che il nome si debba leggere letteralmente come “ape-lupo”, inteso come una *kenning* per Picchio, che è “lupo”, ovvero “nemico”, delle api²⁰. Una simile lettura è data da H. Sweet, che però ritiene il nome essere una *kenning* per “orso”²¹, il che inevitabilmente porta alla mente la figura del *berserkr*, attestata in diverse fonti scandinave, possenti guerrieri che combattevano in uno stato di trance noto come *berserksgangr* che li rendeva feroci in battaglia e insensibili al dolore²². Il nome di tale figura probabilmente deriva dal norreno *ber* (orso) e *serkr* (veste) ed è dovuto al supposto uso che questi

¹⁹ Kl.Bwf⁴: lxiv.

²⁰ Kl.Bwf⁴: xlix. Il riferimento di Grimm è il *Picus* sacro ai Romani. Si riteneva che il picchio fosse un combattente agguerrito, che lottasse sino alla morte.

²¹ Sweet 1967: 263.

²² Già la *Pharsalia* di Lucano ai vv. 255-256 menziona una condizione simile, senza cenno alcuno alla mitologia dell'orso, in riferimento al popolo che i romani chiamavano Teutoni, nota come *Furor Teutonicus* (Lucano 1981: 64).

guerrieri avrebbero fatto delle pelli d'orso di cui si rivestono per assumere attributi, per l'appunto, orsini. Caratteristiche simili possiede anche il meno attestato *úlfheðinn*, che all'orso sostituisce il lupo, com'è possibile dedurre anche solo dall'etimologia del nome, un composto di *úlfr* (lupo) e *héðinn* (manto, pelliccia). Anche a quest'altra figura guerriera è possibile associare alcune delle interpretazioni per il nome Beowulf, in particolare quella proposta dal dizionario Bosworth-Toller di *Beado-wulf*, "lupo da battaglia", guardando all'equivalente islandese *Böðúlfr*²³. È stata avanzata anche l'ipotesi di un nome teoforico, sull'esempio del norreno *þórólfr* (lupo di Þor), per cui Beowulf corrisponderebbe al "lupo di Beowa"²⁴. Si tratta di un tipo di costrutto che è attestato anche nelle sopracitate genealogie, con il nome *Godwulf*, "lupo di Dio", con annesse varianti.

1.2 Risonanze germaniche nel *Beowulf*

Il *Beowulf* è un poema che parrebbe esser nato dalla penna di un autore cristiano di area anglosassone, forse dell'Anglia, in un periodo che è probabilmente compreso tra la seconda metà del VII secolo e la prima metà del IX. All'interno del testo, però, è possibile ritrovare alcuni elementi che il *Beowulf* condivide con altre opere e altre culture dell'area germanica, e che riflettono antichi usi e costumi tramandati nei secoli, che affondano le loro radici in un passato lontano e pagano.

Un esempio è la figura di Weland il fabbro del v. 455, nome attestato in diverse occasioni in area anglosassone, non solo letterarie. Il cofanetto Franks è un esempio rinomato, mentre meno conosciuto è il toponimo "Wayland's Smithy", associato a un long barrow dell'Oxfordshire. Nella letteratura, Weland è rinomato per il suo talento in quanto fabbro, come accade nel *Beowulf*, in cui lo si menziona come fautore dell'indistruttibile cotta di maglia che l'eroe Geata ebbe in dono da suo nonno,

²³ Bosworth-Toller: <http://bosworth.ff.cuni.cz/003790>.

²⁴ Orchard 2003: 121.

Hreðel, o anche nel *Waldere*, in cui si esalta *Mimming*, la spada da lui forgiata per il protagonista del poema. *Welund* (Weland), inoltre, è la prima parola con cui si apre il *Deor*, una lamentazione in cui il narratore fittizio paragona la sua sciagura, quella di essere stato sostituito in qualità di *scop* di corte, con le disgrazie di diversi altri personaggi. In queste poche righe, si ricorda la vessazione subita da Weland da parte del crudele re Niðhad, che lo imprigiona e lo rende storpio (al pari del Vulcano latino e dell'Efesto greco) e lo costringe a forgiare per lui diversi oggetti. Questa stessa leggenda è anche raffigurata su *Ardre VIII*, l'ottava delle dieci lastre di pietra con sopra incise immagini e caratteri runici, ritrovate nella chiesa di Ardre, sull'isola di Gotland. La scena raffigurata è la stessa del cofanetto Franks: è la vendetta che Weland consuma nei confronti del suo carceriere, donando a sua figlia Beadohild un calice di birra avvelenato, ricavato dal teschio di suo fratello, ucciso dal fabbro stesso che ne occulta il cadavere.

Il mito di Weland, infatti, era diffuso anche in area scandinava. Viene menzionato, per esempio, nella *Vǫlundarkviða* (il poema di Vǫlundr, nome norreno di Weland), in cui si racconta l'episodio del re Niðhad, qui chiamato Niðuðr. Col nome di Velents, il mitico fabbro compare anche nella *Velents þáttur smiðs* (Weland il fabbro), la sezione della *Þiðreks saga af Bern* (saga di Teodorico di Berna) in cui è presentato come il padre di *Viðga* (Vitige), re degli ostrogoti vissuto nel secolo VI.

Nel *Beowulf* al v. 1199 si menziona anche la *Brosinga mene*, che è quasi sicuramente un'eco della *Brísingamen*, la mitica torques associata alla dea Freya. L'etimologia del composto è di discussa origine: è indubbio che la parola *men* voglia dire "torque", ma di dubbia origine è *Brísingr*, per alcuni sarebbe una parola poetica per indicare il "fuoco", mentre per altri si tratterebbe di un etnonimo, sebbene non si abbiano altre testimonianze di un popolo con questo nome²⁵. Il monile è menzionato sia nell' *Edda Poetica*, nel *Thrymskviða*, che in quella in *Prosa*. Nel primo caso, si racconta di come il dio Thor indossi la collana per assumere le

²⁵ Lidow 2001: 88–89.

sembianze di Freya e sposare Brymr, il re degli *jotnar*, per poter recuperare il martello, Mjöltnir, che gli aveva precedentemente rubato. Nel secondo, invece, compare in diversi punti, tra cui *Húsdrápa*, poema scaldico in cui si racconta del furto del monile da parte di Loki.

Nel *Beowulf*, si menziona anche una figura affascinante della cultura anglosassone: lo *scop*. Al pari dello *skald* scandinavo, lo *scop* si sarebbe occupato di recitare e comporre poemi. A differenza, però, della sua controparte norrena, secondo alcuni lo *scop* non è mai esistito, se non come finzione della letteratura inglese antica. Lo *scop* che è autore e voce narrante omonima del *Deor*, dunque, così come quello del *Widsið*, sarebbe una finzione metaletteraria, utilizzata forse per dare alla composizione una qualità orale. Come s'accennava, lo *scop* ha anche una sua controparte nella tradizione norrena, lo *skald*, che a differenza del cantastorie anglosassone è una figura realmente esistita nella società scandinava medievale. Difatti, si hanno anche dei nomi di diversi *skald*, molti dei quali sono registrati in un elenco in prosa noto come *Skáldatal*. Tra i più noti, vale la pena di menzionare Bragi Boddason, autore del *Ragnarsdrápa*, nonché più antico scaldo di cui si ricordi il nome, ed Egill Skallagrímsson, protagonista di una saga, la *Egils saga Skallagrímssonar*, forse opera del noto Snorri Sturluson.

La figura dello *scop* nel *Beowulf* è legata a quella del canto della creazione (vv. 90^b–98), un breve numero di versi in cui si racconta di come dio abbia creato il mondo. Numerosi sono gli analoghi di questi versi portati all'attenzione della critica. Il primo e più noto è sicuramente l'*Inno di Cædmon*²⁶, la più antica composizione in lingua anglosassone a noi pervenuta, che nella brevità di nove versi germanici riassume la creazione del Genesi biblico, secondo una struttura che è molto simile non solo a questi versi del *Beowulf*, ma anche ai vv. 112–116^a del *Genesis A*²⁷. In tutti e tre i casi, infatti, il tema della creazione assume dei toni

²⁶ Cfr. O'Donnell 2005:

<http://people.uleth.ca/~daniel.odonnell/caedmon/html/htm/edition/original/index.htm>

²⁷ Cfr. Doane 2013.

antropocentrici, è attribuita a un Dio cristiano, che è detto *ælmeh-tig* (onnipotente), e si racconta di come questi fece la terra e il cielo. Nel caso di Beowulf, si menziona esplicitamente la creazione della terra (v. 92 *cwæd þæt se ælmihtiga eorðan worthe*, come quello onnipotente fece la terra), mentre quella del cielo è resa in maniere implicita nel suo porre *sunnan ond monnan loeman to lehote landbuendum* (vv. 94^b–95, il sole e la luna come fonti di luce per chi cammina sulla terra). Questi tratti che accomunano il racconto della creazione, però, non sono esclusivi della letteratura anglosassone. La *Wessobrunner Gebet*, per esempio, li ripete all'interno dei suoi versi²⁸. Rivolgendosi a Dio, infatti, si recita *Cot almahtico, du himil enti erda gaworahtos enti du mannun so mannac coot forgapi* (v. 10, Dio onnipotente, tu hai creato il cielo e la terra, e hai dato agli uomini così tanti beni), parole queste che richiamano inevitabilmente i parallelismi sopra indicati. Prima ancora di affermare che Dio onnipotente è all'origine del mondo, però, la *Wessobrunner Gebet* si sofferma su quello che era prima della creazione: l'autore anonimo della preghiera presenta un elenco delle cose che non c'erano prima dell'intervento divino, tra questi il sole e la luna: *noh sunna ni scein, noh mano ni liuhta* (vv. 4^b–5^a, né il sole splendeva, né a luna emanava luce). Questo motivo dell'assenza delle cose che saranno poi create caratterizza anche le prime strofe della *Völuspá*, nell'*Edda Poetica*²⁹, in cui si ricorda che *jorð fansk æva né upphiminn* (3, terra non si distingueva, né cielo, in alto) prima di iniziare a narrare la creazione del mondo, di come *Áðr Bors synir bjǫðum of ypðu, þeir es Miðgarð mæran skópu* (4, i figli di Burr trassero su le terre, loro che Terra di Mezzo vasta formarono) e di come poi comparvero anche il sole e la sua compagna, la luna (4, *sól skein sunnan*, dette luce da mezzogiorno il sole; 5, *Sól varp sunnan, sinni mána*, da mezzogiorno il sole, compagno della luna), cui gli dei poi assegnarono un luogo e una funzione. Si sarà già notato da questo breve accenno che il motivo dell'assenza

²⁸ Cfr. Braune 1969: 85–86.

²⁹ Cfr. Neckel & Khun 1983 per i versi dell'*Edda* che si citano qui e successivamente; Scardigli 2004 per le traduzioni corrispondenti.

delle cose e della loro creazione, come lo si ritrova nella preghiera cristiana di *Wessobrunn*, ha origini precristiane, pagane, germaniche. Inoltre, ricompaiono quegli stessi elementi della creazione della terra e del cielo, ergo degli astri e dell'assegnazione di una funzione agli stessi, che abbiamo rivisto nei brevi passi dei poemi anglosassoni.

Al di là del motivo religioso-mitologico, il legame che esiste tra il poema e altre culture germaniche è percettibile anche in alcuni riferimenti legali e socioculturali. Nel poema, lo scontro verbale tra Beowulf e Unferð ricalca il modello del *flyting*, uno scambio di insulti tra due individui o due gruppi, spesso in versi. Un richiamo a questo costume lo si ritroverà anche nella poesia medievale inglese, come per esempio nell'anonimo *The Owl and the Nightingale* o nel *Parlament of Foules* di Chaucer. Esistono inoltre poemi della letteratura norrena in cui vediamo gli dei ingaggiare un *flyting*: nel *Lokasenna*, Loki insulta gli altri dei nella sala dello *jotunn* Ægir, mentre nel poema *Hárbarðsljóð*, Odino nelle vesti di Hárbarð dà il via a un *flyting* con Thor.

Nel poema, inoltre, si fa riferimento in maniera implicita al *weregild*, un compenso economico per la vita di un individuo, che è un uso legale di cui si ha testimonianza presso diversi popoli germanici. L'entità della somma era fissata all'interno di documenti legali, come accade per esempio nell'editto di Rotari, prima raccolta scritta delle leggi dei Longobardi, promulgata nel 643 a Pavia. L'uso è testimoniato anche presso altri popoli, tra cui gli Alamanni, con la *Lex Alamannorum*, codice di leggi del secolo VIII, e tra i Franchi, con la *Lex Salica* redatta intorno al 503. Oltre che nei codici legali, del *weregild* si parla anche nella letteratura, in particolar modo in quella norrena. Nella *Völsunga-saga*, per esempio, Hreidmar richiede che gli Æsir paghino per la morte di suo figlio Otr, ucciso da una pietra lanciata da Loki.

Il *weregild*, inoltre, è menzionato in un frammento di documento legale del XIII secolo, noto come *Hednalagen*, o *Legge Pagana*. Il manoscritto è però principalmente ricordato perché stabilisce le regole dell'*holmgang*, un tipo di duello della Scandinavia Medievale. Il regolamento dell'*holmgang*, in verità, varia

nel corso del tempo e a seconda del luogo, e i contendenti erano soliti ribadire le regole prima di dare il via allo scontro. Nel *Beowulf*, si fa implicito riferimento a questa pratica nei vv. 681–682^b *næt he þara goda þæt he me ongean slea/ rand geheawe* (non conosce lui quell'arte di colpirmi, frantumare lo scudo). Una delle costanti nei diversi *holmgang* è infatti la necessità di frantumare lo scudo dell'avversario, o gli scudi, a seconda del regolamento. Questo aspetto è richiamato anche negli ultimi versi del frammento dell'*Hildebrandslied* (vv. 65–68^a):

*Do stoptun to samane staim bort chcludun,
Heuwun harmlicco huitte scilti,
Unti im iro lintun luttilo wurtu,
Giwigan miti wabnum.*³⁰

Poi avanzarono insieme, frantumarono i ripari decorati,
percossero violentemente i bianchi scudi,
e a loro i loro tigli in pezzetti si fecero
colpiti dalle armi.

Nello scontro tra Hildebrand e Hadubrand, padre e figlio, ciascuno si scaglia sullo scudo dell'altro nell'intento di distruggerlo, proprio come accade nell'*holmgang*.

Altra questione d'interesse nel *Beowulf* è il riferimento al sovrano come colui che distribuisce gli anelli. *Beaga bryttan* (vv. 35, 352, 1487), ovvero “colui che distribuisce/distrugge gli anelli”, è una delle formule ricorrenti, che indica la generosità del re nell'elargire gli anelli, che metonimicamente indicano sia le ricchezze, i beni materiali, sia la condizione sociale. Il re, difatti, è colui che assegna i titoli, e dunque le armille che definiscono lo status sociale, ma allo stesso tempo è colui che ha il potere di sottrarre i titoli stessi e distruggere questi simboli del potere. Altri passi e formule che ricorrono nel *Beowulf* e che fanno riferimento a questo potere del sovrano sono *beaggyfa* (v. 1102, donatore di anelli), *synces bryttan* (v. 2345, distributore di gioielli), *beagas geaf* (v. 2635, donò anelli), *landes ond locenra beaga* (v. 2995,

³⁰ Braune 1969: 85. La traduzione è mia.

distribuì le terre e gli anelli intrecciati). Inoltre, riferendosi a Heremond come a un cattivo sovrano, si dice di lui che *nallas beagas geaf* (v. 1719, non donò neanche un anello).

La generosità del sovrano, che si esprime attraverso il dono degli anelli, è testimoniata anche nel *Widsið*: nei vv. 65^b–66, *þær ic beag gebah: me þær Guðhere forgeaf glædlicne mappum* (lì mi fu donato un anello: lì a me Guðhere diede un tesoro lucente), e ancora nei vv. 73–74, in cui si dice del re dei Longobardi, Alboino, che fosse *heortan unhnæweste hringa gedales, beorhtra beaga, bearn Eadwines* (il cuore più generoso nel dispensare gli anelli e le armille lucenti, il figlio di Audoino). Inoltre, nella letteratura norrena, ricorrono formule simili a quelle incontrate nel *Beowulf*, come *brjótr bauga* (distributore/frantumatore di anelli, *Lausavísur* VIII, *Ragnars saga Loðbrokar*), *bjótendr bauga* (distributori/frantumatori di anelli, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar* IV), *hringbrota* (distributore/frantumatore di anelli, *Oddrúnargrátr* XXII, *Edda Poetica*). Il poema epico anglosassone, dunque, attinge a un tratto culturale condiviso, per cui anche questa stessa espressione è emblema della sua appartenenza a una più ampia cultura germanica.

Altro elemento che il *Beowulf* condivide con la cultura germanica sono le rune. La runa $\mathfrak{D}$, *eðel* (la patria), compare ben tre volte all'interno delle pagine del manoscritto in cui il poema è contenuto, con una funzione che non è fonetica, ma ideogrammatica. Questa, però, non è l'unica occorrenza in area anglosassone: i caratteri del *Futhorc* sono utilizzati con questa stessa funzione nei poemi composti da Cynewulf, la cui marca distintiva sono proprio le rune che compaiono tra i versi, e che se unite formano il suo nome. La runa, nella tradizione germanica, ha un suo valore grafico-fonetico e uno ideogrammatico, ma nella rielaborazione medievale essa assolve anche altre funzioni. Un interessante uso delle Rune nella tradizione manoscritta medievale di area germanica, per esempio, è quello della cosiddetta *Sternrune* $\mathfrak{S}$. La runa non è attestata in alcuna sequenza runica anglosassone sino a noi pervenuta, sebbene nella forma sia vicina alla runa $\mathfrak{X}$, *gyfu*, o alla meno attestata $\mathfrak{Y}$, *gar*. È invece presente

una runa simile nell'elenco dato dall'Arcivescovo di Maniz, Hrabanus, nel suo *De Inventione Literarum*, attribuendola ai «Macromanni, quos nos Nordmannos vocamus»³¹. A ogni modo, il valore che si dà alla *Sternrune* nella tradizione manoscritta di area germanica, e in particolare nella *Wessobrunner Gebet*, è di prefisso “ga-/ge-”, sebbene poi passi erroneamente per la sillaba “ga/ge”, prescindendo dalla sua funzione morfo-grammaticale, come in *for*pi* in corrispondenza del v. 11.

Nell'antica civiltà germanica, però, le rune assumono anche una funzione diversa da quella meramente scrittoria. Come testimonia Tacito³², le rune erano destinate anche a un uso magico, oracolare e propiziatorio. Ne troviamo traccia anche all'interno dell'*Edda Poetica*, più precisamente nell'*Hávamál* e nel *Sigrdrífomál*. Nel *Rúnatal*, il canto runico compreso nelle strofe 138–145 dell'*Hávamál*, si racconta di come Odino sia stato appeso a un albero per nove notti e abbia appreso l'arte delle rune, per poi affermare: *þá nam ek frævask ok fróðr vera ok vaxa ok vel hafask* (141, ecco, presi a germogliare e a diventare saggio e a crescere e a sentirmi in forze). Le rune, dunque, sono legate alla conoscenza e al potere, e vengono incise o dipinte: *Rúnar munt þú finna [...] er fáði fimbulpúl [...] ok reist Hrofr ragna [...] ek reist sjalfr sumar* (142–143, Rune tu troverai [...] che dipinse il possente poeta [...] che incise la Voce degli Dei [...] io stesso ne incisi più d'una). La conoscenza delle rune e della loro forza magica è oggetto di insegnamento all'interno del *Sigrdrífomál* (5–18). La valchiria Sigrdrífa elenca all'eroe Sigurðr (Sigfrido) le rune che dovrà imparare a conoscere e padroneggiare, in risposta alla sua richiesta di diventare saggio. Presenterà dunque una lista di rune che hanno funzione magico-propiziatoria per tramandarle all'eroe, tra cui ricorrono *málrúnar* (runa dell'eloquio), la *sigrúnar* (runa della vittoria) e la *hugrúnar* (runa dell'ingegno).

³¹ «Macromanni, che noi chiamiamo Normanni». Più probabile è che l'elenco sia un tentativo da parte degli scolari carolingi di trovare le equivalenze grafiche germaniche del sistema fonetico latino.

³² Tacito 1990: 203–204. Tacito menziona dei *notae* incise su rametti e gettati su di un lenzuolo bianco in funzione oracolare.

Queste rinviano inevitabilmente alla *beadurune* (v. 501, runa di battaglia) che Unferð “scigolie” (*onband*) per dare il via al *flyting* con Beowulf. Pur non trattandosi di una runa propriamente incisa, nel verso permane il suo valore magico-performativo, il suo utilizzo per fare e/o favorire qualcosa, in questo caso la “battaglia” verbale tra i due.

1.3. Il *Cotton Vitellius A. xv*

La tradizione manoscritta germanica del medioevo non ha avuto la stessa fortuna della coeva tradizione latina o greca. Ancor meno fortunata è la letteratura poetica anglosassone: è un caso raro il ritrovamento di due o più testimoni per uno stesso poema, come accade per *Body and Soul*, poema cristiano dal tema escatologico-moralizzante, i cui due testimoni sono conservati nel *Vercelli Book* (Vercelli, Biblioteca Capitolare MS CXVII) ed *Exeter Book* (Exeter, Exeter Cathedral Library MS 3501). Peculiari sono poi i casi di *codices plurimi* come quello dell'*Inno di Cædmon*, ben ventun manoscritti³³, e del *Canto della Morte di Beda*, che conta l'altrettanto inusuale numero di almeno ventinove testimoni³⁴. Il caso di *Beowulf* è invece quello della maggior parte della poesia anglosassone giunta sino a noi: un *codex unicus* in cui il testo è fortuitamente preservato e che, per questa e altre ragioni, rende particolarmente complesso e articolato il panorama di studi filologici che lo interessano.

Il poema si conserva all'interno del manoscritto *Cotton Vitellius A. xv*, oggi collocato nella British Library di Londra con il resto della collezione Cotton. Si tratta di uno dei quattro principali manoscritti di letteratura anglosassone, assieme al *Junius 11* (Bodleian Library, Oxford) e ai già citati *Vercelli Book* ed *Exeter Book*.

Com'è proprio di quasi tutta la tradizione medievale germanica sopravvissuta, il manoscritto si compone di fogli di

³³ O' Donnell 2005: § 4.1.

³⁴ Molinari 1980: 100.

pergamena³⁵. Presenta una rilegatura di 245 mm di altezza e 185 mm di lunghezza, contro il foglio interno di una dimensione media di 202 mm di altezza e 120 mm di lunghezza, per una profondità complessiva di 85 mm. Presenta 209 fogli, la quasi totalità dei quali appartiene a due codici che furono rilegati insieme all'inizio del XVII secolo, il *Southwick Codex* e il *Nowell Codex*³⁶. Originariamente, il manoscritto presentava anche 3 fogli iniziali non appartenenti ai due codici, il primo dei quali, un foglio di salterio, è oggi il f. 37 del *Royal MS 13 D I*.³⁷ I restanti due, ancora rilegati nel *Cotton Vitellius A. xv* sono fogli di guardia appartenuti a Cotton su cui sono presenti delle annotazioni in latino.

Il *Southwick Codex* (ff. 4r–93v), databile intorno alla metà del XII secolo, deve il suo nome al più antico proprietario di cui abbiamo notizia, il priorato di Southwick, che lo ha certamente posseduto nel tardo XIII secolo³⁸. Del *Nowell Codex* (ff. 94r–209v), invece, non si hanno notizie che precedano il 1563, data che viene segnata dall'antiquario Laurence Nowell, accompagnata dal suo nome, sulla prima pagina del codice stesso, e che probabilmente corrisponde alla data di acquisizione³⁹. Il manoscritto deve il nome con cui è tutt'oggi catalogato nella British Library al vecchio sistema adoperato dall'ultimo privato, Sir Robert Cotton, che utilizzava il nome dell'imperatore il cui mezzobusto sormontava la libreria, seguito dalla lettera dell'alfabeto con cui

³⁵ L'unica eccezione in termini di materiale è costituita dai cosiddetti *Documenti di Napoli e di Arezzo o Papiri Ravennati* (Luiselli Fadda 1994: 128). Rispettivamente noti come *Tjäder P34* e *Tjäder 78*, i *Documenti* sono atti di compravendita in latino con formule e firme in gotico che, come il nome stesso suggerisce, furono stilati su papiro. Dei due esemplari di cui si è a conoscenza, oggi è possibile accedere solamente al primo, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, mentre pare essere andato perduto il secondo, un tempo presente negli archivi del Duomo di Arezzo.

³⁶ Kl.Bwf⁴ 2008: xxv.

³⁷ The British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=cotton_ms_vitellius_a_xv. Al seguente link è reperibile la scansione del manoscritto, il quale è stato consultato da chi scrive per la verifica delle informazioni acquisite per autori terzi citati in nota. Da qui anche le informazioni sulla dimensione e i contenuti del ms.

³⁸ Kl.Bwf⁴: xxv.

³⁹ Kl.Bwf⁴: xxvi.

erano segnati gli scaffali, in senso discendente, e dal numero che indica la posizione del tomo in quello stesso scaffale.

Oltre che per contenere l'unico testimone del *Beowulf*, il *Nowell Codex* è conosciuto per il tema unico che accomuna tutti i testi al suo interno: il mostruoso. I primi tre testi sono esemplari di prosa anglosassone: un'omelia sulla figura di San Cristoforo, cinocefalo nella tradizione medievale, un testimone del *The Marvels of the East* in anglosassone e una traduzione della lettera di Alessandro ad Aristotele, questi ultimi due inerenti meraviglie e mostruosità del lontano e mitizzato oriente. Chiudono il codice due poemi: il già citato *Beowulf* e il poema biblico *Judith* che, in quanto acefalo, lascia supporre un'originaria posizione iniziale all'interno del codice, confermata dagli altrimenti inspiegabili danni da insetto nelle ultime pagine di *Beowulf*, assenti nelle prime pagine del poema successivo⁴⁰. Nel manoscritto non mancano delle miniature: in riferimento esclusivamente al *The Marvels of the East*, vediamo raffigurate alcune delle meraviglie elencate, parzialmente colorate, di natura animale o anche umana, come l'uomo bicefalo al f. 101v o un *blemmi* al f. 102v.

Purtroppo, il codice non è preservato in ottime condizioni. Nel 1731, mentre era temporaneamente stanziata presso la Ashburnham House di Westminster, Londra, la collezione Cotton fu coinvolta in un incendio disastroso che danneggiò, in alcuni casi irrimediabilmente, almeno un quarto del totale dei libri⁴¹. Il *Cotton Vitellius A. xv* si salvò, come molti altri manoscritti, perché furono gettati fuori dalla finestra, ma le fiamme avevano già cominciato a divorare le estremità della pergamena e il danno meccanico si è esteso con il passare del tempo.

Due sono le mani principali responsabili della stesura del *Nowell Codex*, che la critica chiama mano A e mano B. La prima interrompe il lavoro al terzo rigo del f. 175v, alla parola *scyran*, lasciando la frase in sospeso nel mezzo di un verso del *Beowulf*,

⁴⁰ Kl.Bwf⁴: xxvii. *Judith* era già l'ultimo elemento del codice al momento della rilegatura del *Cotton Vitellius A. xv*, come dimostra l'indice dei contenuti stilato al momento dell'acquisizione da parte di Cotton.

⁴¹ Kl.Bwf⁴: xxvi.

v. 1939^b. L'interruzione è inaspettata, un abbandono del lavoro per motivi a noi ignoti, portato avanti da una ben più precisa mano B, che nella pulizia e accuratezza della propria calligrafia dimostra una maggiore esperienza scrittoria rispetto alle forme talvolta imprecise e meno definite di A. A supportare l'idea della maggiore anzianità ed esperienza della mano B sono le correzioni che la stessa ha applicato alla porzione del testo che non la interessa come mano principale, come se stesse supervisionando il lavoro del precedente scriba⁴². Le due mani utilizzano due varianti della minuscola quadrata, una scrittura caratterizzata dalle aste ascendenti e discendenti che si sviluppano in senso verticale, nonché dalle forme tendenzialmente quadrate delle lettere, in particolar modo di “a”, “d” ed “e”⁴³. Nello specifico, la mano A utilizza una minuscola insulare vernacolare, una variante della minuscola quadrata che subisce le influenze della minuscola carolina, soprattutto in termini di attenuazione delle proporzioni quadrate⁴⁴, laddove la mano B fa uso della minuscola quadrata anglosassone tarda. La prima scrittura non si ritrova nell'uso che precede il 1001, mentre la seconda non ha esemplari che vadano oltre il 1010: questo permette di ipotizzare che la stesura del codice sia avvenuta nella prima decade del XI secolo⁴⁵.

Talvolta, le due mani presentano per lo stesso fonema due o più rese grafiche. Peculiare è l'uso di due diverse forme di “y”, entrambe sormontate da un puntino (ÿ), la prima con asta obliqua dritta, la seconda invece con asta obliqua curva. La seconda è sicuramente più rara della prima e ancor meno comune in A⁴⁶. La mano B utilizza tre diversi tipi di “s”: la “s” alta che si estende al di sopra del rigo, la “s” insulare che si estende al di sotto del rigo e la “s” onciale rotonda. Quest'ultima è usata raramente in A, per

⁴² Kl.Bwf⁴: xxxii–xxxiii.

⁴³ Luiselli Fadda 1994: 44.

⁴⁴ Alcuni, tra cui Boyle 1981, citato in Luiselli Fadda 1994: 47, ritengono si tratti invece di una minuscola anglo-carolina, una variante della carolina propria dell'Inghilterra in uso tra X e XI secolo.

⁴⁵ Kl.Bwf⁴: xxvii.

⁴⁶ Per le occorrenze in A e B di questo e di altri elementi grafici, Cfr. Kl.Bwf⁴: xxix–xxx.

lo più in posizione iniziale, mentre la seconda variante è assente. La “s”, inoltre, tende a legarsi alla “t” in rare occasioni in entrambe le mani, mentre solo in B la “e” diventa alta e si lega alla lettera che segue quando questa è una “n”, “m”, “r”, “t”, “o”, oppure “a”. Ancora, degno di attenzione è l’uso della “k” in luogo della “c” per l’occlusiva velare sorda /k/ in posizione iniziale nella parola *kyning*, che occorre cinque volte nel poema, per entrambe le mani.

Le scritture in area anglosassone fanno comunemente uso di elementi grafici di derivazione non latina, quali in particolare le rune del Futhorc. Ad esempio, per rendere le fricative indentali sorde /θ/ e sonore /ð/, suoni assenti nel sistema fonetico latino e quindi privi di un corrispettivo grafico, i due copisti utilizzano la runa *thorn* (þ) e la lettera *eth* (ð). Entrambe sono usate indistintamente per l’uno e per l’altro suono e l’unica differenza riscontrabile è nella posizione all’interna della parola, con le dovute eccezioni: raro è l’uso di “þ” in posizione non iniziale in B, mentre A tende a evitarla soltanto in posizione finale. Il suono bilabiale /w/, inoltre, è reso con la runa *wynn* (ƿ), che nelle edizioni critiche è tendenzialmente normalizzata in “w”. Per quanto concerne l’uso di un alfabeto non latino, va inoltre segnalata l’occorrenza della runa *eðel* (.ġ.) in tre occasioni: in corrispondenza dei vv. 520, 913, 1702. A differenza di *thorn*, *eth* e *wynn*, di cui si fa un uso fonetico condiviso dalla tradizione scrittoria anglosassone, qui la runa viene utilizzata in funzione ideogrammatica e deve leggersi *eðel* (patria, casa), piuttosto che /æ/, secondo il suo uso fonetico.

Vanno segnalate anche le abbreviazioni utilizzate all’interno del manoscritto, secondo convenzioni scrittorie diffuse in area anglosassone. La più comune è sicuramente la nota tironiana “7”, dal valore fonetico di *and/ond* e utilizzata uniformemente come una congiunzione (fatta eccezione per i vv. 1148, 2040 in cui la parola è computata), ma anche come prefisso per alcune parole, come *7sware* ai vv. 354, 1493, 1840. Altra abbreviazione comune è la *thorn* barrata sull’asta ascendente (þ̅) per *þæt*, laddove la forma estesa *þæt/ðæt* occorre con minore frequenza. Ancora,

un segno tachigrafico comune nel manoscritto è il titulus, una lineetta orizzontale posta sopra la vocale per indicare una successiva bilabiale nasale /m/, come accade spesso con *hī* per *him* o nell'unica occasione in tutto il manoscritto in cui il titulus appare sopra una consonante per abbreviare una nasale, *beaṛ* (v. 896) per *bearm*. Entrambi i copisti, inoltre, ricorrono all'abbreviazione di *pōn* per *ponne*. Sono presenti per mano B diverse altre abbreviazioni che in A non compaiono, tra le varie: l'abbreviazione del prefisso *ge-* in *ḡ-*, della preposizione *æfter* come *æft* e del sostantivo *men(n)* in *m̄*. La consuetudine di abbreviare con il titulus anche la nasale alveolare /n/ non è utilizzata in questo manoscritto, sebbene ne sia stato suggerito l'uso in un possibile antigrafo che giustificherebbe l'omissione accidentale di “-n” in diversi luoghi del testo e la presenza di “-ū” per “-um”, dove invece è richiesta “-an” ai vv. 158, 2821, 2860⁴⁷.

Per quanto concerne i numeri, si utilizza quasi sempre la parola per esteso e rarissimi sono i casi in cui si fa uso del numero romano. Le sezioni (*fitts*) in cui il poema si divide, invece, sono segnalati tramite numeri romani e altri espedienti che ricorrono in maniera non omogenea, quali l'uso delle prime lettere in maiuscolo, lo spazio di alcune linee tra una sezione e, ancora, l'uso di segni di interpunzione quali il punto alto, o i due punti accompagnati da una virgola orizzontale. Detti metodi permettono l'identificazione delle sezioni in quei rari casi in cui il numero, per ragioni non chiare, viene omissso sul manoscritto e che alcuni editori preferiscano riportare ugualmente nell'edizione critica, come è il caso in Klaeber. Va segnalato, inoltre, un errore dello scriba A, perpetrato dallo scriba B, nella numerazione delle sezioni: al numero XXIII, anziché il XXIII, segue il XXV. Una mano successiva alle due principali ha poi tentato una correzione per la numerazione erronea, le cui tracce sono ancora visibili sulla pergamena.

L'accento grafico compare all'interno del manoscritto, sia su vocali lunghe che su vocali brevi, fatta eccezione per i due poemi in cui, peculiarmente, come d'uso nei testi latini, l'*apex* indica la

⁴⁷ Schröer 1891, in Kl.Bwf⁴: xxx.

lunghezza vocalica⁴⁸. Il numero degli accenti, però, è ancora ampiamente discusso dagli accademici, poiché non è sempre chiara la distinzione tra macchia casuale e accento quando la coda tende a sbiadire⁴⁹.

1.4 Le ipotesi sull'origine del poema: luogo, data, autore e pubblico

La questione dell'origine del poema, in termini di luogo, periodo storico e autore, affronta un percorso di costante ridefinizione e crescente incertezza nella storia della critica del *Beowulf*. Il primo editore del testo, Thorkelin, nell'*editio princeps* del 1815 affermò che il poema era stato composto poco dopo il 340 in danese antico (norreno), da uno scaldo autore dell'elogio funebre di Beowulf, vissuto ai tempi delle vicende principali della trama⁵⁰. In breve tempo, la critica ha confutato la posizione di Thorkelin, estendendo le date *post quem* e *ante quem* plausibili al 513–530 circa e all'alba del XI secolo, sebbene il consenso generale della critica oggi tenda a diffidare di limiti così ampi. Discusso è anche il luogo di provenienza e, sebbene non sia possibile identificare una località specifica, la critica è tendenzialmente concorde nell'attribuire al *Beowulf* origini angliche, a dispetto delle iniziali supposizioni di un originale norreno determinate essenzialmente dal materiale scandinavo al centro della narrazione. Nello specifico, si è più propensi all'idea di origini merciane, piuttosto che northumbriche.

Come la gran parte della letteratura anglosassone, *Beowulf* giunge sino a noi adespota e anepigrafo. Per tacito consenso la critica gli attribuisce il nome dell'eroico protagonista, mentre la questione dell'autore del poema è ancora ampiamente discussa e si lega, inevitabilmente, anche alla questione del pubblico a cui si rivolge.

⁴⁸ Kl.Bwf⁴: xxxi.

⁴⁹ Kl.Bwf⁴: xxxi.

⁵⁰ Bjork & Obermeier 1998: 17.

Le prove sulle quali le diverse supposizioni si sono basate per definire il periodo e il luogo di composizione del *Beowulf* sono principalmente di natura linguistica, sebbene non manchino attenzioni alla storia, alla teoria letteraria, alle fonti e agli analoghi, nonché al manoscritto stesso. Si è già fatto riferimento alle distinte scritture delle mani A e B come strumento di datazione del *Cotton Vitellius A. xv* intorno alla prima decade dell'anno mille, per cui non è plausibile una più tarda composizione. La critica tende però a respingere una data così recente e, in generale, diversi si schierano contro una composizione che rientri nell'età Vichinga, poiché risulta difficile concepire un'esaltazione della mito-storia scandinava in un contesto in cui le razzie e le scorribande dei Dani e, infine, la *Dane lagu* (Danelaw), si imponevano nel quotidiano⁵¹. Non mancano ipotesi contrarie per una composizione nata dall'incontro dei Dani e degli Anglosassoni, che giustificherebbe il materiale scandinavo del testo⁵², sebbene D. Whitelock abbia argomentato a favore di un materiale eroico di origine norrena già diffuso nell'Inghilterra pre-vichinga⁵³. Restringe ulteriormente l'arco temporale l'*hapax legomenon* del v. 2921, *Merewioningas*, per il quale è generalmente accettata l'interpretazione di N.F.S. Gruntvig di "Merovingi", che porta a supporre un *terminus ad quem* non successivo a quello della deposizione della dinastia merovingia, il 751, poiché il poeta non avrebbe potuto far riferimento alla suddetta durante il regno della successiva Carolingia⁵⁴. Klaeber, come poi altri, confuterà l'ipotesi, suggerendo la possibilità di una continuità nell'uso del termine anche dopo la fine degli stessi Merovingi⁵⁵.

Il *terminus a quo* fornito da Thorkelin, come si è già accennato, verrà prontamente confutato dalla critica. In particolare, già nel 1817, Grundtvig suggerisce una data successiva al 530, identificando Hygelac nel Chlochilaichus della *Historia Francorum* di Gregorio di Tours, personaggio definito come appartenente al

⁵¹ Kl.Bwf⁴: clxx.

⁵² Kl.Bwf⁴: clxix-clxx.

⁵³ Whitelock 1980: 36-39.

⁵⁴ Primo tra tutti a sostenerlo fu Bachlechner 1849, in Bjork & Obermeier 1998: 18.

⁵⁵ Kl.Bwf³ 1950: cvii.

popolo dei Dani, che perderà la vita in una disastrosa incursione in territorio francone⁵⁶. Inoltre, se non si vuole tenere conto di una possibile origine pagana del poema, non si può neanche pensare a una data che preceda la missione di Agostino da Canterbury nel 597 o, a seconda della supposta località di composizione, un'altra data che giunga sino alla più tarda e definitiva cristianizzazione di Sussex ed Essex negli anni Ottanta del VII secolo⁵⁷. Come fa però notare Whitelock, il pubblico del *Beowulf* non era di prima cristianizzazione. I riferimenti biblici presenti nel poema, privi di glosse esplicative, lasciano presupporre un destinatario già pienamente intriso di una cultura cristiano-biblica, quasi sicuramente in maniera indiretta, attraverso le omelie e altri componimenti di matrice cristiana, piuttosto che dalla fonte diretta dei Testi Sacri⁵⁸. A questo, vanno aggiunti i termini di derivazione latino-cristiana, quali ad esempio ^{ags}*gigantas* < ^{lat}*gigas* ai vv. 113, 1562, 1690 e ^{ags}*forscrifan* < ^{lat}*prescribere* al v. 106. Di conseguenza, sono da escludersi i primi cicli generazionali dalla data di prima Cristianizzazione, sempre secondo località.

Le prove linguistiche fornite per la localizzazione e datazione del poema sono numerose e portano a risultati divergenti. diversi filologi, e Klaeber tra questi, non le ritengono altamente affidabili, soprattutto alla luce della tipologia di testo con la quale si ha a che fare, che predilige l'uso stilistico di elementi arcaicizzanti⁵⁹. Lo ribadiscono Cameron, Amos e Waite, affermando che «from our current understanding of the language of *Beowulf* we could not call any date in the Old English period impossible»⁶⁰.

Il testimone unico conservato nel *Cotton Vitellius A. xv* fa uso principalmente del vernacolo sassone occidentale, con tracce

⁵⁶ Kl.Bwf⁴: li, clxvii.

⁵⁷ Si esclude la data estrema della definitiva cristianizzazione dell'Inghilterra coincidente con la caduta dell'ultimo sovrano pagano, Re Arwald degli Iuti nel 686 poiché non v'è riscontro di teorie che facciano della piccola isola di Wright la possibile località di composizione del *Beowulf*.

⁵⁸ Whitelock 1980: 5. Da segnalare che ^{ags}*gigantas* deriva dalla forma flessa di ^{lat}*gigas*.

⁵⁹ Kl.Bwf⁴: clxiv-clxv.

⁶⁰ Cameron et al. 1981: 37.

linguistiche di altre aree dialettali, quali principalmente angliche. A quest'area linguistico-geografica, la critica ha attribuito l'originale composizione del *Beowulf* che, di copia in copia, avrebbe poi subito un processo di livellamento con la lingua del luogo di trascrizione, il Wessex⁶¹. Le prove per queste ipotesi giacciono nelle tracce superstiti di determinati fenomeni fonetici come ad esempio l'uso di *waldend* in più occasioni, o *wuldenhals* al v. 298, e diverse altre occorrenze di ritrazione della /æ/, tipica dell'area anglica, in luogo di frangimento, com'è della forma Sassone Occidentale di fronte a una liquida /l/ o /r/ seguita da consonante⁶². Ancora, fenomeno che occorre comunemente in anglico è la metaforia velare, che nel sassone occidentale è limitata ai casi in cui la vocale che deve subire metaforia è seguita dalle labiali /m/, /b/, /p/, dalle labiovelari /f/, /v/ o dalle liquide /l/, /r/⁶³, per cui troviamo *eodor* in luogo di *edor*, tra i tanti.

L'attenzione non va soltanto alla fonetica, ma anche ad altre branche della linguistica, come la sintassi e il lessico. Un esempio è l'uso della preposizione *mid/mið* sia con accusativo che con dativo in numerose occasioni, laddove in area meridionale si attesta solo con il dativo⁶⁴, e le forme in accusativo dei pronomi di prima e seconda persona singolare e prima plurale che hanno desinenza in “-c”, quali *mec*, *pec* e *usic*⁶⁵. Per quanto concerne il vocabolario anglico, basti menzionare *oferhy(g)d* (superbia) in luogo del meridionale *ofermod*, oppure l'avverbio tipicamente settentrionale *gen/gena*, nonché le congiunzioni *nefne*, *nemne*, *nymþe* anziché *butan*, molto comune in sassone occidentale.

Le tracce di anglico preservate nell'unico testimone del *Beowulf* per alcuni non sono prova della sua origine settentrionale. Whitelock ha posto un interessante interrogativo sulla possibile origine meridionale del poema, in un contesto in cui la presenza di due successivi *bretwalda* della Mercia per l'eptarchia britannica avrebbe determinato un'ascendente non solo politico,

⁶¹ Kl.Bwf⁴: clxvii. Bjorn & Obermeier 1998: 25.

⁶² Campbell 1959: 155–156. Hogg 2011: 81–82.

⁶³ Campbell 1959: 88–93. Hogg 2011: 149–156.

⁶⁴ Fulk 1992: 318–319.

⁶⁵ Fulk 1992: 309–325.

ma anche linguistico⁶⁶. Altro suggerimento è la possibile copia in Mercia di un testo originariamente composto in Sassone Occidentale, che spiegherebbe le tracce del vernacolo come corruzioni per analogia del copista, volontarie o meno⁶⁷. Per dare un saggio di come uno stesso indizio si presti a interpretazioni differenti, però, va menzionata l'ipotesi di alcuni accademici che vuole uno dei prima menzionati *bretwalda*, Offa da Mercia, indizio fondamentale per il luogo e la data di composizione: la Mercia, per l'appunto, durante il regno di Offa (757–796)⁶⁸. La digressione dei vv. 1931–1962 si riferisce, ovviamente, a un altro Offa, semi-mitico re degli Angli continentali nel tardo IV d.C. secolo, ma per alcuni avrebbe funto da complimento trasversale al sovrano coevo alla composizione.

Particolare consenso trova oggi l'ipotesi che la lingua di *Beowulf* sia esempio di una *κοινή* letteraria anglosassone, alla stregua del greco omerico. L'idea viene scartata da Klaeber e dai suoi contemporanei che non la ritennero una spiegazione adeguata alle varianti ortografiche per la stessa parola conservate nel poema e distribuite in maniera disomogenea⁶⁹. Prescindendo dalla plausibilità dell'ipotesi, è certo che il linguaggio poetico anglosassone tende all'utilizzo di elementi arcaicizzanti, probabilmente per garantire l'impostazione di un tono più solenne alla recitazione. Ne sono esempio l'uso dell'infinito senza flessione dopo il *to* come al v. 316^a *to fēran* anziché *to fēranne*, oppure la presenza dello strumentale *wundini* (per *wunden*, participio preterito di *windan*) al v. 1382, che dipende dalla lettura di un possibile errore nel manoscritto da parte dell'editore e che porta Wrenn a supporre una data non più tarda del 750⁷⁰. Altro indizio

⁶⁶ Whitelock 1980: 33. *Bretwalda* è un sovrano la cui influenza si estende agli altri regni anglosassoni.

⁶⁷ Whitelock 1980: 33.

⁶⁸ Bjork e Obermeier 1998: 22.

⁶⁹ Kl.Bwf⁴; cliv.

⁷⁰ Wrenn 1988: 17, 153. Se Wrenn legge chiaramente lo strumentale nel manoscritto e lo preserva senza intervento nella sua edizione critica, altri invece intervengono congettalmente, sia che nel manoscritto leggano *wun / dini*, sia che vi leggano *wun / dmi*. Kl.Bwf¹⁻⁴, per esempio, interviene con *wundnan*, dativo singolare neutro debole del participio preterito del verbo *windan*. Chi scrive, tramite consulta del manoscritto

linguistico della vetustà del *Beowulf* spesso menzionato è la sonorante posconsonantica non-sillabica, come è in *wundor*– ai vv. 840, 995, 1140, 1681, 3037, 3062, che conta quindi come monosillabo anziché bisillabo⁷¹. Si è inoltre segnalata la penuria di innovazioni linguistiche che potrebbero attestare una tarda composizione del poema, come l'uso di *se*, scarsamente frequente e di principale funzione dimostrativa anziché di articolo, oppure l'alta incidenza di aggettivi deboli senza determinante, ovvero un possessivo o un dimostrativo, per il nome che qualifica⁷².

Nel 1992, R.D. Fulk pubblica il suo *History of Old English Meter*, nel quale ipotizza due termini *ad quem* che la critica ritiene particolarmente affidabili⁷³. Uno dei principi di accomodazione della metrica germanica come identificati da Sievers nel 1885 in *Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses* è la “Risoluzione”, per cui una sillaba monomoraica, o breve, su cui cade l'accento e la sillaba successiva, sia essa monomoraica o polimoraica, contano metricamente come una sola sillaba⁷⁴. Vigge un'eccezione alla Risoluzione: essa non si verifica nel caso in cui la sillaba breve sia preceduta da un'altra sillaba accentata e la sillaba successiva sia una sillaba lunga. In alcuni casi, però, detta eccezione si verifica anche con una sillaba successiva breve. Nel 1896, M. Kaluza pubblica *Zur Betonungs- und Verslehre des Altenglischen* in cui determina la natura etimologica di tale particolarità, per cui la risoluzione non ha luogo se, nel caso sopramenzionato, la sillaba breve è etimologicamente lunga, come è il caso del nominativo plurale in ^{ags}—a < ^{*g}—os dei sostativi in tema “—ō”, come ad esempio ^{ags} *giefa* < ^{*g} *gebos*.

Come constatato da Fulk, l'incidenza della mancata risoluzione per legge di Kaluza nel *Beowulf* è statisticamente

digitalizzato, ha l'impressione che l'asta obliqua che collega la prima e la seconda astina della “m”, per quanto sbiadita, sia ancora percepibile.

⁷¹ Kl.Bwf⁴: clxv, 327. Il punto sotto la “—o—” segue la convenzione che segnala vocali inorganiche in Kl.Bwf⁴.

⁷² Kl.Bwf⁴: clvii–clix.

⁷³ Kl.Bwf⁴: clxv. Bjork & Obermeier 1998: p. 27.

⁷⁴ Si considera sillaba breve quella sillaba che non presenta coda e il cui nucleo, vocale o dittongo, sia breve. Si considera invece sillaba lunga quella sillaba dotata di un nucleo lungo o di una coda.

impressionante, contando un numero di 108 versi contro le sole due eccezioni, che sono statisticamente quasi nulle e possono essere ricondotte a errori di trasmissione⁷⁵. Altri poemi, invece, presentano una tendenziale violazione della legge di Kaluza⁷⁶, il che porta a supporre una più tarda datazione rispetto al *Beowulf*, il cui poeta compone, di conseguenza, in un contesto linguistico in cui la distinzione tra lunga e breve nell'inflessione non è ancora andata perduta. Sulla base di questa considerazione, Fulk afferma che il *Beowulf* fu composto non oltre il 725, se di origine merciana, o non oltre l'825, se di origine northumbrica⁷⁷.

La discussione sull'origine del poema porta inevitabilmente alla questione della paternità del *Beowulf*. Diverse sono state le supposizioni e, come per luogo e data di composizione, dall'iniziale certezza di Thorkelin la critica ha necessariamente allargato l'orizzonte di possibilità. Ci si è spinti fino a proporre un autore donna per il poema: P.F. Baum ha avanzato l'idea che l'autrice sia un'abatessa colta, ipotesi che lo stesso ha però catalogato in quelle che «do not harm if they are not taken too seriously»⁷⁸.

Nel corso dell'Ottocento, l'ipotesi di un singolo autore sostenuta da Thorkelin e da Grundtvig⁷⁹ viene meno con la *Liedertheorie* dal sapore inequivocabilmente romantico, avanzata per la prima volta da L. Ettmüller nella sua traduzione tedesca del poema del 1840⁸⁰, che fa del *Beowulf* una creazione spontanea, collettiva e in buona parte orale, che rende improponibile l'identificazione di un singolo autore⁸¹. In altre parole, l'autore è identificato in quel *we* collettivo del primo verso che si proclama conoscitore delle *Gar-Dena in geardagum / þeodcyninga þrym*. La critica del XX secolo, al contrario, ha ritenuto il *Beowulf* opera di un singolo autore, tenendo in considerazione l'unità stilistica

⁷⁵ Fulk 1992: 164.

⁷⁶ Fulk 1992: 165.

⁷⁷ Fulk 1992: 390.

⁷⁸ Baum: 1963: 359.

⁷⁹ Il singolo autore di Grundtvig, a differenza dello scaldo danese di Thorkelin, era un monaco anglosassone, possibilmente un compagno di Cædmon in Northumbria o di Aldhelm in Wessex.

⁸⁰ Shippey 1998: 154-155.

⁸¹ Bjork & Obermeier 1998: 28.

e l'estetica tendenzialmente conforme del poema. Il testimone preservato nel *Cotton Vitellius A. xv* ha sicuramente subito delle alterazioni rispetto all'originale perduto, come dimostrano i diversi errori di varia natura che ritroviamo nel testo, ma la differenza non può essere così drastica come la critica precedente ha supposto. Le ipotesi sul singolo autore avanzate dalla critica novecentesca sono varie, ma ruotano essenzialmente attorno a due tipi di figura: un membro del clero, come aveva già supposto Grundtvig, o uno *scop* la cui composizione sarebbe poi stata trascritta da uno scriba, probabilmente in un ambiente di corte⁸².

Altrettanto dibattuta, e intrinsecamente connessa alla questione dell'autore, è la natura del pubblico. Al contempo superflua e necessaria pare la precisazione che per pubblico si intende qui il gruppo ideale di persone per la cui fruizione il testo viene composto o registrato nel contesto medievale, per cui si esclude da questa definizione il pubblico moderno del *Beowulf*. Se vogliamo seguire la linea critica per cui il poema è originariamente composto da uno *scop* e successivamente trascritto o se vogliamo supporre un contesto monastico all'origine di un poema di matrice pagana, dobbiamo inevitabilmente chiederoci perché esso venne composto e registrato. Difficilmente penseremmo a un uomo medievale intento a salvare un poema dal destino d'oblio cui lo relega l'oralità, con lo stesso spirito antropologico e filologico moderno con cui i fratelli Grimm raccolsero le loro fiabe in *Kinder und Hausmärchen*. Quella è sicuramente una conseguenza, per nostra fortuna. L'obiettivo, però, è diverso e diverse sono le ipotesi in merito. Guardando al contenuto eroico del poema, nonché alla lontana origine pagana del contenuto, lo si è considerato inadatto e poco edificante a un pubblico di monaci, uno spreco di pergamena che un vescovo o un abate non avrebbero mai approvato⁸³. Tra le diverse ipotesi sulla ragione per cui *Beowulf* viene composto, troviamo anche l'idea che lo vede

⁸² Bjork & Obermeier 1998: 28–30.

⁸³ Whitelock 1980: 19–20.

nascere come *Speculum Principis*, che favorisce la teoria di un componimento di corte⁸⁴.

Ciò non esclude che la registrazione o composizione non possa essere avvenuta tra le mura di un monastero, con funzione edificante per un pubblico laico. Sostiene questa ipotesi Whitelock, che del pubblico fa il fulcro attorno a cui ruota un suo ciclo di lezioni del 1950, significativamente intitolato *The Audience of Beowulf*, dato alle stampe l'anno successivo. Partendo dagli *excursus* di cui il poema è ampiamente decorato, di natura breve e spogli di qualsiasi glossa esplicativa, l'accademica identificò un pubblico ideale cui erano familiari i numerosi riferimenti biblici e, come già ricordato, non di prima cristianizzazione. Si sarebbe trattato di persone cui è altresì familiare il materiale epico-storico norreno ben prima delle invasioni vichinghe provenienti dall'area danese, nonché quelle tracce di paganesimo superstite di cui si colora il poema, nella forma di creature, *monstra* e divinità propriamente germaniche, che coesistono senza eccessive conflittualità con il cristianesimo in area anglosassone⁸⁵.

È certo che una risposta definitiva alla questione dell'origine del *Beowulf* pare impossibile allo stato attuale degli studi, in cui di incertezze e contro-ipotesi la critica pare non poter fare a meno. Anzi, per rubare le parole di Whitelock, «the interests of Beowulfian scholarship will be best served by a refusal to settle securely into too definite a dating at present»⁸⁶, un pensiero che probabilmente la stessa ha esteso alle diverse questioni che concernono la composizione del *Beowulf*. Qualunque risposta, pertanto, resta plausibile non finché non se ne trova un'altra più probabile, ma fintato che non venga confutata con certezze solide di cui oggi la critica non dispone.

⁸⁴ Bjork & Obermeier 1998: 33.

⁸⁵ Cfr. Whitelock 1980: 5–8, 33–38, 71–77.

⁸⁶ Whitelock 1980: 29.

L'edizione e la traduzione

Due forme di risonanza del testo

2.1 Breve storia delle edizioni del *Beowulf*

Come è stato già ricordato, il *Beowulf* è conservato in *codex unicus*, caso non raro per la poesia germanica medievale. La critica, quindi, non dispone che di un singolo testimone superstite di quella che è stata sicuramente una più ampia tradizione che lo ha incluso e i cui restanti codici sono andati perduti. L'unico strumento che permette di ricostruire il testo è dunque una minuziosa analisi del *Beowulf* come preservato nel *Nowell Codex*, senza l'ausilio di elementi testuali altri e quindi senza la possibilità per il critico di intervenire *ex libro*, solamente *ex ingenio*.

Nel 1787, G.J. Thorkelin, archivista della Biblioteca Nazionale della Danimarca e Professore dell'Università di Copenaghen, durante una fase di raccolta di documenti sulla storia danese in territorio inglese, è attratto dal riassunto del poema che oggi conosciamo come *Beowulf* accompagnato dalla trascrizione di alcuni versi, che Humfrey Wanley aveva riportato all'interno di un suo catalogo del 1705. Thorkelin ne commissiona prontamente una copia che sarà realizzata da un impiegato della British Library, James Matthews¹, per poi procedere con una di suo pugno: quelle trascrizioni sono oggi note, rispettivamente, come *Thorkelin A* e *Thorkelin B*.

¹ The Electronic Beowulf: <http://ebeowulf.uky.edu/#ancillarytexts-tha>.

A Thorkelin dobbiamo sicuramente riconoscere un merito, per quanto concerne il *Beowulf*, che non sta solo nell'essere arrivato per primo alla trascrizione integrale del poema e, di conseguenza, essere stato il punto di partenza della critica testuale dello stesso. In termini di lavoro accademico, l'*editio princeps* redatta nel 1815, a partire dalle due trascrizioni, non brilla sicuramente per precisione e cura filologica². Lo dimostra anche la traduzione latina che l'affianca, testimone di un'errata comprensione del contenuto del poema³. Va però tenuto in conto l'importanza del valore che *Thorkelin A* e *Thorkelin B* posseggono in quanto testimoni di quelle parti del testo ai margini dei fogli del manoscritto che, già danneggiato dall'incendio alla prima trascrizione, oggi sono perdute definitivamente a causa dell'estensione del danno meccanico. Per citare un esempio, in corrispondenza del v. 588 la parola *helle* è completamente persa a causa del danno e viene recuperata dai moderni editori grazie alle trascrizioni di Thorkelin, così come *medo*— per il composto *medoærn* al v. 69. Si è stimato che circa duemila lettere siano state recuperate da editori moderni grazie alle due trascrizioni del manoscritto⁴, in particolare tramite la trascrizione A, che pare essere molto più affidabile della B. Thorkelin, infatti, non si limita a copiare ciò che legge, ma interviene sul testo in maniera spesso errata, basandosi sulle proprie conoscenze della lingua anglosassone⁵. L'ignoranza del primo copista in termini di lingua ha invece garantito una più precisa trascrizione del manoscritto, sebbene comunque non esente da errori⁶.

Non ci vorrà molto perché altri lavori superino qualitativamente il tentativo dello storico danese. Nello stesso anno della pubblicazione, N.F.S. Grundtvig recensisce l'*editio princeps* di Thorkelin elencandone diversi errori, che aumenteranno nelle quarantacinque pagine poste in appendice alla sua traduzione del

² Niles 1998: 4.

³ Osborn 1998: 343. Qui presente anche un riassunto della traduzione condotta da Thorkelin, ripreso da Cooley 1940.

⁴ Kiernan 1986: 144.

⁵ Kl.Bwf⁴: xxvi.

⁶ Fulk 1998: 37.

1820⁷. La prima edizione critica del *Beowulf* redatta secondo i metodi propriamente filologici della scuola tedesca la si deve a Kemble nel 1833, che vanta una percentuale di errori ampiamente trascurabile rispetto a Thorkelin B⁸.

Nel corso del tempo, sono diverse le edizioni del *Beowulf* che si susseguono, con una variazione di tendenza che dall'estrema libertà degli editori della seconda metà circa dell'Ottocento porterà sino al polo opposto del rigido conservatorismo del secondo Novecento. Espressione esemplare di ampia libertà per la critica del testo è sicuramente Karl Müllenhoff. In un articolo del 1869, intitolato *Die innere Geschichte des Beowulfs*, dopo aver condotto un'analisi strutturale del poema, ne espunge i passi che ritiene essere il frutto di una interpolazione dei due *lays* di cui il poema si sarebbe originariamente composto, riducendo il *Beowulf* presunto originale ai 643 versi del primo *lay*, quello che interessa l'episodio di Grendel, e ai 984 versi del secondo, quello che concerne la lotta col drago⁹. Sulla scia di questo recupero del *Beowulf* originale, Herman Möller pubblica una sua edizione del poema in 334 quartine nel 1883, attribuendo la responsabilità della perdita della struttura stanzaica del poema all'ultimo degli interpolatori elencati da Müllenhoff¹⁰. Questi, inoltre, è stato per Müllenhoff il responsabile della maggior parte delle inserzioni cristiane, quelle che Ludwig Etmüller con la sua edizione del 1875 espunge dal poema, che si riduce così a 2896 versi¹¹.

La direzione della critica in merito muta radicalmente un secolo più tardi. K. O'Brien O'Keeffe, in *Visible Songs: Transitional Literacy in Old English Verse* del 1990, conferma l'idea dell'interpolazione cristiana in *Beowulf*, asserendo però l'impossibilità di un recupero del testo pagano originale, poiché alterato in maniera irreversibile¹². Nella seconda metà del Novecento, infatti, la critica del testo dimostra tendenze conservative che

⁷ Fulk 1998: 35.

⁸ Fulk 1998: 38.

⁹ Shippey 1998: 155.

¹⁰ Shippey 1998: 157.

¹¹ Fulk 1998: 43.

¹² Fulk 1998: 47.

talvolta giungono a posizioni da Fulk ritenute altrettanto estreme e inesatte. Secondo il critico, queste trovano vicendevole sostegno nel progressivo «rise of English Scholarship [that] naturally tripped the scales away from philology and thus from textual methods that depend on philological study»¹³, in riferimento all'area accademica dei paesi anglofoni con la quale è in contatto. Un valido esempio di questa inclinazione portata ai suoi estremi è per Fulk l'edizione che R. Tripp fa nel 1983 dei vv. 2208^b–3182, che interessano l'episodio del drago, basata sul principio di quasi assoluta affidabilità del manoscritto¹⁴. Poco conservativa, però, è la ragione di questa edizione parziale, poi confermata nella sua traduzione dei suddetti versi edita nel 1991, che è stata definita «the most extreme textual reinterpretation produced by a scholar in this century»¹⁵: dimostrare che il drago in *Beowulf* è in realtà un essere umano che ha subito metamorfosi.

Il Novecento è anche il secolo che vede nascere le due edizioni che sono forse le più apprezzate dalla critica o, quantomeno, le più utilizzate: quella di Wrenn e quella di Klaeber. A conferma di quanto detto, si consideri che i due testi continuano a uscire in nuove edizioni anche dopo la morte degli editori originali, per la cura di altri: rispettivamente W.F. Bolton e R.D. Fulk, E. Bjork & J.D. Niles¹⁶. A detta degli stessi, in entrambe le edizioni postume, si tende a mantenere il testo del *Beowulf* inalterato rispetto all'ultima edizione, intervenendo solo quando necessario, alla luce della critica recente. Non è un caso, quindi, che siano queste due le edizioni prese in considerazione per gli esempi della brevissima panoramica sulla ragione degli interventi che sarà presentata a breve. Già prima di lavorare a *Kl.Bwlf*^{ft}, Fulk aveva apprezzato la qualità del lavoro di Klaeber e le scelte tipografiche, che portano all'attenzione gli interventi senza oscurare troppo il testo come è nel manoscritto¹⁷. Non manca però la

¹³ Fulk 1998: 44.

¹⁴ Fulk 1998: 44.

¹⁵ Osborn 1998: 358.

¹⁶ Wrenn pubblica la sua prima edizione nel 1953, cui segue la seconda nel 1958. La terza edizione del 1973 è postuma, e viene revisionata nel 1988 e nel 1997.

¹⁷ Fulk 1998: 49–50.

critica ad alcune imprecisioni di Klaeber, sulle quali interverrà poi lui stesso seguendo le norme tipografiche dell'editore originario.

Per concludere questo breve *excursus* nella storia della critica del testo che interessa *Beowulf*, non resta che una rapida menzione delle novità che la rivoluzione digitale ha apportato. Anzi tutto, la British Library ha aperto sul suo sito ufficiale una sezione dedicata ai manoscritti digitalizzati, tra i quali è possibile consultare anche il *Cotton Vitellius A.xv*¹⁸. Interessante risorsa è anche *The Electronic Beowulf* (2015)¹⁹, giunto ormai alla sua quarta edizione a cura di K. Kiernan, che rende disponibile il manoscritto digitalizzato, le due trascrizioni di Thorkelin e altri materiali, tra cui l'edizione di tendenza estremamente conservatrice dello stesso Kiernan, purtroppo spoglia di note o di espedienti grafici volti a segnalare i rari casi in cui l'editore interviene. È però possibile la consultazione in parallelo con il manoscritto, o con gli altri materiali offerti dal sito, che permette di individuare gli interventi, sebbene con minore praticità. Offre invece un'edizione digitale con indicazione grafica degli interventi e relative note il sito *Beowulf on Steorarume* di Benjamin Slade (2002)²⁰. Notevole è soprattutto il lavoro di G. Brunetti, che in *Edizioni del Beowulf: collazione lessico-grammaticale* (2009)²¹ permette il rapido confronto degli interventi di diversi editori nei punti in cui la critica diverge. Ancora, Brunetti è autore del sito *Poesia antico inglese: testi, spogli, statistiche, iperlessici* (2008)²², che permette di consultare diversi testi in inglese antico, tra cui il *Beowulf* stesso, con traduzione, glosse e note in simultanea sullo schermo, affiancati da altri utili e rapidi strumenti di ricerca quali per esempio statistiche e concordanze.

¹⁸ The British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=cotton_ms_vitellius_a_xv

¹⁹ The Electronic Beowulf: <https://ebeowulf.uky.edu/>

²⁰ Beowulf on Steorarume: <https://www.heorot.dk/>

²¹ Edizioni del Beowulf:

<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Beowulf/Varianti/begin.htm>

²² Poesia Antico Inglese: <http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/begin.htm>

2.2 Le ragioni degli interventi

Che il *Beowulf* del Cotton Vitellius A.xv non sia l'originale, e che quindi sia la copia di un altro testimone perduto, lo confermano i numerosi errori di trascrizione con la quale i vari editori hanno a che fare, sebbene non manchino ipotesi contrarie, quale il suggerimento di Kiernan che il manoscritto possa essere un autografo²³. Almeno una delle trascrizioni del ramo stemmatico da cui il testo discende è avvenuta certamente per copia diretta, con antografo a fianco, e non per dettatura, come dimostrano una serie di errori paleografici. Tra questi, il caso degli errori di *-an* in luogo di *-um*, che denuncia l'esistenza di un antografo in cui il *titulus* abbreviava anche la "n", come ad esempio ms *banū* per *banan* al v. 158. Inoltre, diversi sono gli errori di confusione determinati da lettere particolarmente simili tra di loro nelle scritture utilizzate in area insulare, come la "s" che si alza al di sopra del rigo per "f", la "c" per "t" e la runa "p" per "f" o "p"²⁴. In casi come questo, pur non conoscendo il testo originale e non avendo a disposizione testimoni che possano offrire delle varianti, l'editore si accorge dell'errore e interviene *ex ingenio*.

Sono numerosi i fattori che possono spingere l'editore a individuare un errore e diverse le ragioni che portano a un certo tipo di emendazione, prime tra tutte la conoscenza della lingua in questione e delle convenzioni del genere poetico germanico. Costituisce un buon esempio l'allitterazione interna al verso della poesia germanica, che lega assieme i due emistichi, in assenza della quale l'editore tende all'intervento. Sono di opinione contraria autori come Niles, secondo cui l'irregolarità poetica è possibile in opere medievali che nascono dalla tradizione orale²⁵, considerando anche la trascurabile percentuale di versi in cui non è presente l'allitterazione, 37 su un totale di 3182 secondo Fulk²⁶.

²³ Kiernan 1981: 278.

²⁴ Fulk 1998: 45.

²⁵ Niles 1994: 451-452.

²⁶ Fulk 1998: 46.

Questi però sostiene che almeno uno degli scribi del *Beowulf* sia stato un attento conoscitore delle caratteristiche della poesia germanica e fa notare che l'intervento critico in 23 di quei 37 casi apporta miglioramenti anche in altre direzioni, quali metrica, grammatica e senso²⁷.

Il caso del ms. *þæt se secg hete aþum swerian*, corrispondente al v. 84, Presenta un esempio interessante di necessario intervento critico. *Kl.Bwf*¹⁻⁴ edita come *þæt se ecghete aþumsweoran* e Wrenn come *þæt se ecghete aþum-swerian* (in entrambi i casi, traducibile come: che quell'odio di spade tra genero e suocero). Il copista è responsabile di un errore di lingua rispetto al composto *dvandva* probabilmente non più in uso ai tempi della trascrizione, che confonde con un più familiare *aþum swerian* (giurare con i voti); effettuata questa correzione e trovatosi di fronte alla difficoltà di non avere un soggetto per il supposto verbo *hete* (inf. *hatan*, chiamare), lo recupera nella corruzione di *ecg* in *secg* (uomo)²⁸. La scelta di *Kl.Bwf*¹⁻⁴ di editare dipende dalla forma ^{ags}*sweor* < *^g*swehuraz* di "suocero", emendazione che Wrenn ritiene innecessaria pur non giustificandola²⁹. Probabile che ritenga possibile l'esistenza di una forma in *sweri(g)a* per analogia con *suhterga*, come attestato nell'altro composto *dvandva* del poema v. 1164 *suhtergefæderan*, che in *Kl.Bwf*⁴ è considerata possibile, ma meno plausibile di un errore dello scriba³⁰.

Altro caso interessante è quello del v. 403^b, emistichio omissso completamente dal copista, la cui esistenza è intuibile per rottura della sequenza allitterativa e per la difficoltà di associare la subordinata del v. 404^b a una principale. L'ipotesi di ricostruzione, anche in questo caso, non può che partire da un'analisi rigorosa e da una solida conoscenza del poema. Qui *Kl.Bwf*⁴ accetta la ricostruzione congetturale per prima proposta da W. Sedgfield nella sua terza edizione del 1935, [*eode hildedeor*] (andò il

²⁷ Fulk 1992: 243–244.

²⁸ Questa l'ipotesi di Fulk 1998: 40.

²⁹ Wrenn 1988: 187.

³⁰ *Kl.Bwf*4: 120 n. 84.

coraggioso)³¹, così come anche Wrenn, laddove *Kl.Bwf*¹⁻³ ha preferito [*heap̥orinc eode*] (andò il guerriero). In entrambi i casi, si può notare come l'intervento rispetti la metrica del poema e l'allitterazione, in questo caso doppia. La preferenza per la prima soluzione rispetto a quella proposta da *Kl.Bwf*¹⁻³ è giustificata secondo *usus scribendi*: si è tenuta in considerazione la ricorrenza dei semi-versi con struttura composta da *eode* seguito dall'aggettivo della persona che compie l'azione³². Ancora, va menzionato un caso come è quello del personaggio Unferð, il cui nome compare in quattro occasioni nel manoscritto e sempre come "Hunferð", con "h" iniziale che non consente l'allitterazione con il nome del padre Ecglaf, nonostante i nomi di personaggi in rapporto di discendenza allitterino sempre nella poesia germanica: da qui, l'emendazione. L'unico nome a non essere editato da alcun critico testuale è quello del protagonista, che non allittera con quello di suo padre Ecgþeow. Ricostruire il nome, o forse i nomi che si celano dietro il presunto prestanome è impossibile.

Come è possibile notare, la metrica è elemento essenziale degli interventi *ope ingenii*. È il caso del v. 652^a, che nel manoscritto si presenta come *grette þa*: a partire da Grundtvig (1861), diversi editano [*Ge*]grette þa, ristabilendo la corretta metrica e lasciando inalterato il significato. Nonostante ciò, alcuni editori scelgono di non intervenire su alcuni passi lacunosi, che restano inalterati in piena violazione delle norme del verso germanico. È risaputo che il Beowulf di cui si parla ai vv. 18, 53 non è l'eroe protagonista del racconto, bensì il figlio di Scyld, Beow. L'errore per analogia di uno scriba ha comportato un'alterazione della metrica sulla quale diversi editori non intervengono, neanche *Kl.Bwf*¹⁻³ o Wrenn. In *Kl.Bwf*⁴, invece, si edita il nome e si segnalano anche i casi di infinito flesso dopo il "to" e della forma verbale

³¹ Per la verifica degli interventi di numerose edizioni, si rimanda all'apparato critico in *Kl.Bwf*⁴, che si è tenuto in considerazione per tutte quelle edizioni che non sono *Kl.Bwf*¹⁻⁴ o Wrenn 1988³.

³² *Kl.Bwf*⁴: 140 n. 403^b.

nēosian/nīosian, su cui *Kl.Bwf*¹⁻³ non interviene e che producono simili problemi di metrica³³.

Oltre alla poetica, però, ci sono altri elementi da tenere in considerazione per la critica del testo. Quello che si legge deve anzitutto avere senso. Già prima di qualunque altro editore, uno scriba ha individuato un errore al v. 107 e ha alterato *Cames* con *Caines*, tenendo a mente la narrazione veterotestamentaria del primo fratricidio³⁴. Altro esempio è *brimwyl* in corrispondenza del v. 1506, a cui gli editori aggiungono una “f”, rendendola *brimwylf*: non solo la parola è attestata anche al v. 1599, ma ha molto più senso riferirsi alla madre del mostruoso Grendel come “lupa del mare” piuttosto che come “lana del mare”, intendendolo come un *hapax*³⁵.

Il senso da costruirsi nella frase è anche di natura grammaticale. Funge da esempio l'accusativo singolare *eorl* che ritroviamo nel manoscritto, in corrispondenza del v. 6, problematico per la sintassi della frase. È necessario un accusativo plurale e, benché non sia improbabile un singolare neutro collettivo, è meno probabile di un errore di trascrizione, non essendovi altre attestazioni di tale uso di *eorl*³⁶. *Kl.Bwf*¹⁻⁴ segue l'intervento che per primo fu proposto da Kemble nel 1835, *eorl[as]* (i potenti), che pare più plausibile di Wrenn, *Eorl[e]* (gli Eruli), non solo in termini di senso, ma anche linguistici³⁷. L'accusativo plurale del tema in “-i-” dovrebbe presentare metafonìa palatale, come per ^{*ags}*Eote* (Juti) che si attesta come ^{*ags}*Iote* e ^{*ags}*Yte* (solo nei casi obliqui, tutte le forme al nominativo qui presentate sono ricostruzioni), sebbene Wrenn lo giustifichi guardando a ^{ags}*Seaxe* che fa eccezione per analogia con la forma debole ^{ags}*Seaxan*³⁸.

³³ La segnalazione al lettore avviene mediante l'uso di alcuni puntini sotto l'elemento che andrebbe espunto.

³⁴ Fulk, in effetti, ritiene che la storia editoriale del *Beowulf* abbia inizio con le correzioni e alterazioni apportate dagli stessi scribi (Fulk 1998: 37).

³⁵ Fulk 1998: 39.

³⁶ *Kl.Bwf*⁴: 112 n. 6.

³⁷ *Kl.Bwf*⁴: 112 n. 6.

³⁸ Wrenn 1988: 98 n.6.

Un caso interessante di intervento ineludibile per ragioni grammaticali è quello che riguarda la sintassi. Qualunque editore, anche quello fortemente conservativo, non può non inserire una punteggiatura moderna, laddove il manoscritto fa uso di una diversa punteggiatura per fini altri, probabilmente poetici, e raramente la posizione coincide con un possibile marcatore sintattico³⁹. Un caso d'esempio è quello dei vv. 323^b–324, la cui frase *þa hie to sele furðum in hyra gryregeatwum gangan cwomon* (quando loro alla sala dapprima nelle loro armature terrificanti giunsero)⁴⁰ è stata generalmente ritenuta la subordinata dei vv. 321^b–323^a *gudbyrne scan heard hondlocen; hringiren scir song in searwum* (la cotta di maglia brillò, dura e intessuta a mano; gli anelli di ferro cantarono contro le armature), per cui il punto si è inserito alla fine del v. 324. S. Andrew ha però proposto una sintassi alternativa⁴¹, per prima adottata da Wrenn e seguita da *Kl.Bwf*⁴², che introduce il punto alla fine del primo emistichio del v. 323, scelta che renderebbe la frase ai vv. 323^b–324 la subordinata dei vv. 325–326 *Setton sæmeþe side scyldas, rondas regn-heare wið þæs recedes weal* (posarono, esausti per il viaggio in mare, gli scudi, gli umboni eccezionalmente resistenti contro il muro di quella sala).

Purtroppo, non è sempre possibile ipotizzare la ricostruzione di un passo lacunoso. Esistono *loci desperati* rispetto ai quali alcuni editori preferiscono intervenire limitatamente o rinunciare all'intervento, apponendo una *crux desperationis*. Serve da esempio il v. 62 del *Beowulf*, dove nel manoscritto abbiamo *þelan*, per cui è evidente una lacuna tra “þ” e “elan”. Gli editori hanno generalmente supposto che poco meno di un verso fosse stato eliminato accidentalmente e che in esso fosse contenuto il nome della figlia di Healfdene, per la quale diverse sono state le proposte⁴². Il nome che ha sicuramente ottenuto più consenso,

³⁹ *Kl.Bwf*⁴: xxxii.

⁴⁰ Quando non altrimenti specificato, la citazione del testo di *Beowulf* segue la *Kl.Bwf*⁴. Le traduzioni in questo capitolo sono quanto più vicine a una interlineare possibile, per favorire la chiarezza dell'esposizione.

⁴¹ Andrew 1940: 76–77.

⁴² *Kl.Bwf*⁴: 117–118 n. 62f.

preso in prestito dalla tradizione letteraria norrena, è quello di Yrse/Yrsa, sebbene molte edizioni, inclusi *Kl.Bwf*¹⁻⁴ e Wrenn, preferiscano l'intervento che per primo propose Grundtvig nel 1861, il quale lascia sospeso il nome della regina di Onela: *hyrde ic þæt [... wæs On]elan cwen* (ho sentito io che [... fu di On]ela regina). Altro caso peculiare è l'assenza di un imprecisato numero di versi in corrispondenza del v. 389, che la maggior parte degli editori limita a due semi-versi. Il discorso diretto che segue è chiaramente rivolto a Beowulf e al suo seguito, ma gli editori hanno dovuto fare i conti con l'assenza del soggetto che *word inne abead* (v. 390^b, parole da dentro proferì) dopo il discorso di Hroðgar. Wrenn e *Kl.Bwf*¹⁻² seguono la lezione di Grundtvig [*þa wið duru healle / Wulfgar eode*] nella variante [*þa to dura healle / Wulfgar eode*] (poi alla porta della sala / Wulfgar andò). In *Kl.Bwf*³, l'emistichio 390^b cambia in [*widcuð hæleð*] (il famoso guerriero), mentre in *Kl.Bwf*⁴ si sospetta di un errore *ex homoeoteleuto* prodotto da *leodum*, per cui si preferisce apporre una *crux* nella forma di tre asterischi per l'emistichio 389^b e intervenire con [*Wedera leodum*] (al popolo dei Geati) nell'emistichio 390^a.

Come forse questi esempi hanno dimostrato, l'edizione di un *codex unicus* è un'operazione che richiede ampia conoscenza e particolare applicazione d'ingegno da parte dell'editore. Gli ultimi due casi, in particolare, dimostrano come in alcuni *loci* la ricostruzione non può che essere un intuitivo riempimento per una lacuna che l'assenza di altri testimoni non ci permette di riempire e che, pertanto, per quanto bene argomentato, non può garantire alcuna certezza. È forse corretta l'idea di K. Sisam che un intervento sbagliato in un'edizione critica sia certamente da preferirsi al silenzio dell'editore che lascia il testo inalterato, quale è il caso della tendenza conservatrice di cui si è parlato sopra, poiché «it is more insidious as a source of error. For, in good practice, a conjecture is printed with some distinguishing mark which attracts doubts; but a bad manuscript reading, if it is defended, looks like a solid ground for the defence of other readings»⁴³.

⁴³ Sisam 1968: 39.

Quello che emerge, dunque, è che l'edizione critica, attraverso cui molti studiosi hanno accesso al *Beowulf*, sia a suo modo un'interpretazione del testo come contenuto nel *Cotton Vitellius A.xv* e, pertanto, costituisca un primo superficiale livello di riscrittura. Il prossimo passo, la traduzione, è a sua volta un'interpretazione ulteriore, in cui le numerose scelte traduttive, le soluzioni adottate per i problemi di traduzione, costituiscono un commento necessario al testo originale, che deve inevitabilmente sciogliere quei dubbi e quelle ambivalenze che nel testo dell'edizione critica possono preservarsi ed essere spiegati in nota.

2.3 Le traduzioni del *Beowulf*: un excursus

Se l'edizione critica è oggetto d'interesse principalmente per lo studioso, o per lo studente, sono invece le innumerevoli traduzioni e riscritture a consentire l'accesso al *Beowulf* a un più ampio e variegato pubblico. Esistono, difatti, innumerevoli traduzioni del poema anglosassone che vanno dal tedesco allo spagnolo sino alla prosa *biwa* in giapponese medio di F. Kuriyagama (1933).

La traduzione è quanto di più vicino al testo originale un pubblico di non esperti può disporre. Il testo tradotto, a sua volta, non è una semplice resa, ma una riscrittura del testo di partenza⁴⁴, soprattutto in considerazione della distanza cronologica che separa il lettore moderno da un'opera medievale, composta in una lingua che è a tutti gli effetti una lingua morta. Inoltre, questo gran numero di traduzioni accessibili a un più vasto pubblico è sicuramente una delle ragioni alla base del gran numero di riscritture di cui oggi si dispone⁴⁵.

Le traduzioni del *Beowulf* nel corso dell'ultimo secolo sono aumentate a dismisura, tanto che, almeno in lingua inglese, ne esistono abbastanza «to suit almost any taste»⁴⁶. Il testo tradotto

⁴⁴ Cfr. Levefre 1992, cit. in Buzzoni 2010.

⁴⁵ Giusti 2006: 212.

⁴⁶ Niles 1993: 875.

non è certo un sostituto efficiente del testo di partenza, ma resta un ottimo strumento per accedere ai contenuti del poema se non si è specialisti del settore o non si è appassionati della lingua inglese antica. Un testo in traduzione, soprattutto se tendenzialmente fedele all'originale, potrebbe anche costituire un buon supporto agli studi, ma non deve mai diventare il bigino del pigro studioso o studente, soprattutto se questi vuole poi esprimere le sue opinioni critiche, come afferma Tolkien con toni di rimprovero⁴⁷.

La storia delle traduzioni del *Beowulf* comincia con quella della sua *editio princeps*, come si è già detto. Thorkelin traduce la sua edizione del 1815 in latino, in cui dimostra di aver profondamente travisato il contenuto del poema epico. Da quella pubblicazione in poi, i numerosi tentativi di apportare delle migliorie alla prima fallimentare interpretazione di Thorkelin daranno vita a nuove traduzioni. La prima resa in inglese moderno di alcuni dei versi latini di Thorkelin la si ha nel 1816, in una recensione di W. Taylor dell'*editio princeps*. Per motivi che non è necessario evidenziare, la lingua inglese è quella che può vantare il più alto numero di traduzioni, che aumentano e si rendono più facilmente accessibili al grande pubblico soprattutto intorno alla metà del XX secolo⁴⁸. Sorprenderà, però, che non è inglese la prima traduzione integrale del poema in una lingua moderna, bensì danese: è la traduzione in versi di Grundtvig, edita nel 1820⁴⁹. Sarà poi Kemble a fornirci una prima e completa traduzione in prosa inglese nel 1837, cinque anni dopo la pubblicazione della sua edizione critica, che abbiamo già ricordato come la prima edizione del *Beowulf* realizzata secondo i principi filologici della scuola tedesca: con alle spalle una buona edizione critica, la traduzione risulta sicuramente un prodotto migliore di quelle precedenti.

Oggi, come anticipato, le traduzioni in lingua inglese sono particolarmente numerose e contribuiscono alla grande popolarità del poema. Una tra le più recenti e più note traduzioni del

⁴⁷ Tolkien 2006b: 50–51.

⁴⁸ Giusti 2006: 212.

⁴⁹ Osborn 1998: 345.

Beowulf, quella di Tolkien, edita dal figlio Christopher, esce postuma nel 2014, con annesse le note che il professore utilizzava per i corsi tenuti a Oxford. Nella sua traduzione, Tolkien segue quel principio di cui ci parla nel saggio *On Translating Beowulf*, per cui è necessario utilizzare un linguaggio letterario e tradizionale se si vuole tradurre il poema, «because the diction of *Beowulf* was poetically archaic, artificial (if you will) in the day that the poem was made»⁵⁰. La traduzione, oggi, può vantare diverse sue ri-traduzioni, inclusa una in italiano di L. Manini (2014), particolarmente rinomata nonostante i limiti che la traduzione del *Beowulf* a partire dall'inglese moderno comporta⁵¹.

Detto saggio fu composto per la prima volta come prefazione per la seconda edizione di una traduzione altrettanto nota, quella di J.R. Clark Hall. Questa traduzione in prosa inglese è pubblicata per la prima volta nel 1901 e sarà poi rivista nel 1940 per la sua seconda edizione, che può vantare suddetta prefazione e la cura di Wrenn. Inoltre, fino anche agli anni '60, veniva utilizzata come la traduzione di riferimento per il *Beowulf* a Oxford⁵².

Restando nell'area delle traduzioni in prosa inglese, non si possono non menzionare le edizioni di Wright (1957) e di Donaldson (1966). Si tratta di due ben note traduzioni in prosa, ancora oggi in circolazione, ma di carattere diametralmente opposto: Wright dà vita a una resa scorrevole, dinamica a tratti, e particolarmente libera, mentre Donaldson resta fedele al testo originale, in maniera tanto ostinata alle volte da incorrere nel rischio di parere volutamente di difficile comprensione. Entrambi, però, sono prodotti di alta qualità: non è un caso che Wright sia ancora la prosa inglese di scelta della *Penguin*, così come Donaldson lo è per la *W.W. Norton*. Testimone della popolarità di dette traduzioni sono, come nel caso di Tolkien, le ri-traduzioni: nel 1959, Wū Láitè traduce Wright in cinese, mentre nel 2007, S. Ficová traduce in ceco Donaldson. Quella di Donaldson, inoltre, è stata

⁵⁰ Tolkien 2006b: 54.

⁵¹ Marmora 2019: 55–57.

⁵² Osborn 1998: 342.

a lungo la traduzione inserita nella *Northon Anthology of English Literature*, prima che quella in versi di S. Heaney la sostituisse.

Heaney aveva già tradotto un breve passo iniziale del *Beowulf* per includerlo in *The Ship of Death*, poesia edita nella raccolta *The Haw Lantern* (1987). A oggi, la versione di Heaney, edita dalla W.W. Norton nel 2000 è tra le più note traduzioni in inglese, al punto di vantare anch'essa una sua ri-traduzione in altre lingue, incluso in italiano da parte di L. Bacigalupo (2002).

Tra le più diffuse traduzioni in versi, almeno prima di Heaney, abbiamo M. Alexander (1973), con una resa concisa e imitativa, sullo stile della traduzione de *The Seafarer* del suo maestro Ezra Pound.

In poesia, a differenza della prosa, esiste una scelta particolarmente limitativa, da farsi prima ancora di iniziare la traduzione: è la scelta della metrica che si vuole adottare. S.B. Greenfield (1982), per esempio, sceglie una conta sillabica che si mantiene quanto più vicina possibile alle nove sillabe. R. Trask, invece, pubblica *Beowulf and Judith: Two Heroes* (1997) in cui tenta di emulare il verso allitterativo originale in una traduzione interlineare. Non è questo l'unico tentativo di imitazione del verso anglosassone: si potrebbero citare F. Rebsamen (1991) o M. Osborn (1983), o ancora Ringler (2007) che tenta di creare una ritmica cadenzata, trasformando ciascun semi-verso in un verso a sé, e costringendo così il fruitore a leggere quella pausa che è la cesura tra i due emistichi del poema originale.

Una scelta diametralmente opposta è invece quella di Meyer (2012), definito come «criminally neglected poet of exceedingly fine abilities»⁵³. Meyer si allontana quanto più possibile dalla scelta di emulare il metro o la ritmica originale del poema, scegliendo una struttura poetica post-moderna, in cui le parole si muovono con libertà studiata sulla pagina, i versi si dividono a formare due colonne che discendono parallelamente, oppure oscillano sulla pagina richiamando il motivo delle onde del mare di cui si sta parlando in quel preciso punto del poema. Meyer arriva addirittura a omettere alcuni passi, alcune parole, di volta

⁵³ Hadbawnik 2007: 1.

in volta altera qualcosa, sicché di traduzione vera e propria forse non è consono parlare: come E. Pound su *The Waste Land* di T.S. Eliot, così Meyer sul *Beowulf* apporta dei tagli per affilare il carattere modernista dell'opera. Per citare un esempio, il cammino dei Geati a Heorot attraverso la strada fatta di pietre colorate, che apre la sezione V del poema, presenta semplicemente un numero di parole sparse sul bianco del foglio. L'ordine, però, non è casuale: vuole emulare il passo dei Geati sulla strada che è la pagina. In Meyer, in sostanza, l'aspetto visuale è essenziale, e come dimostrato da C. Pascolini Campbell viene sapientemente utilizzato dal poeta per richiamare l'antica natura orale della poesia, laddove i marcatori visuali tendono a portare all'attenzione del lettore quegli elementi che sono propri dell'oralità a cui il poema sarebbe appartenuto.⁵⁴

Sebbene oggi nel mercato di area anglosassone la prosa di Tolkien e i versi di Heaney siano una forte concorrenza, le proposte di traduzione in lingua inglese sono in costante incremento. Tra le numerose, si citano solo alcune tra le più recenti, per rendere l'idea di quello che è un mercato sempre crescente, che si spinge in diverse direzioni. C. McCully (2018), propone un nuovo incontro tra il moderno e l'antico, nell'uso di un inglese contemporaneo e di facile accesso in una struttura che tenta di emulare il sistema metrico allitterativo del poema originale. Recentissimo è il *Beowulf* in versi di J.G. Nichols (2019), traduttore e poeta, nella cui produzione, incentrata sulla traduzione dei grandi autori della letteratura italiana, il *Beowulf* appare come una scelta singolare, ma apprezzata dalla critica; infine, si vuole menzionare la traduzione di recente pubblicazione a opera di M.D. Headley (2020), già autrice di una nota riscrittura del poema anglosassone, *The Mere-Wife* (2018), che si ripromette essere «a new, feminist translation of Beowulf»⁵⁵, denunciando così un'ideologia di fondo nel processo traduttivo e creando una forte aspettativa nel pubblico.

⁵⁴ Cfr. Pascolini Campbell 2020.

⁵⁵ Scribe U.K.: <https://scribepublications.co.uk/books-authors/books/beowulf>

L'Italia non può vantare un panorama così vasto ed eterogeneo come quello dei paesi anglofoni, sebbene non manchino una serie di diversificazioni nelle scelte traduttive adottate. Per una breve panoramica delle traduzioni italiane, si rimanda a Marmora 2019, oltre che al già menzionato *Beowulf's Afterlives*, che sicuramente offre un ampio elenco di quelle che sono almeno le più popolari traduzioni del poema in altre lingue, sebbene un elenco esaustivo, preme ancora ricordarlo, è verosimilmente impossibile.

Riscrivere il *Beowulf*

Risonanze del testo e (ri)costruzioni della narrativa

3.1 Il Medioevo oggi

Il Medioevo, in particolar modo quello germanico, è oggi una risorsa affascinante da cui attingere materiale per la produzione di opere letterarie, romanzi grafici, pièce teatrali e prodotti audiovisivi. Autori di vario genere hanno saputo cogliere e riprodurre il fascino esercitato sul lettore o spettatore da un mondo che è così lontano nel tempo da risultare diverso dal nostro, eppure al contempo così vicino, perché è parte della nostra storia e della formazione della nostra identità. Lo dimostra il grande successo ottenuto da opere come la trilogia di *Kingsbridge* (1989–2017) di Ken Follet¹, esempio di opera che riprende con grande fedeltà la realtà storica del medioevo, che è invece profondamente rivisitata in opere fantasy come la serie *A Song of Fire and Ice* (1996–) di J.R.R. Martin, poi trasposta in un telefilm di altrettanto successo, *Game of Thrones* (2011–2019). Le produzioni audiovisive, infatti, sono un terreno fertile per la riscrittura del medioevo, come dimostra un'altra serie televisiva di grande successo, *Vikings* (2013–), ideata da Micheal Hirst, che reinterpreta in chiave romanzata le avventure dell'eroico e leggendario re Ragnar Loðbrók di cui ci raccontano le saghe in norreno antico. La

¹ Fanno parte della trilogia *The Pillars of the Earth*, *World without Ends*, *Column of Fire*. I tre libri hanno venduto milioni di copie nel mondo e sono stati tradotti in numerosissime lingue. Di recente pubblicazione, *The Evening and The Morning* (2020) è ambientato, invece, nell'Inghilterra anglosassone.

serie oscilla tra accuratezza e inesattezza storica: potrebbe sembrare insolito che un prodotto in cui ci si è preoccupati di ricostruire porzioni di dialogo in norreno antico e in anglosassone sia poi ricco di imprecisioni rispetto alle fonti, se non si tiene a mente che una buona parte dei falsi storici sono determinati da esigenze di scrittura e/o di marketing. A ogni modo, è certo che l'acribia di chi si occupa di Medioevo ha trovato terreno fertile per un nuovo ramo di studi che s'incentra sull'analisi della riscrittura delle opere medievali, il Medievalismo.

Le inesattezze, però, non devono essere necessariamente oggetto di una critica negativa. È vero che il rischio di generare disinformazione è molto alto, considerata la conoscenza insufficiente del medioevo del pubblico medio, dovuta quasi sicuramente alla scarsa rilevanza che quel contesto storico ha purtroppo nei programmi dell'istruzione dell'obbligo e, molto spesso, anche in quelli universitari². D'altro canto, un'attenta ricostruzione storica o una riscrittura fedelissima all'ipotesi potrebbero risultare affascinanti solo per un ristretto gruppo di specialisti e, in buona parte dei casi, non permetterebbe nessuna funzione comunicativa altra per il testo che non sia la trasmissione degli eventi narrati. Infatti, l'intento di una riscrittura, che è poi lo scopo di una produzione artistica in generale, è molto spesso la comunicazione di una ideologia. Per dirlo con le parole di Buzzoni:

[...] il medioevo diventa non il fine della riscrittura, bensì un utile mezzo per creare "ideologia". Si passa dunque da "Medioevo" (inteso in senso storico) al "Medievalismo" (inteso in senso ideologico), o meglio dalla pluralità di medievalismi che ritroviamo nelle manipolazioni contemporanee e che – inevitabilmente – ci restituiscono un medioevo distorto attraverso un gioco di specchi³.

Questo machiavelliano dialogare con gli antichi, un costante riferirsi alla «continua lezione delle cose antiche» e alla «lunga esperienza delle cose moderne»⁴, ha dunque una sua funzione che

² Cfr. Benvenuti & Gagliardi 2007: § 3–5.

³ Buzzoni 2010: 14.

⁴ Machiavelli 2014: 4.

può anche andare al di là della mera strategia di marketing. Vuole comunicare qualcosa che va oltre la semplice narrazione dei fatti. Il critico, meglio ancora del filologo che vuole interessarsi a questo campo di studi deve necessariamente utilizzare quella precisione e attenzione al dettaglio che è propria del mestiere non in funzione di una critica distruttiva rispetto alle inesattezze, ma costruttiva nell'identificazione dell'ideologia perpetrata, delle tecniche di riscrittura adottate nel farlo e, dunque, del legame di trasformazione che esiste tra ipotesto e ipertesto.

3.2 *Vae Victis*: la versione dei vincitori e la voce dei vinti

Tra i testi del medioevo germanico più riscritti in epoca contemporanea, troviamo il *Beowulf*. Il fenomeno non sorprende affatto, considerando che il poema è l'unico grande esemplare di epica anglosassone giunto sino a noi. Per quanto uomini del calibro di Thorkelin abbiano tentato di appropriarsene e di farne una composizione epica nazionale danese, l'opera assume un ruolo centrale nella formazione degli studenti in area inglese e anglo-americana, posizione che rivela una forte dichiarazione patrimoniale.

Come però afferma la Buzzoni, lo studio della riscrittura va condotto «sulla scorta di un'attenta analisi del testo di partenza, indagato con i più raffinati e aggiornati strumenti dell'analisi filologica»⁵. Non si può giudicare una riscrittura semplicemente leggendo *Beowulf* in traduzione, per quanto bella o fedele (perché bella e fedele non si può, secondo un ben noto dogma del traduttore) essa sia, ma bisogna partire dall'originale. Come si era già accennato, l'atto della traduzione è anche atto di interpretazione e, per alcuni, è già riscrittura in sé: non è un caso che alcune tra le più riuscite e apprezzate riscritture del *Beowulf* nascano dalla penna di chi con l'anglosassone ha avuto direttamente a che fare, come J. Gardner e S.S. Morrison⁶.

⁵ Buzzoni 2010: 8.

⁶ Entrambi, difatti, hanno esperienza di insegnamento universitario.

Un campo proficuo per la riscrittura del *Beowulf* è sicuramente quello letterario. Ci si muove dagli adattamenti in prosa per bambini, di cui è necessario almeno menzionare *Dragon Slayer: The Story of Beowulf* di R. Sutcliff (1961), tradotta anche in polacco da A. Przedpelska-Trzeciakowska (1966) e in giapponese da S. Tokonami e I. Yoshiji, alla riscrittura isolata in verso imitativo dei vv. 2444–2462^a in Scots, che è *Auld Man's Coronach* (1953) di E. Morgan, che può anche considerarsi un breve poemetto a sé stante.

Tra le riscritture letterarie, di ampio interesse sono sicuramente i romanzi. Fra questi il più noto è *Grendel* (1971) di J. Gardner, ormai già un classico della letteratura contemporanea, che a sua volta ha avuto alcune riscritture, come si vedrà nel prossimo capitolo, e che è studiato nelle scuole, oltre che nelle università⁷. *Grendel* è un romanzo indiscutibilmente post-moderno, che con una tecnica di joyceiana memoria alterna prosa, versi e scrittura teatrale, e che a tratti presenta le caratteristiche essenziali del romanzo post-coloniale, quale per esempio la rivendicazione della verità dello sconfitto e del sottomesso storico. L'opera, infatti, racconta la storia di Grendel, orrido antagonista del poema, qui narratore e creatura emarginata e incompresa, capace di interessanti e profondi ragionamenti di tenore filosofico, tendenzialmente nihilista, ma con il forte limite di non riuscire a soprassedere al proprio istinto animalesco e violento nei confronti degli abitanti di Heorot. La capacità di ragionamento, di riflessione e autoesame che è propria di Grendel si esemplifica in maniera efficace, ad avviso di chi scrive, nel seguente passaggio, che mostra quella tendenza filosofica che è propria di un Novecento in cui l'illusione del vero e delle ideologie, ormai demolite dai "maestri del sospetto"⁸, lascia spazio a nuove riflessioni e alla nascita di nuove linee di indagine filosofica:

⁷ Micillo 2016: 130.

⁸ Così Ricoeur ha definito tre figure chiave il cui pensiero ha dato un importante scossone alla filosofia occidentale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: Marx, Nietzsche e Freud. L'espressione compare per la prima volta in *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* (1965).

All order, I've come to understand, is theoretical, unreal – a harmless, sensible, smiling mask men slide between the two great, dark realities, the self and the world – two snake-pits. The watchful mind lies, cunning and swift, about the dark blood's lust, lies and lies and lies until, weary of talk, the watchmen sleeps. [...] Violence is truth, as the crazy old peasant told Hrothulf⁹.

Grendel, dunque, non è più soltanto un gigantesco mostro antropofago, è anzi una creatura pensante e parlante, per quanto non abbia qualcuno con cui effettivamente esercitare la parola, visto il mutismo della madre che si esprime in versi (quelli animale-schi, non quelli poetici) e in gesti «‘Don’t ask!’ her wiggling claws implore (She nevers speaks). ‘Don’t ask!’»; «She’d forgotten all language a long ago, or maybe had never known any»¹⁰. Il suo linguaggio non è lontano da quello degli uomini che incontra, uomini che pure riconosce come simili a sé:

The sounds were foreign at first, but when I calmed myself, concentrating, I found I understood them: it was my own language, but spoken in a strange way, [...] They were small, these creatures, with dead-looking eyes and grey-white faces, and yet in some ways they were like us, except ridiculous and, at the same time, mysteriously irritating, like rats¹¹.

Se si tiene conto, inoltre, di come la sua capacità di ragionare lo distingua dal «blind mechanism ages old»¹² del toro, che ritorna nelle parole con cui si riferisce agli uomini, «[...] I knew I was dealing with no dull mechanical bull, but with thinking creatures, pattern makers [...]»¹³, è possibile scorgere un riferimento non solo al testo, ma anche alla critica del testo stesso che ha discusso i mostri del *Beowulf* nei termini della loro umanità. Il linguaggio, non dissimile da quello degli uomini, lo avvicina

⁹ Gardner 1989: 157.

¹⁰ Gardner 1989: 11, 28.

¹¹ Gardner 1989: 23–24.

¹² Gardner 1989: 21.

¹³ Gardner 1989: 27.

ancora di più a questa categoria, ma lo mantiene distante la scarsa intellegibilità tra le due forme linguistiche.

Gardner, però, non si è limitato a ciò che di *Beowulf* si è scritto, né ha utilizzato una traduzione per conoscere il contenuto del poema. Pare quasi superfluo sottolineare che, vicino agli *Anglo-Saxon Studies*, l'autore ha avuto accesso diretto al testo originale, che pure ci ripresenta all'interno di *Grendel*. Diversi sono i passi del romanzo che ci riportano all'originale, dalla semplice *kenning* «swan-road»¹⁴, la *swanrade* del v. 200, alla parafrasi in prosa del canto sulla creazione dei vv. 89^a-98¹⁵, fino alla traduzione in versi dei vv. 1-11 del poema, che diventano il primo canto recitato dallo Shaper a Heorot¹⁶.

Anche le più recenti riscritture del *Beowulf* sono caratterizzate dall'adozione di una prospettiva nuova e differente. Diversi sono i romanzi scritti nell'ultimo quarto di secolo che vogliono raccontare la storia della madre di Grendel, dare una prospettiva nuova e, soprattutto, un passato alla mostruosa creatura femminile il cui nome nel poema non è mai menzionato. Dalla penna di P. Godwin nasce quindi *The Tower of Beowulf* (1995), prima riscrittura che fornisce un racconto del passato della madre di Grendel: figlia di Loki e di una Gigantessa, è capace di trasformarsi in una bellissima donna e di sedurre quello Shild (Scyld Scefing del poema) dal quale avrà un figlio, Grendel, escluso come sua madre dal regno degli *Æsir* in quanto considerati entrambi mostruosi. In *Grendel's Mother* di R. Bourne (2009), invece, il mostro prende il nome di Schylla, divinità degli inferi che vuole vendetta per l'assassinio di suo figlio, mentre in un romanzo omonimo (2018) di D. Stout, la madre di Grendel è semplicemente una donna che subisce la recriminazione di una società patriarcale, quella della Danimarca del V-VI d.C., e che per via della vergogna che ha portato sulla sua famiglia, poiché incinta al di fuori del matrimonio, deve essere sacrificata e data in

¹⁴ Gardner 1989: 151. Per un'analisi dello stile in *Beowulf* e in *Grendel*, Cfr. Micillio 2016.

¹⁵ Gardner 1989: 51.

¹⁶ Gardner 1989: 41-42.

pasto a un drago, che invece la risparmia. Forse la più apprezzata di queste riscritture è *Grendel's Mother: The Saga of the Wyrd-Wife* (2015) di S.S. Morrison, romanzo vincitore del *Words on Wings Book Award*, che racconta la storia di Brimhild, orfana giunta dal mare, come lo Scyld Scefing del *Beowulf*, che diverrà regina dei Danesi e moglie di Hrothgar, da cui avrà un figlio, Grendel. In una successiva *anagnorisis*, la madre di Grendel scoprirà di essere la figlia del suo stesso marito e, di conseguenza, sarà esiliata e demonizzata nelle successive narrazioni della vicenda. Anche in questo caso, non si racconta quindi la storia di un mostro, ma di una donna che i vincitori, ovvero gli autori di *Beowulf*, hanno poi dipinto come una creatura mostruosa e disumana.

Leggendo con attenzione le trame di questi racconti, si può ipotizzare l'influenza della madre di Grendel come raccontata da Garder nel suo romanzo:

Life-bloated, baffled, long-suffering hag. Guilty, she imagines, of some unremembered, perhaps ancestral crime. (She must have some human in her.) Not that she thinks. [...] 'Why are we here?' I used to ask her. 'Why do we stand this putrid, stinking hole?' She trembles at my words. Her fat lips shake. 'Don't ask!' her wiggling claws implore. (She never speaks.) 'Don't ask!'¹⁷.

Ciò che promettono queste riscritture è, ancora una volta, l'emergere della voce dello sconfitto, la rivendicazione della possibilità di raccontare le vicende del *Beowulf* da una prospettiva diversa da quella dei vincitori. Questi romanzi offrono al lettore quel racconto che Gardner cela dietro queste poche parole con grande sapienza narrativa. Così, in *Grendel*, il lettore è attratto dal fascino e dal mistero che si celano dietro questa rozza figura, un enigma che gli autori successivi sembrano quasi voler sciogliere, raccontando la storia della madre di Grendel, forse in parte dissacrando la bellezza sincretica e taciturna di quel passaggio.

La prospettiva femminile è una marca distintiva delle riscritture di questo nuovo secolo. Ai già citati romanzi, si aggiungano

¹⁷ Gardner 1989: 11.

Wealtheow: Her Telling of Beowulf (2008) di A. Crownover, il cui titolo già rivela il personaggio beowulfiano attraverso i cui occhi sarà filtrata la vicenda eroica, e *Sister of Grendel: A Novel* (2016) di S. Thurson, che invece inventa un personaggio nuovo, solitario testimone della brutale uccisione di sua madre e di suo fratello, ancora una volta non mostri, ma esseri che vivono a pieno contatto con il mondo naturale. Ancora meno mostruosa è l'umana Dana, protagonista della riscrittura *The Mere Wife* (2018), in cui il riferimento al *Beowulf* è chiaro, sebbene la riscrittura sia particolarmente libera e non sia ambientata in un medioevo mitico o semi-mitico, ma in una città dei nostri tempi. Persistono però le dinamiche essenziali che fanno di chi sta fuori, al limite o, come in questo caso, nel degrado di una stazione abbandonata nel cuore di una montagna, un qualcosa di meno umano di chi invece vive entro i limiti del sobborgo benestante chiamato Herot Hall. Al di là di questi deboli legami, però, la storia riesce a stare in piedi da sola e la lettura del poema originale non è affatto essenziale o necessaria come accade in altre riscritture come quella della Morrison o di Gardner.

È interessante che al drago, sebbene presente in alcune di queste opere con un ruolo talvolta anche rilevante, non sia dedicata nessuna vera e propria riscrittura che racconti le vicende dalla sua personale prospettiva. Certo, si potrebbe pensare che la natura non-antropomorfa delle sue forme avrebbe difficilmente permesso un'operazione simile a quella condotta sui primi due mostri del *Beowulf*. Va però tenuta in considerazione la già citata lettura di Tripp e la leggenda parallela di Fáfnir, che avrebbe permesso una simile operazione di riscrittura dalla prospettiva della terza e ultima creatura affrontata dall'eroe dei Geati. Non si può, però, ignorare l'importanza del drago del *Beowulf* e del Fáfnir norreno nella letteratura del Novecento: i due racconti sono all'origine de *The Hobbit*, primo grande capolavoro del padre del fantasy odierno, nonché grande studioso del *Beowulf*, J.R.R. Tolkien, che sarà discusso in un capitolo a parte all'interno di questo libro. Il drago, inoltre, assume un ruolo fondamentale sia in *Gardner* che in *St. Suniti and the Dragon* (1994) di S. Namjoshi,

un racconto in cui compaiono anche due voraci e mostruosi personaggi beowulfiani: Grendel e Grendel's Ma. La stessa autrice propone un ritratto umanizzato dei due mostri nel libro per bambini *Aditi and her frinds meet Grendel* (2007), in cui si afferma già in apertura che «Grendel and Madame Grendel are supposed to be monsters according to an old story, but they are not, of course. They live peacefully off the southwest coast of England»¹⁸.

3.3 Una prospettiva altra: il narratore esterno

Prima ancora di queste interessanti e moderne riscritture, un tentativo di ricostruire quegli eventi che stanno alla base del poema trova una sua forma nel resoconto oggettivo del narratore onnisciente o in quella di tendenza oggettiva, sebbene mai completamente avulsa dal filtro della soggettività, di quel narratore che è partecipe delle vicende, ma esterno alle dinamiche sociali in cui si ritrova coinvolto.

Alla prima categoria appartiene *The Ring-Givers* (1959) di W.H. Canaway, che rielaborando le fonti scandinave, che cita poi nella "Author's Note" che chiude il romanzo¹⁹, e che presenta le vicende narrate nel *Beowulf* e il loro fittizio proseguimento nella forma di un romanzo storico. In Canaway, difatti, non esistono i *monstra* che ritroviamo nel poema anglosassone. Si tenta quindi di restituire la materia narrata alla sua dimensione storica, precedente la trasformazione, come è evidente in diversi passaggi, per esempio quello in cui si racconta che «the scop in later days was led to assert that Beowulf ruled for firty winters over the Geats; yet he was only fifty-three»²⁰.

Una trasformazione del testo originale, che si muove in una direzione opposta, ma pure adotta un narratore onnisciente, è il

¹⁸ Namjoshi 2007: 7.

¹⁹ Canaway 1958: 217–218.

²⁰ Canaway 1958: 246.

Sellic Spell (2014) di Tolkien²¹, pubblicato postumo assieme alla sua traduzione del poema anglosassone in prosa e a quei pochi versi che dimostrano un tentativo iniziale di traduzione in versi. Piuttosto che una restituzione del *Beowulf* alla sua dimensione storica, la riscrittura del padre del fantasy può considerarsi «to a limited extent an attempt to reconstruct the Anglo-Saxon tale that lies behind the folk-tale element in *Beowulf*»²². Tolkien suggerisce un viaggio opposto rispetto a quello di Canaway, in cui un testo orale di partenza pienamente fantastico, favolistico, che racconta lo scontro di Beowulf — questa la ricostruzione etimologica preferita — con Grendel e con sua madre, si sarebbe successivamente assimilato a un altro racconto, la sconfitta del drago da parte di un eroe della tradizione germanica. Questo sarebbe infine stato riscritto alla luce di eventi storico-politici²³, perdendo diverse caratteristiche del fiabesco.

Alla seconda categoria prima indicata, quella del narratore storico interno agli eventi, ma che tende alla resa oggettiva dei fatti in ragione del suo non essere coinvolto nel sistema sociale che si trova a osservare, appartiene *Eaters of the Dead* (1976) di M. Crichton, autore della più famosa serie *Jurassic Park*. Anche in Crichton il ribaltamento del punto di vista da cui si raccontano i fatti assume un ruolo centrale nella narrazione: a descrivere l'impresa di Buliwyf, il Beowulf del poema, troviamo un arabo, ibn-Fadlan, inviato dal califfo di Baghdad, Al-Mqtadir, in quanto suo ambasciatore presso la corte del re dei Bulgari del Volga. Il viaggio di ibn-Fadlan, però, assume una svolta inaspettata nell'incontro con un gruppo di Vichinghi, i quali sarà costretto a seguire a causa della premonizione di un'indovina del successo dell'impresa di Buliwyf e dei suoi guerrieri a condizione che uno straniero sia il tredicesimo componente del gruppo. Le tre mitiche bestie del poema originale sono ritrasfigurate in un gruppo di uomini in carne e ossa, i Wendol (Grendel), che hanno

²¹ Pare che la stesura appartenga principalmente agli anni Quaranta del Novecento (Tolkien 2014a: 359).

²² Tolkien 2014a: 355.

²³ Tolkien 2000: 241

i tratti tipici dei *berserkr*, inclusa la pelliccia in combattimento, e che l'autore stesso definisce come una stirpe neandertaliana nella sua appendice "The Mist Monsters"²⁴. Essi venerano la madre dei Wendol (madre di Grendel), il cuore della loro comunità, che l'eroe ucciderà dopo essersi infiltrato nella loro tana. Dopo aver incontrato una prima resistenza a Heorot, i Wendol ritornano all'attacco muniti di torce per appiccare incendi, in una formazione che evoca suggestivamente un'immagine leggendaria, quella del *glowworm dragon Korgon* (il drago), che dà il titolo al *Capitolo 9*.

Il *Beowulf*, però, non è l'unica fonte di questo piccolo gioiello letterario. Il nome di ibn-Fadlan non è una invenzione dell'autore, ma riprende quello di uno scrittore e viaggiatore arabo realmente esistito, autore di un resoconto di viaggio del X secolo che descrive, tra le varie, una popolazione germanica da lui denominata *Rus* che è probabilmente quella dei Varieghi. Lungo tutta la narrazione, Crichton mantiene la finzione del manoscritto ritrovato e tradotto, attraverso una prefazione, una postfazione e l'uso di note esplicative che rafforzano la simulazione. A supportare questa illusione, troviamo diverse attente osservazioni riportate da ibn-Fadlan, condotte con occhio quasi antropologico, quale per esempio il riferimento alla scrittura runica presso i norreni, quando riporta «I do not know if she understood my meaning, for the only sense of writing these North people know is the carving of wood or stone, which they do but seldom»²⁵, oppure quando descrive il Valhalla al lettore:

In this heaven, which is to them a great hall, warriors battle from dawn to dusk; then those who are dead are revived, and all share a feast in the night, with endless food and drink; and then upon the day they battle again; and those who die are revived, and there is a feast; and this is the nature of their heaven through all eternity. Thus they never count it strange to do battle day upon day while on earth²⁶.

²⁴ Crichton 1997: 175–179.

²⁵ Crichton 1997: 167.

²⁶ Crichton 1997: 125.

Il cambio di prospettiva qui adottato, inoltre, così come accade in Grendel, permette di demistificare la realtà eroica e gloriosa del poema originale. La prospettiva di un occhio straniero, disinteressato alla magnificazione dei personaggi e degli eventi presentati, poiché non ha interessi para-nazionalisti, permette un resoconto di maggiore oggettività, per quanto fittizia. Per esempio, ibn-Fadlan ritrae un Buliwyf più umano che eroico, meno idealizzato che nel *Beowulf*, con una brama di accedere al trono evidente e dichiarata:

Such was the chair of Wiglif, but Buliwyf did not sit in it as a normal man would sit. Instead, he sat upon one arm, position from which he fell when he drank overmuch, or laughed with great excess. It was the custom that he could not sit in the chair until Wyglif was buried²⁷.

Nel *Beowulf*, l'omonimo protagonista non è mai descritto in termini così umani e di scherno durante i festeggiamenti di Heorot, ed è anzi quasi de-umanizzato nella sua elevazione a eroe: il guerriero, difatti, «outdistances us and becomes part of the marvellous machinery of the plot, like Grendel or the dragon»²⁸. Inoltre, non ha le stesse brame di potere che, già precedentemente richiamate nel romanzo, qui si ripresentano simbolicamente nel sedersi di Buliwyf sul manico del trono fintanto che non si è eseguito il rito funebre per il defunto sovrano. Nel poema anglosassone, invece, l'eroe rifiuta umilmente il titolo di re in favore del cugino Heardred, e solo dopo la morte di quest'ultimo sarà eletto re dei Geati.

Similmente, anche F. Schaefer, nel suo *Whose Song is Sung* (1996) finge un resoconto delle avventure di un personaggio, questa volta frutto della fantasia dell'autore: Musculus the Dwarf. Come per Crichton, la finzione del racconto di viaggio coevo agli eventi del *Beowulf* esperisce, oltre che nell'elemento testuale e stilistico, anche in quello paratestuale, per esempio nel

²⁷ Crichton 1997: 35.

²⁸ Niles 1983: 29.

lunghissimo titolo che ne riassume i contenuti²⁹, non più in uso nell'editoria moderna. Si consideri la sua descrizione del carattere dei Geati, presentata con linguaggio e punto di vista antropologici propri di un attento scrutatore, quale era anche l'ibn-Fadlan di Crichton:

Inhibition and temperance were concepts alien to the Northmen, and the words, that I ever learned, not easily translated into Norse. Like children, the Geats were given to extremes in virtually everything. Boisterously happy one moment, any one of them could in the next be sullen and down at the mouth. The unpredictable moods shifted more frequently and dramatically as winter wore on and the effects and severity of the white or black fever increased³⁰.

Quella che ci propone l'autore fittizio, come già evidente dal sottotitolo, è la vera descrizione di ciò che è accaduto poiché, pur non essendo menzionato nel racconto dello *scop* da lui stesso ascoltato circa mezzo secolo dopo gli avvenimenti, «Musculus the Dwarf, servant and true friend of Einarr, sometimes called Clutcher and, when the time was ripe, Beowulf, was at his side he slew the Grundbur and, later, his female»³¹.

3.4 Strategie di (ri)narrazione: mettere in discussione l'autorità dello scop

Comune a diverse riscritture, dunque, è l'adozione di un punto di vista altro che comporta una versione differente di quegli stessi eventi che nel *Beowulf* sono narrati. Si tratta di un'operazione attraverso cui lo scrittore non può che mettere in discussione quella che è l'affidabilità della prospettiva di chi, nel poema,

²⁹ Il titolo completo che appare nel frontespizio è: *Whose Song is Sung, or A Narrative of the Travels of Musculus Herodes Formosus, Known as Musculus the Dwarf, through Barbarian Territories, Including an Account of His Sojourn with the Northmen, and a True description of the Demise of a Monster Known as the Grundbur at the Hands of the Hero, Beowulf, and Certain other Related Incidents, which elsewhere have been Misrepresented.*

³⁰ Schaefer 1996: 115.

³¹ Schaefer 1996: 5.

narra gli eventi dal punto di vista del vincitore: lo *scop*. Ciò avviene, per esempio, mediante la riappropriazione della narrativa da parte del soggetto vinto, del mostro, a cui precedentemente non era stata data una voce, come ci ricorda il Grendel di Gardner quando afferma «[w]e, the accursed, didn't even have words for swearing in»³². L'altra prospettiva che si tende a adottare, come visto, è quella di un narratore terzo, sia esso la voce di un narratore onnisciente, come accade in *The Ring Givers* o nel *Sellic Spell*, oppure quella di un personaggio interno al racconto che, per una ragione non ben definita, viene escluso dalla narrazione degli eventi nel poema anglosassone, come in *Whose Song is Sung* o in *Eaters of the Dead*. In ogni testo, però, al di là della prospettiva, esistono dei momenti testuali che fanno riferimento allo *scop* o al frutto della sua creazione, il poema anglosassone, confutando la veridicità di quanto si legge all'interno dello stesso.

Numerosi sono i riferimenti alla realtà come a un fenomeno poli-prospettico, e che dipende non solo dalla posizione del riceettore, ma anche dalle variazioni, volontarie o meno, che costituiscono la sua personale esperienza degli eventi accaduti. Così, in *Whose song is sung*, si afferma «Erik stone-tooth has told you these stories are true, but truth, as you know, comes in many shapes and faces»³³, mentre in *The Mere Wife* si legge «I pore over the articles, learning what passes for history. Somebody's going to teach this in schools, and it will be full of lies»³⁴. Diverse, però, sono le cause di questa alterazione della storia. In *The Mere Wife* saranno principalmente le donne anziane che abitano Herot Hall a manipolare la realtà, come quando incastrano Ben Woolf per l'omicidio del figlio di Willa, Dylan, dopo aver ripulito le impronte digitali della madre dal coltello, arma del delitto, e le si legge affermare «[w]e take care of the details, because

³² Gardner 1989: 52. La frase, per inversione, richiama le parole di Caliban ne *The Tempest* (I, ii) di Shakespeare: «You taught me language, and my profit on 't/ Is I know how to curse».

³³ Schaefer 1996: 194.

³⁴ Headley 2018: 214.

the details are always the devil, and this is our story now. We write it. We scream it. We belt it out into the winter air»³⁵. *Musculus*, invece, accusa il tempo e, velatamente, lo strumento di trasmissione degli eventi narrati, il poeta o *scop*:

The tale sung by the *scop* made a mighty tale indeed, but a half-century of telling and retelling had distorted the truth: many names had been changed or given the wrong people, and so many incidents and events altered, omitted, or added that what remained was as much a web fabricated of lies as the truth³⁶.

In diverse altre riscritture, allo *scop* si attribuisce, in maniera più o meno diretta, la responsabilità dell'alterazione della verità storica. Come già ricordato, lo *scop* è un poeta itinerante la cui attestazione nella poesia anglosassone è considerata da una buona parte della critica come una finzione poetica, non essendovi testimonianze storiche come invece accade per la sua controparte scandinava, lo *skald*.

I legami intertestuali e di riscrittura che interessano la figura dello *scop* del *Beowulf*, sia narratore fittizio che personaggio narrato, sono particolarmente interessanti. Diversi sono i momenti testuali del poema che raccontano la narrazione in versi con menzione esplicita dello *scop*, come per esempio è l'*excursus* dell'episodio di Finn (vv. 1068–1159^a) o il canto della creazione (vv. 89^b–98). In altri passi, invece, lo *scop* non è menzionato esplicitamente quando si parla di performance poetica, come quando si legge che *gomela Scylding felafricgende feorran rehte* (v. 2105^b–2106, un anziano Scylding, che molto sapeva, raccontò di tempi lontani). Uno dei passaggi più interessanti è forse quello dei vv. 867^b–876:

*Hwilum cyninges þdegn
Guma gilphlæden, gidda gemyndig,
se ðe eal fela ealdgesenga
worn gemunde, word oþer fand
soðe gedunden; secg eft ongan*

³⁵ Headley 2018: 271.

³⁶ Schaefer 1996: 5.

sið Beowulfes snyttrum styrian
 ond on sped wrecan spel gerade,
 wordum wrixlan; welhwylc gecwæð
 þæt he fram Sigemunde[s] secgan hyrde
 ellendædum, uncubes fela [...]

A volte un seguace del re,
 un uomo pieni di ostentazione, memore di canti,
 lui che davvero molte antiche leggende
 in gran quantità ricordava, trovava altre parole
 legate a regola; poi l'uomo prese
 l'impresa di Beowulf con abilità a trattare,
 e con maestria a dire il racconto sapientemente
 a mutare le parole; ogni cosa disse
 che egli di Sigmund aveva sentito
 le vicende coraggiose, molte sconosciute [...]

Il riferimento che incontriamo in questi versi è alla tecnica poetica di un personaggio che è possibilmente uno *scop*, o comunque una figura legata al mondo della poesia, poiché pare avere un suo repertorio, essendo *gidda gemyndig*, memore di canti. Si è messa in versi la costruzione del poema, indicando come l'autore inventi parole quando non le trova (*word oþer fand*), un possibile riferimento ai costrutti poetici, e le legghi a regola, secondo un'arte (*soðe gebunden*). Complesso resta il significato di *wordum wrixlan*, formula che nelle sue altre occorrenze, nel *Beowulf* (v. 366) e altrove (per esempio, il *Riddle* 60), indica lo "scambio di parole", inteso come interazione, dialogo, tra due individui. Non pare però plausibile che la costruzione del poema da parte del poeta sia intermezzata dal dialogo, né che il canto nasca dall'interazione di due individui, come è invece il caso del già citato *flyting*. Ciò che resta della semantica di *wrixlan* è l'alterazione, intesa quasi sicuramente come *variatio*, tecnica poetica notoriamente utilizzata nella poesia anglosassone e, più ampiamente, nella poesia germanica. All'occhio del lettore attento è peculiare che esista una differenza nella semantica di una formula attestata nel corpus poetico anglosassone, in particolare all'interno dello stesso testo, in cui sono presenti altre formule che preservano inalterato il loro significato, come il costrutto x

under wolcnum (vv. 8, 651, 714, 1631, 1770), in cui *x* è una parola che inizia a sua volta per *w* e consente l'allitterazione. Inevitabile, dunque, per lo studioso e attento lettore è la riflessione sull'inusuale significato della formula già attestata. *Kl.Bwfst*, per esempio, propone in nota l'interpretazione della *variatio*, «make variation with words», presentando brevemente un'altra possibile lettura, quella dell'edizione B. Mitchell & F.C. Robinson del 1998, secondo i quali invece il poeta «adapt his stories to the subject at hand»³⁷. Quest'ultima lettura parrebbe proporre un atto di personalizzazione della forma narrativa, che suggerisce un'alterazione della materia narrata sulla base di conoscenze pregresse che non è necessariamente finalizzata all'alterazione della verità narrata, ma solo della sua forma. G. Brunetti, invece, ritiene che si tratti di: «[...] un nuovo canto aggiunto al repertorio di 'antiche leggende' (869^b)»³⁸, traducendo però l'emistichio v. 874^a con «a cambiare parole»³⁹.

Bisogna fare una premessa: è altamente improbabile che la lettura di *wrixlan* come variazione, tra l'altro inserita in una sorta di *mise en abyme*, indichi la messa in discussione della veridicità delle parole di chi sta componendo il canto. Il poeta che sta recitando il *Beowulf* per il suo pubblico, indicando il momento della nascita dei versi che raccontano l'impresa di Beowulf come un falso, si troverebbe ad ammettere di stare egli stesso recitando una vicenda contorta, un'alterazione della verità storica. Pare però difficile negare che questa opzione si sia presentata, pur solo per poter essere eliminata sul nascere, nel processo di traduzione o di trasformazione del *Beowulf*, e che quindi abbia potenzialmente ispirato il motivo dello *scop* come fautore di una verità contraffatta. Si prenda in esempio Gardner, il cui *Grendel* si lega fedelmente all'ipotesto, riflettendone elementi stilistici, immagini poetiche e linguaggio. Nella sua quasi maniacale ossessione per lo *scop*, qui detto Shaper, Grendel osserva: «So he sang – or intoned with the harp behind him – twisting together like sailor's

³⁷ *Kl.Bwfst*: 166, n.874.

³⁸ Brunetti 2003: 283.

³⁹ Brunetti 2003: 143.

ropes the bits and pieces of the best old songs»⁴⁰. Così il mostro ci racconta la tecnica poetica dello Shaper non appena questi termina il suo canto, che corrisponde ai primi undici versi del *Beowulf*. L'intuitivo parallelismo tra «twisting together» di Gardner e il *wordum wrixlan* è reso plausibile, in particolare, dall'elemento metaletterario, ovvero dal fatto che, nel poema e nella sua riscrittura, si faccia riferimento alla tecnica creativa in relazione alla narrazione di un poema che è proprio il *Beowulf*. La lettura di *wrixlan* come di «intreccio» in «twisting together» non è isolata: lo stesso Tolkien nella sua traduzione sceglie «interweaving words»⁴¹, mentre Heaney opta per «entwining his words»⁴², laddove Olivero ci parla di «intessere parole»⁴³.

La figura dello Shaper in *Grendel* come di un alteratore della verità storica trova le sue radici nello *scop* del *Beowulf* e presenta significativi legami con un personaggio più volte menzionato nel poema, ma mai presente: il Dio cristiano. Nel nome stesso si intravedono delle simmetrie interessanti, anche se l'etimologia della parola *scop* è ancora discussa dalla critica. Diversi ritengono che la parola derivi dal protogermanico **^gskupp-* (canzonare, scimmiettare) radice la cui ricostruzione etimologica non è priva di complicazioni⁴⁴. Altri ancora, rintracciano l'origine della parola *scop* nel preterito di *^{ags}scieppan* < *^gskapjan-* (dare forma, creare), così come accade per il *^{lat}poeta* < *^{gr}ποιητής* (poeta, creatore) < *^{gr}ποιέω* (creare)⁴⁵. La scelta del nome Shaper, inoltre, richiama quello *scyppend* del v. 106, participio presente di *^{ags}scieppan* (dare forma, fomrare), nonché epiteto utilizzato per indicare il Dio cristiano nel poema, che compare anche in altri luoghi del corpus anglosassone, come per esempio in *Genesis A* (vv. 65, 137, 206 e succ.)⁴⁶. Il verbo *scieppan* è usato anche per descrivere l'attività della creazione di Dio in diversi testi, in particolare

⁴⁰ Gardner 1989: 41.

⁴¹ Tolkien 2014a: 37.

⁴² Heaney 2000: 59.

⁴³ Olivero 1934: 61.

⁴⁴ Lubotsky 2013: 450–451.

⁴⁵ Tra i vari, M. Alexander 1966: 14.

⁴⁶ Cfr. Doane 2013.

nell'*Inno di Cædmon* (v. 5, *scop*) e nel canto della creazione in *Beowulf* (v. 78, *scop*) e, sebbene in questi due casi la sua forma alla terza persona singolare del preterito non abbia alcun legame esplicito con la figura dello *scop*, la coincidenza s'inserisce in un intreccio complesso costruito da Gardner tra il *Beowulf* e *Grendel*⁴⁷.

In aggiunta, lo Shaper ha la straordinaria capacità di plasmare la realtà con la sua parola, un ulteriore parallelismo con la figura del Dio cristiano. È questa particolare caratteristica, difatti, che spinge Grendel verso l'ossessione per questa figura e che lo porta a squarciare il velo dell'illusione e a conoscere la verità alienante:

What was he? The man had changed the world, had torn up the past by its thick, gnarled roots and had transmuted it, and they, who knew the truth, remembered it his way – and so did I.

I crossed the moors in a queer panic, like a creature half insane. I knew the truth⁴⁸.

Così come all'inizio del *Vangelo di Giovanni* leggiamo che Dio è la Parola (λόγος) e che attraverso di lui — ovvero attraverso la parola — tutte le cose sono state create⁴⁹, così attraverso l'uso della parola lo Shaper può rimodellare il mondo: «He re-shapes the world [...] So his name implies»⁵⁰.

Lo Shaper di Gardner è una figura di grande fascino e complessità, e ci sono elementi testuali che suggeriscono abbia ispirato lo *scop* in *Grendel's Mother* di S.S. Morrison. Oltre a riferirsi una volta allo *scop* con il sintagma «the shaper scop»⁵¹, si fa profetico riferimento alla sua capacità di plasmare la realtà affermando «she will be shaped by the scop»⁵². Così sarà e, sebbene si pensi che il riferimento sia all'esaltazione della figura della

⁴⁷ Il canto della creazione in *Beowulf* è stato spesso messo in relazione all'*Inno di Cædmon*, nonché ai vv. 112–116^a del *Genesis A*.

⁴⁸ Gardner 1989: 43–44.

⁴⁹ Cfr. Coogan 2010: 1881.

⁵⁰ Gardner 1989: 49.

⁵¹ Morrison 2015: 56.

⁵² Morrison 2015: 89.

regina da parte di Widsith⁵³, scopriremo poi che uno *scop* il cui nome non è menzionato trasformerà Brimhild e suo figlio Grendel in mostri nella sua narrazione poetica⁵⁴.

Questo non è però l'unico parallelismo. In entrambe le riscritture, si accenna all'atto della creazione di Heorot come a un'opera svolta dalle parole dello *scop*. È interessante notare, come ha già fatto Bruentti⁵⁵, che il canto della creazione in *Beowulf* crea una analogia tra la creazione del mondo e la creazione della sala di Hroðgar. In *Grendel*, questa analogia è resa esplicita: «The Shaper remains, though now there are nobler courts where he might sing. The pride of creation. He built this hall by the power of his songs: created with casual words its grave mor(t)ality»⁵⁶. L'illusione della poesia è, dunque, creazione della moralità e della grandezza, nonché della memoria, senza la quale la reggia non può esistere, poiché cadrebbe nell'oblio. L'Heorot di *Grendel's Mother*, allo stesso modo, «when finished, would need the poet's harp to resound»⁵⁷, come sa bene Brimhild che, giunta da bambina presso la precedente corte di Hroðgar, chiede a suo padre «'[w]here is the golden hall?'», per poi scoprire la deludente realtà, ovvero che «'[o]nly in tales do halls have gilt walls'»⁵⁸.

Ancora, in entrambe le riscritture lo stimolo del poeta alla creazione poetica è simile ed è di natura mondana, secolare. J. Milosh, in un articolo scritto in collaborazione con l'autore di *Grendel*, J. Gardner, fa notare come lo Shaper faccia uso della propria arte semplicemente «for a pay, for the praise of women – one in particular – and for the honour of a famous king's hand on his arm»⁵⁹. Allo stesso modo, Widsith in *Grendel's Mother* vaga di reggia in reggia accumulando tesori e, in cambio, include il

⁵³ Il riferimento al *Widsið* del poema anglosassone è chiaro non solo dal nome, ma anche dall'elencazione poetica dei sovrani che ha precedentemente servito.

⁵⁴ Morrison 2015: 155;164.

⁵⁵ Brunetti 2003: 9.

⁵⁶ Gardner 1989: 47.

⁵⁷ Morrison 2015: 89.

⁵⁸ Morrison 2015: 35.

⁵⁹ Gardner 1989: 42.

nome del sovrano nella sua poesia immortale, affidandoli quindi alla memoria dei versi:

To me he was no indifferent king. I could tell a tale, sing a spell. For that he gave me a gleaming gift, a shining treasure. The leader who gives gold, praises with prizes, will not be forgotten by me. She will be shaped by scop, he will be helped by the harpist.

The hall laughed at the bard's boldness. Brimhild presented him with a golden collar, twisted torque⁶⁰.

Nel *Beowulf*, al contrario, sono chiaramente le gesta dell'eroe a stimolare la creazione della poesia e a garantire che il suo nome sia per sempre ricordato, com'è il caso dei già citati vv. 867^b–876 e come si ricorda anche ai vv. 953^b–955^a *þu þe self hafast/ dædum gefremed þæt þin [dom] lyfað/ awa to aldre* (tu stesso hai ottenuto con le imprese che la tua fama viva per sempre), o ancora ai vv. 1222–1224^a:

*Hafast þu gefered þæt ðe feor ond neah
ealne wideferhþ weras ehtigað,
efne swa side swa sæ bebugeð,
windgeard weallas.*

Hai ottenuto che vicino o lontano
per tutti i tempi gli uomini ti lodino
così ampiamente come circonda il mare,
dimora del vento, le scogliere.

Il compenso che Beowulf riceve è una conseguenza dei suoi atti eroici, così come lo è la trasformazione in versi delle sue imprese. Nei due romanzi, invece, il compenso è la causa della fama, e il bene mondano non si attribuisce a chi vuol essere ricordato, bensì a chi deve fare in modo che non si venga dimenticati: una trasformazione che evidenzia un ulteriore parallelismo tra le due riscritture e che spinge a supportare la teoria di un'influenza di Gardner su Morrison per la figura dello scop.

⁶⁰ Morrison 2015: 90–91.

L'alterazione della verità da parte dello *scop*, però, non può dirsi un'invenzione di Gardner. Così come in *Whose song is sung*, anche in *The Ring-Givers* si assiste a una performance narrativa in cui la realtà è stata profondamente stravolta. Si vuole fare a tutti i costi di Grendel un Troll o un licantropo, anche se Beowulf riconosce che «he was not a werewolf or a troll»⁶¹, e si inserisce nella narrativa una madre mai esistita:

Hroar's scop rose, and said that the magnitude of Beowulf's feat left him for once at a loss for words, but he promised that he would make such a lay out of the combat with Grendel as would make Beowulf famous as long as warriors lived and drank mead in hall. He kept that promise, adding a wealth of invented detail, including a fight underwater in a mere – for he had heard of Beowulf's skill at swimming – during which Beowulf cut off Grendel's head and killed his mother. Furthermore, the scop made Aschere into a Dane. Beowulf himself heard this song some years later, and remarked that the gift of words was dangerous, for the words were apt to run away with the truth⁶².

L'aperta denuncia della manipolazione da parte dello *scop*, però, non è l'unico strumento attraverso cui in Canaway, e in altri autori, si consolida la finzione della veridicità storica. Va tenuta difatti in considerazione la voce narrante in relazione allo *scop* narratore del *Beowulf*, di cui si dichiara velatamente l'inattendibilità nel raccontare eventi che non ha vissuto o visto in prima persona. Nel poema, difatti, ricorre spesso il riferimento a una narrazione che deriva da una fonte indiretta non ben specificata, come nella formula *hyrde ic þæt* (vv. 62, 2163, 2172), oppure nel celebre incipit in cui *gefrunon* (v. 2) assume il significato di “avere sentito”, “avere saputo” poiché si è chiesto (*frignan*, chiedere). In *Eaters of the Dead*, per esempio, a questi si sostituisce un ricorrente «I have seen with my own eyes», in diverse varianti, che testimonia la raccolta di dati diretta dell'osservatore, oppure «I don't know» che contribuisce a rafforzare l'intento di onestà della voce narrante, che ammette la sua ignoranza piuttosto che

⁶¹ Canaway 1958: 59.

⁶² Canaway 1958: 60.

forzare una spiegazione inaccurata. In Canaway, invece, abbiamo un riferimento specifico ai vv. 775^b–777, in cui si afferma *þær fram sylle abeag / medubenc monig mine gefræge / golde geregnad þær þa graman wunnon* (dall'assito si sconfiggarono numerose panche dell'idromele, per quel che so io, ornate d'oro, dove i nemici lottavano)⁶³. Il semiverso *mine gefræge*, che riflette la relativa veridicità della narrazione, è omesso in un passaggio di *The Ring-Givers* che quasi traduce alla lettera i versi sopra citati: «the mead benches, inlaid with gold, were broken away from the posts which supported them»⁶⁴. Nel far ciò, l'autore priva il testo di quel prospettivismo che è invece proprio dei versi de poema, oltre che dell'incertezza determinata dalla mancata esperienza diretta degli eventi raccontati.

Se nelle riscritture la veridicità dei contenuti viene messa in dubbio attraverso la figura dello *scop*, come si è visto narratore e narrato, è certo che all'interno del *Beowulf* le parole del poeta non sono mai messe in discussione. Nel poema anglosassone è però presente un importante momento narrativo che presenta in maniera esplicita un'alterazione degli avvenimenti, che è l'accusa di Unferð rivolta all'eroe protagonista di aver perso nella sfida di nuoto contro Breca. Nel *Sellic Spell*, Tolkien restituisce la narrazione dell'evento alla corretta cronologia, ovvero riporta l'episodio prima ancora dell'avventura danese, e dunque del *flyting*. Lo stesso Canaway restituisce la vicenda all'ordine cronologico della narrazione e, arrivato alla corte danese, Beowulf ascolterà la versione alterata da Unferð, comprendendo «that scop's who wandered from court to court must have twisted the tale»⁶⁵. Nel romanzo, inoltre, l'eroe non affronta alcun mostro marino, come invece il Beowulf del *Sellic Spell* che affronterà dei *nixes* (< ^{ags}*niceras*, spiriti del mare), ma avrà a che fare con un *porpoise*, un polpo. Canaway, in effetti, nel suo tentativo di restituzione del testo alla veridicità storica, deve necessariamente ricorrere a trasformazioni narrative di carattere demitologizzante,

⁶³ *Mine gefræge*, letteralmente, significa letteralmente “per mia conoscenza”.

⁶⁴ Canaway 1958: 58.

⁶⁵ Canaway 1958: 55.

laddove Tolkien, che intende restituire il poema alla sua presunta origine fiabesca e orale, mantiene e anzi amplifica le caratteristiche fantastiche del poema.

È necessaria, inoltre, una menzione del racconto di Beowulf a Hygelac dell'avventura presso la corte di Hroðgar, in cui compaiono dettagli assenti nei fatti come presentati precedentemente all'interno del poema stesso, quali il nome di uno dei guerrieri Geati uccisi dal mostro, Hondscioh (v. 2076), o il *glof* (v. 2085, guanto o sacca), in cui pare che Grendel riponesse il suo bottino di cadaveri. Sebbene i dettagli aggiunti non sembrino confliggere con la narrativa precedente, l'arricchimento ha portato diversi interrogativi, discussi dalla critica, e nell'autore di una riscrittura può aver incentivato quel sentimento di una narrazione che si è andata modificando, meglio dire alterando, nel tempo, attraverso la rielaborazione filtrata dalla voce dei vincitori. Va riconosciuto però che, in alcuni casi, questi dettagli possono essere assimilati nella narrazione stessa degli eventi anziché in un loro successivo resoconto, come nella riscrittura di Morrison, in cui si fa di Hondscio un compagno di Beowulf, di scorribande e di letto, di cui si racconta la morte. Nel romanzo, esiste tra i due personaggi una relazione omoerotica che viene biasimata da Hygelac e che richiama un'altra questione testuale: l'indolenza e fiacchezza di Beowulf in gioventù. Ai vv. 2183^b–2189 leggiamo infatti che:

Hean wæs lange,
swa hyne Geata bearn godne ne tealdon,
ne hyne on medobence micles wyrðne
(dry)hten Wedera gedon wolde;
swyðe (wen)don þæt he sleac wære,
æðeling unfrom. Edwenden cwom
tiredigum menn torna gehwylces.

Fu a lungo degno di biasimo
tanto che i figli dei Geati non lo considerarono virtuoso
né a lui sulla panca dell'idromele molto onore
il signore delle schiere volle rendere;
credevano che lui fosse davvero indolente,
un principe pigro. Venne una svolta
all'uomo famoso per ogni tormento.

Questo passo è ripreso anche in Canaway, in cui inizialmente leggiamo di un giovane Helmwulf che si sottopone a un duro allenamento quotidiano per migliorare le inizialmente scarse prestazioni di lotta. Helmwulf assumerà poi, come scopriremo, il nome Beowulf.

Le diverse riscritture, difatti, fanno spesso riferimento a questioni testuali simili che l'attento indagatore, il filologo che legge, riesce a scovare per indagarne la natura e la rifunzionalizzazione. Il caso del nome di Beowulf è, infatti, solo uno dei tanti. Se Tolkien ricorre semplicemente a quella che per lui è la più plausibile tra le diverse teorie etimologiche, dando al suo personaggio il nome di Beewolf⁶⁶, altri autori si pongono il problema di Beowulf come prestanome per uno o più eroi. Un esempio già citato è Canaway, nel cui romanzo solo dopo una dimostrazione del suo valore nella battaglia di Ravenwood, si attribuirà al protagonista il nome Beowulf, che «was agreed to be an apt name for one with a bear's strength»⁶⁷, un chiaro riferimento allo stesso etimo usato da Tolkien. La scelta del nome Helmwulf, però, non riflette quello che è un altro importante problema: il nome non allittera, come è tipico della poesia germanica, con quello del padre, qui ripreso come Edgethew, bensì solo con quello dello zio Hygelac. Schaefer, invece, in *Whose song is sung*, sarà più attento alla questione onomastica. Il nome scelto per il suo personaggio è Einarr, che etimologicamente pare si riconnetta agli *ei-nherjar*, guerrieri morti in battaglia e condotti nel Valhalla, e che allittera con il nome del padre, Eggther. La ragione del cambio di nome, che anche qui si riconnette a una questione di valore dell'eroe, è radicata in un altro momento testuale sulla quale la critica ha speso diverse pagine: il Beowulf che compare ai vv. 18, 53, figlio di Scyld nel poema che nella finzione della riscrittura viene ricontestualizzato come il padre di Halfdan e, quindi, nonno di Hrotgeirr (Hroðgar). Difatti, Musculus the Dwarf racconterà:

⁶⁶ Tolkien 2014a: 356.

⁶⁷ Canaway 1958: 47.

The night before they left, he bequeathed his name to Einarr, to be assumed, he instructed, when the time was ripe. [...]

There where, though, those who remembered, and the word spread rapidly when I asked its significance. Miraculously, to my eyes, Einarr became Beowulf, which name I'll use from now on, within hours. The next morning, when we sailed, he too had accepted it, and wore it as proudly as any king his crown⁶⁸.

Il nome di Beowulf, però, non è l'unico a essere problematico nel testo. Numerose sono le domande che nascono dall'assenza del nome della madre di Grendel, cui se ne attribuisce spesso uno simbolicamente significativo. In *Grendel's Mother* della Morrison, per esempio, si attribuisce all'orfana portata a riva dalle onde il nome di Brimhild, «for battle of the sea»⁶⁹, in cui l'assonanza con Brynhildr, più avanti menzionata nel romanzo⁷⁰, è forse volontaria. Brynhildr è, difatti, una figura importante nella tradizione letteraria germanica, talvolta dipinta come una potente regina, quale difatti Brimhild sarà, talvolta come una Valchiria, a cui la protagonista del romanzo è paragonata⁷¹. Allo stesso tempo, però, il nome si riallaccia all'appellativo *brymwulf* (vv. 1506, 1599, lupa del mare) usato nel *Beowulf*, che assume un valore negativo. Inoltre, nella tragica agnizione in cui la regina si scopre figlia, oltre che moglie, di Hrothgar, verremo a conoscenza del suo nome di battesimo, Sif, che significa “moglie” in antico norreno e che è il nome della sposa di Thor. Sin dall'origine, dunque, il suo nome la relega al suo tragico destino, il ruolo di moglie che si rivelerà poi incestuoso e, quindi, comporterà il suo esilio e la sua trasformazione, nella narrativa del vincitore, in mostro. Lo *scop*, come anticipato, racconterà di Caino e dirà di come «Grendel and his mother come from his stock»⁷². È evidente come il nome della madre sia già un tabù. In *The Wyrð Wife*, la scomparsa del nome della madre di Grendel è da

⁶⁸ Schaefer 1996: 174.

⁶⁹ Morrison 2015: 17.

⁷⁰ Morrison 2015: 27.

⁷¹ Morrison 2015: 47.

⁷² Morrison 2015: 122–123.

attribuirsi alla voce dei vincitori. Difatti, Dana Mill, moglie prima di Roger Herot e poi di Ben Woolf, nel resoconto finale delle vicende «doesn't say *Dana Mills*. There is no reason to make Dana Mills a name for anyone but someone who is long dead»⁷³.

Numerosi altri riferimenti al *Beowulf* e alle questioni filologico-testuali che lo interessano sono presenti nelle diverse riscritture. Elencarle tutte risulterebbe in un'operazione non consona agli scopi di questo libro, nonché, in un certo senso, tautologica. Alcune saranno però presentate, e ripresentate, nel capitolo successivo, dimostrando come non solo esistano legami intertestuali tra il poema e le diverse forme di riscrittura, ma anche tra le riscritture stesse.

⁷³ Headley 2018: 281.

Le riscritture fumettistiche e audiovisive

Risonanze tra ipertesti

4.1 Le riscritture grafiche: il fumetto

Nelle ultime pagine della famosa *graphic novel* intitolata *Beowulf* (2015), scritta da S. García e illustrata da D. Rubín, vediamo un gruppo di guerrieri intenti a celebrare il funerale dell'eroe secondo il cosiddetto "rito vichingo". Le varie vignette sono attraversate da un canto, le cui parole sono ben note a chi conosce il *Beowulf* in lingua originale: «*Hwæt, we Gardena, in geardagum...*». Si tratta dei versi iniziali del poema, che si spostano verso il buio delle scene successive, verso l'oscurità di un salto dia-cronico, per poi riemergere tra le pagine *Cotton Vitellius* A.xv, in seguito comparire in una traduzione a stampa e, infine, nella *mise en abyme* di quella stessa *graphic novel* che si sta leggendo: dal progetto alle bozze, attraverso la



Figura 1. Il funerale di Beowulf in una pagina non numerata di García & Rubín (2015)

realizzazione grafico-digitale fino alla tiratura finale. Significativamente, queste ultime pagine rappresentano il percorso del poema per giungere fino alla sua fase di riscrittura: dagli eventi in sé si passa al racconto orale, che poi prende forma scritta e, infine, tradotta e riscritta. Certo, in questo percorso, manca una fase fondamentale che è quella dell'edizione del poema, attraverso cui si giunge poi alle riscritture, che molto spesso però sono basate sulla traduzione anziché sullo stesso poema in anglosassone. Ma l'idea della trasmissione e conseguente trasformazione del materiale narrato è resa chiaramente dagli ingegni congiunti di Rubín e García. Il grande merito dei due autori è sicuramente quello di aver saputo trasporre e riproporre in una chiave moderna e visivamente lodevole quella che è, in essenza, l'atmosfera del poema. Per esempio, le tinte del rosso e del nero, che ritroviamo già nella copertina, dominano gli scontri tra Beowulf e il mostruoso Grendel, richiamando forse in maniera fedele i toni tetri e sanguinolenti espressi dalla lingua del poema. A detta dello stesso Rubín, il colore viene utilizzato «in modo da generare sensazioni nel lettore, soprattutto in *Beowulf* dove abbiamo

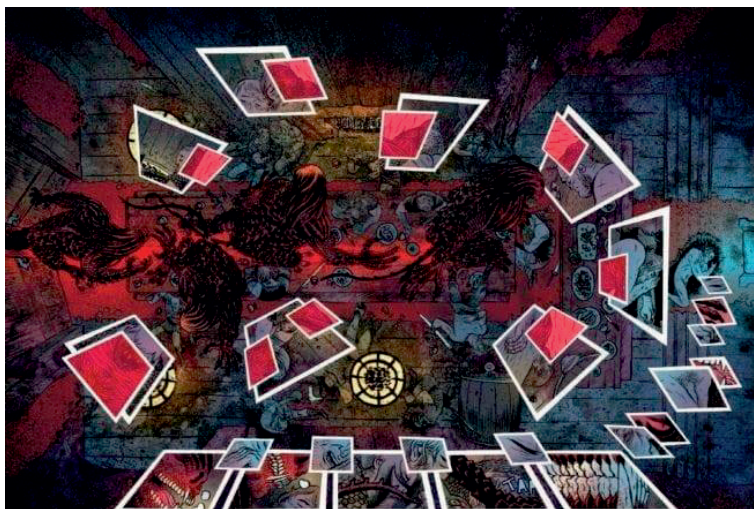


Figura 2. Grendel entra a Heorot per la prima volta in una pagina non numerata di García & Rubín (2015)

voluto sorprenderlo con un pugno allo stomaco, trattandosi di una storia cruenta, molto diretta e senza mezze tinte»¹. L'interpretazione dei due autori va quindi oltre la semplice riproposizione della trama del *Beowulf*, si vuole colpire il lettore moderno non solo con la colorazione, ma anche con la trasformazione della superficie di quei dettagli della narrazione che producono un senso di alienazione e, a tratti, di aberrazione, come la scena in cui Grendel eiacula su Beowulf, che così Rubín giustifica:

Il mostro è eccitato alla vista dell'eroe e non sa se mangiarlo o possederlo. Spesso mi hanno chiesto il perché di questa sequenza... è chiaro che non capiremo mai il mostro: è il male puro, non è regolato da un'etica umana, perché il suo è il pensiero astratto di un essere archetipico².

Una vignetta simile produce sicuramente un senso di ribrezzo e di spaesamento, in ragione anche dell'ambiguità della scena e della difficoltà di comprensione da parte del lettore. In breve, rappresenta il mostruoso come quel qualcosa che ci spaventa e che provoca una forte sensazione di disgusto e rigetto proprio perché è al di fuori della norma sociale e non rientra in alcuna categoria,



Figura 3. Grendel eiacula durante lo scontro in una pagina non numerata di García & Rubín (2015)

¹ García & Rubín 2015b: <https://www.fumettologica.it/2015/05/garcia-rubin-novela-grafica-beowulf-intervista/>

² García & Rubín 2015b: <https://www.fumettologica.it/2015/05/garcia-rubin-novela-grafica-beowulf-intervista/>

come affermato da J.J. Cohen in *Monster Theory*³. Sensazioni come l'orrore e lo spaesamento che si provano dinanzi al mostruoso, per un pubblico che al mostro non crede più, possono essere suscitate in modi del tutto diversi e moderni. Ancora una volta, Grendel è un mostro, perché sfugge costantemente a ogni tentativo di categorizzazione e di comprensione.

In sostanza, quello che accade è una trasformazione della superficie che lascia inalterato il nucleo nella sua funzione. Lo stesso accade anche nelle riscritture letterarie prima citate. In *Grendel's Mother* di Morrison, avviene una trasformazione simile quando alla simbologia del braccio, e poi della testa, di Grendel si sostituisce il cruento rito punitivo dell'aquila di sangue, a noi noto attraverso le saghe norrene e da molti considerato una erronea interpretazione cristiana delle fonti⁴. L'arto reciso nel poema, difatti, è stato letto come un «totemic embodiment of Beowulf's own power, and in turn a public validation of the control and acceptance of structured society whose antheses Grendel represents»⁵. L'aquila di sangue assolve la stessa funzione, con una forma però diversa.

Non è questo l'unico esempio di parallelismo tra una riscrittura letteraria e il fumetto di Rubín e García, o altre riscritture di natura diversa da quella del romanzo. Come detto nel capitolo precedente, l'elenco esaustivo di questi parallelismi risulterebbe in una lettura lunga e non particolarmente stimolante, per cui ci si limiterà a pochi casi significativi che bastino a dimostrare l'esistenza di un profondo legame non solo tra ipotesto e ipertesti, ma anche tra gli ipertesti stessi. Un esempio è la *myse en abyme* dei versi iniziali del poema, che ritroviamo in riscritture quali *Grendel* e *Grendel's Mother*, nonché nelle riscritture filmiche, come si dirà successivamente.

Altro esempio interessante è la questione della paternità di Grendel. In *Beowulf*, solo dopo la sconfitta di Grendel a Heorot e il successivo assalto da parte di sua madre alla corte danese, si

³ Cfr. Cohen 1996.

⁴ Hutton 1991: 282.

⁵ Cohen 1993: 23–24.

renderà noto all'eroe Geata e al lettore l'esistenza del secondo mostro, un silenzio che ha destato non pochi commenti da parte della critica e a cui si aggiunge l'esplicita menzione dell'ignota paternità di Grendel, *no hie fæder cunnon* (v. 1335b, di lui non si conosce il padre). Sebbene non si possa sostenere criticamente che all'interno del poema, in un qualche modo, la paternità del mostro sia da attribuirsi a Hroðgar, il passaggio ha offerto una possibilità interpretativa colta sia nel fumetto, in particolare nella prima resa grafica in stile manga del poema, *Beowulf* di D. Hutchinson (2006), di ambientazione futuristica, sia in *Grendel's Mother*, in cui come già ricordato Hrothgar è il nonno, oltre che padre, dello sventurato figlio di Brimhild, Grendel. In *The Tower of Beowulf*, invece, la paternità di Grendel è attribuita al re dei danesi Scyld, antenato mitico di Hroðgar che nel poema è tormentato dagli assalti del mostro.

Numerose altre sono le operazioni di riscrittura fumettistica del *Beowulf*. Tra il 1975 e il 1976, vediamo pubblicata una serie di fumetti dal titolo *Beowulf: the Dragon-Slayer* di M. Uslan, fantasiosa riscrittura che punta molto sull'elemento magico-fantastico, oltre che sul carattere eroico del protagonista, a cui si affiancherà poi nella storia la seducente controparte femminile di Wiglaf, Nan-zee. Ancora, particolarmente note sono *Beowulf* (1984) di J. Bingham in volume unico e il *graphic novel* di G. Hinds, *The Collected Beowulf* (2000), che in sé riunisce quelli che sono tre precedenti lavori pubblicati singolarmente.

La storia della riscrittura del *Beowulf* nel genere del fumetto ha però origini italiane. La prima rielaborazione fumettistica del mitico poema anglosassone è infatti un prodotto dell'Italia fascista degli anni 1940-41. Diversamente dalle altre riscritture grafiche, in *Beowulf: la Leggenda Cristiana dell'Antica Danimarca*, con testo di E. Basari e disegni di C. Caesar, l'orientamento ideologico portante è chiaro e trasparente: si tratta di un prodotto che vuole promuovere il cattolicesimo, come il titolo stesso suggerisce, e che ha carattere fascista, consono al contesto storico in cui nasce e al settimanale in cui è pubblicato, *Il Vittorioso*. Il fumetto ha un gran successo in Italia e sarà poi tradotto in portoghese

brasiliano con il titolo di *O Mostro de Cain* (il Mostro di Caino) nel 1955. Inoltre, è disponibile una traduzione in lingua inglese sul sito web *Beowulf in 2-D*⁶. La trama del *Beowulf* subisce delle variazioni che non sono dovute soltanto al breve spazio di 17 pagine in cui le vicende devono essere rappresentate, ma anche e soprattutto alla trasmissione dell'ideologia fascio-cattolica. Come notato anche da F. Giusti, il climax della storia non è la sconfitta di Grendel, ma nella conversione del pagano Rogar, italianizzazione di Hroðgar.⁷ Altra trasformazione cristianizzante che colpisce il lettore che conosce bene l'ipotesto, è l'ascesa finale di Beowulf al cielo, accompagnato da tre arcangeli, sul trono di Thor. Fortemente influenzata dalla propaganda fascista è, invece, la raffigurazione della madre di Grendel, a cui è assegnato il nome di Frotha e i cui connotati riflettono un cliché denigrante dell'ebreo⁸. La donna, inoltre, è presentata come una strega e si può notare l'uso di simboli ebraico-cabalistici negli incantesimi (Fig. 4). Uno, in particolare, richiama un passo del poema che trova così una sua spiegazione. Leggiamo, difatti, ai vv. 801^b–805^a:

*þone synscaðan
 ænig ofer eorþan irenna cyst
 guðbilla nan gretan nolde
 ac he sigewæpnum forsworen hæfde
 ecga gehwylcre.*



Figura 4. Immagini ebraico-cabalistiche negli incantesimi della madre di Grendel in Basari & Caesar 1941: 18

⁶ *Beowulf in 2-D*: <https://beowulflegendacristiana.weebly.com/>

⁷ Giusti 2006: 218.

⁸ Morrison 2018: 335.

Quel malvagio
nessuna tra le migliori spade su questa terra,
nessuna delle lame di guerra, poteva scalfire.
Ma egli alle lame di vittoria aveva fatto un sortilegio,
a ogni arma.

Problematica è l'interpretazione di *forsworen*, preterito di *for-swerian* che normalmente significa “spergiurare” o “giurare il falso”. L'ipotesi avanzata da Klaeber è che si potesse leggere il verbo come “maledire”, “stregare”, ipotesi supportata da una glossa presente nel *Épinal–Erfurt Glossary*, in cui si rende il latino *defotabat* con *forsuor*⁹. Sebbene il soggetto per *forsworen* sia *he* dello stesso verso, e dunque sia un soggetto maschile, Grendel, l'invulnerabilità dello stesso alle armi viene meno una volta che la madre è uccisa da Beowulf. Questo dettaglio potrebbe aver motivato la supposizione di un agente dell'incantesimo diverso dal soggetto del v. 804, sia in questa riscrittura fumettistica, sia in *Grendel's Mother*, in cui «his mother's magic protects him from detection»¹⁰. Quello stesso passaggio è, inoltre, sfruttato da Garden, nel cui *Grendel* l'agente dell'incantesimo rimane un soggetto maschile, sebbene diverso dal primo mostro: il drago. Difatti, dopo l'incontro con la mistica creatura, Grendel farà la sua realizzazione: «I discovered that the dragon had put a charm on me: no weapon could cut me»¹¹.

4.2 Le riscritture audiovisive: il teatro, il cinema, il piccolo schermo.

Nel mare delle riscritture del poema, non possono mancare quelle di tipo audiovisivo. Il teatro è da sempre stato luogo di riscrittura del mito e della storia nel mondo d'occidente, sin dai tempi in cui i grandi tragediografi hanno trasposto in versi le funeste vicende di uomini e dèi per portarle sulla *skéné* ateniese. *Beowulf* è stato

⁹ Klaeber 1926: 195.

¹⁰ Morrison 2015: 134.

¹¹ Gardner 1989: 75.

ripreso nel teatro, anche in operazioni abbastanza recenti, come *Beowulf: A Play Based on the Anglo-Saxon Epic Poem* (2001) di D. Calcutt, che dal titolo si promette più o meno fedele all'ipoteso, oppure il rivoluzionario *Beowulf* di C. Thrope, andato in scena nell'autunno 2017 all'Unicorn Theatre di Londra, in cui un'attrice di colore e dall'aspetto rock, Debbie Korley, interpreta un Beowulf che racconta l'ultimo grande duello contro il drago, mettendo in dubbio tutto il suo operato, il suo modo di regnare, e l'idea che la violenza e il coraggio siano gli unici strumenti per essere un buon leader. Di particolare interesse è il già menzionato fenomeno delle riscritture a loro volta riscritte: *Grendel* di Gardenr è stato a sua volta rivisitato nell'opera omonima del 2007, con musica composta da E. Goldenthal e libretto di J. Taymor and J.D. McClatchy, oltre che nel film di animazione *Grendel, Grendel, Grendel* (1981), scritto e diretto da Alexander Stitt.

Anche il piccolo schermo ha di recente visto nascere una trasposizione del *Beowulf*. Nel 2016, nel Regno Unito, va in onda una serie dal titolo *Beowulf: Return to the Shieldland*, creata da J. Dormer, T. Haines e K. Newman. La serie è una riscrittura particolarmente infedele dell'originale, al punto che si potrebbe parlare di una libera ispirazione: non resta molto del testo originale, se non una ambientazione vagamente vichingo-medievale, i nomi di pochi personaggi, e per la presenza (costante e aumentata rispetto al poema) del mostruoso da sconfiggere, di esseri che sono nati dal fango. È forse da attribuire all'eccessiva libertà e all'aspettativa che il titolo ha creato negli spettatori, il fatto che non sia stata rinnovata per una seconda stagione, limitandosi quindi a sole 12 puntate. La serie però intesse un legame interessante con le altre riscritture in un tema specifico: la ragione degli attacchi di Grendel, in questo caso dei mostri che ne sono la rivisitazione, che non trova più le sue radici in un semplice odio per il *dream* di Heorot dal quale viene escluso (v. 721^a, *dreamum bedæled*, privato delle gioie). La malvagità di Grendel, dunque, non è più intrinseca alla sua natura, non è più propria della sua ontologia. I mostri di questa serie vivevano nei territori che sono ora conquistati e abitati dai Danesi e la ragione dei loro attacchi

ha un'eco post-colonialista, così come accade nei romanzi *The Legacy of Heorot* (1987) e nel sequel *Beowulf's Children* (1995), scritto a tre mani da L. Niven, J. Pournelle, e S. Barnes, in cui i Grendels vedono invaso il loro pianeta da uomini colonialisti. Nel *Grendel* di Gardner, invece, il primo incontro tra Grendel e gli uomini di Hrothgar, terrificante, in un certo senso, per entrambi, è parte di un complesso sistema psicologico-filosofico che sta alla base degli attacchi del mostro alla corte. *Grendel's Mother* di Morrison, invece, fa del rifiuto da parte di suo padre e nonno, Hrothgar, la ragione degli attacchi di Grendel, a cui si associa l'ambizione che scaturlisce proprio forse dall'espulsione da Heorot: «Grendel refuses to go. He wants to be king one day»¹².

Il lungometraggio è sicuramente la forma di riscrittura audiovisiva del *Beowulf* che ha avuto maggiormente successo. Anche in questo caso, le risonanze del poema originale s'intrecciano con quelle di altre riscritture, come accade nel già menzionato *Grendel*, *Grendel*, *Grendel*, oppure in *The XIII Warrior* (1999) di J. McTiernan, che traspone sulla pellicola le vicende di *Eaters of the Dead* di Crichton. L'idea che ha avuto Crichton di trasfigurare Grendel in un gruppo di primitivi esseri umani è stata, inoltre, apprezzata anche da un altro regista, S. Gunnarsson, come dimostra il suo *Beowulf and Grendel* (2005), una trasposizione che, pur con diverse variazioni rispetto all'originale, resta comunque un esemplare più fedele di *Beowulf* (1999) di G. Baker, uno science-fiction post-apocalittico che molto prende anche dal genere del Western. Anche in Gunnarsson gli attacchi di Grendel, una forma di uomo primitivo, non sono motivati da un male intrinseco alla natura della creatura, il cui unico tratto mostruoso è, oltre che la statura, il fatto di avere peluria sul viso fin dalla tenera età. In apertura, difatti, si assiste alla scena dell'uccisione del padre di Grendel da parte della corte di Hrothgar. Il sovrano, però, decide di risparmiare la vita del bambino: la responsabilità di Grendel e dei suoi attacchi, dunque, è nuovamente del sovrano, anche se non per discendenza diretta come già visto in altre riscritture. Altro elemento interessante in Gunnarsson, che

¹² Morrison 2015: 125.

ritroviamo in altre riscritture, è l'ammonimento al lettore in merito alla veridicità degli eventi narrati. Il film, difatti, si apre con una frase che funge da ammonimento al lettore: «Some tales sails. Other sinks/ below the waves, but no less true»¹³.

Eppure, la paternità di Hrothgar non è un tema assente nelle riscritture audiovisive. Tra i vari e più recenti film, sicuramente merita una menzione particolare *The Legend of Beowulf* (2007) di R. Zemeckis. L'opera è già di per sé peculiare nell'uso della *motion capture* per tutti i suoi personaggi, anche quelli umani¹⁴. La storia del *Beowulf* subisce delle lievi modifiche, che permettono allo spettatore moderno di riconoscersi nell'umanità, e dunque nella fallibilità, di quei personaggi che nel poema sono presentati come eccellenti esemplari di virtù e di morale: Beowulf e Hroðgar. Entrambi subiscono l'infatuazione della splendida e seducente madre di Grendel, che qui fornisce il perno attorno cui tutta la vicenda ruota, risolvendo quel problema dell'unità del poema che la critica ha tanto discusso. Grendel è infatti figlio del peccaminoso incontro tra la madre e il re dei Danesi, consapevole della sua responsabilità nei confronti del flagello che tormenta il suo regno. Il terzo dei mostri, invece, il drago, è figlio della mostruosa madre e di Beowulf, che non l'uccide quando avrebbe dovuto, ma cade nella stessa, umana tentazione di Hrothgar. Si interpreta quindi il mostruoso come una responsabilità propria dell'individuo che dovrà combatterla, così come accade in *St. Suniti and the Dragon*, in cui il drago e i suoi cuccioli, inizialmente sopiti e poi affrontati, rappresentano rispettivamente la paura che è propria della cavaliere protagonista e i suoi frutti. Si vuole inoltre ricordare che l'umanizzazione — e quindi la de-eroizzazione — dei personaggi del *Beowulf* non è un'innovazione della pellicola di Zemeckis. Si sono già menzionati i casi di *Eaters of the Dead* e di *Grendel's Mother*, in cui il fatale e incestuoso

¹³ Gunnarsson 2005: m1.

¹⁴ La *motion capture* è una tecnica che permette di registrare i movimenti del corpo umano per fornire poi un modello digitale e tridimensionale. Nel caso in cui il corpo sia quello di un attore, e quindi il prodotto sia destinato al campo dell'intrattenimento, sarebbe più preciso parlare di *performance capture*.

errore ha la sua origine nello stupro della donna iuta, Fara, che si rivelerà essere la madre di Brimhild.

Altro elemento interessante è la messa in discussione della veridicità degli eventi narrati, con particolare riferimento alla sfida tra Beowulf e Breca. La storia sulla quale il *flyting* è incentrato, difatti, rappresenta l'unico caso di comprovata alterazione della narrativa all'interno del *Beowulf*, come è stato già ricordato. Con tono provocatorio, difatti, Unferð chiederà «and you killed, what was it? Twenty?». La risposta di Beowulf, «Nine», è subito seguita da una scena in cui Wiglaf, rivolgendosi a un soldato al suo fianco, attento a non farsi sentire dall'eroe geata, afferma «Last time it was three»¹⁵. In Gunnarsson, invece, la messa in discussione dell'impresa come raccontata nel poema prende un tono fortemente demitizzante. Giunto sulla riva, Beowulf racconterà a un pescatore di essere stato a caccia di trichechi con Breca e di essere stato sorpreso da una tempesta¹⁶.

Nel capolavoro di Zemeckis, è anche presente un riferimento all'onomastica del protagonista, che fa eco alla già citata etimologia di H. Sweet a cui anche il *Sellic Spell* di Tolkien fa riferimento, nelle parole del personaggio che interroga l'eroe: «Are you the one they call Beowulf? The Bee-Wolf. The bear»¹⁷. Lo script, difatti, nasce dalla penna attenta di R. Avary e N. Gaiman, famoso scrittore americano, nonché autore di due brevissime riscritture del *Beowulf*: *Bay-Woolf* (1998), una fantasiosa crasi in versi del *Beowulf* e della serie TV *Bay Watch*, e *The Monarch in the Glenn* (2006), che riprende il motivo dello scontro tra il mostro e l'uomo.

Ancora una volta, il legame che si crea tra il testo di partenza e il prodotto di arrivo pare interessarsi profondamente al poema e alle questioni critico-filologiche che lo interessano. Come si è potuto notare, questo permette la creazione di un ulteriore sistema di connessioni tra le varie riscritture in diversi generi, generando una rete complessa di riferimenti che rendono

¹⁵ Zemeckis 2007: m26.

¹⁶ Gunnarsson 2005: m13.

¹⁷ Zemeckis 2007: m58.

necessario, per lo studio delle riscritture beowulfiane, lo studio e la conoscenza del *Beowulf* stesso, indagato necessariamente attraverso gli strumenti che la filologia e rendendo necessaria, dunque, la prospettiva del filologo germanico–medievale per investigare queste forme di letteratura contemporanea.

The Hobbit come palinsesto del *Beowulf*

Risonanze e sovversioni di Grendel

5.1 Tolkien e il *Beowulf*

Un importante e innegabile contributo alla fortuna del *Beowulf* tra XX e XXI secolo si deve all'opera di J.R.R. Tolkien. Non pochi sono stati i lettori che si sono avvicinati al poema incuriositi dal lavoro di colui il quale è oggi considerato il padre del fantasy moderno, genere alla cui origine la letteratura germanica medievale, in particolare di area inglese, ha contribuito notevolmente.

Il profondo legame tra Tolkien e il *Beowulf* nasce ben prima della stesura di quei romanzi che lo porteranno alla fama e al successo come scrittore. La sua carriera accademica, iniziata a Leeds e continuata a Oxford, è incentrata sul medioevo inglese, in particolare nel contesto linguistico e letterario, e lo porterà presto ad affermarsi come «the first ranked *Beowulf* scholar of his generation»¹. La sua lezione tenuta in occasione del Sir Israel Gollancz Memorial nel 1936, poi pubblicata col titolo *Beowulf: The Monsters and the Critics*, è oggi considerata una pietra miliare della critica beowulfiana, che ha saputo rivalutare le qualità estetiche del poema anglosassone riportandolo al centro dell'indagine accademica sotto diversi aspetti². Difatti, come notato in apertura della lezione, il poema «is poor in criticism, criticism that is

¹ Staver 2005: 197.

² Lerer 1998: 328–329.

directed to the understanding of a poem as a poem»³. Nonostante ciò, il *Beowulf* nella concezione di Tolkien non è esente da difetti, soprattutto in ragione del suo essere un'opera imponente e voluminosa che, al pari dell'*Odissea* o della tragedia Shakespeariana, riscrive del materiale preesistente e lo rifunzionalizza⁴. Per Tolkien, difatti, il *Beowulf* è una riscrittura in cui l'autore «fit a deed of 'errantry' into a complex political field: the English traditions of the international relations of Denmark, Gotland, and Sweden in ancient days»⁵.

La già menzionata traduzione in prosa, iniziata negli anni Venti del Novecento e terminata, possibilmente, nel 1926, non vedrà la luce prima del 2014, anno in cui, con la cura di Christopher Tolkien, sarà data alle stampe, accompagnata da una serie di note che il Professore utilizzava nelle sue lezioni oxfordiane. A queste si accompagnano due diversi tentativi di riscrittura in versi del poema, i cosiddetti *Lays of Beowulf*, iniziati ma mai conclusi, e una riscrittura del poema anglosassone, intitolata *The Sellic Spell*, in due varianti linguistiche: inglese moderno e anglosassone. Oltre questi, Tolkien è anche autore di un altrettanto noto saggio, il già menzionato *On Translating Beowulf* che ha fatto da prefazione all'altrettanto rinomata traduzione di J.R. Clark Hall.

Il profondo legame che esiste tra Tolkien e il *Beowulf*, dunque, è manifesto nella sua carriera accademica così come nella sua attività di scrittore e traduttore. Se però il legame tra il poema e la sua riscrittura, il *Sellic Spell*, è esplicito e quindi innegabile, diversamente si può, meglio ancora si deve dire per il restante corpus tolkieniano. Questo capitolo vuole mettere in discussione l'idea dell'inconsapevole utilizzo di *Beowulf* come fonte per *The Hobbit* e sottolineare il profondo legame intertestuale che esiste tra le due opere, in particolare per il capitolo 5, *Riddles in the Dark*. Prima ancora di fare ciò, però, saranno necessarie alcune

³ Tolkien 2006b: 5.

⁴ Tolkien 2000: 201.

⁵ Tolkien 2000: 241.

premesse sulla definizione del romanzo tolkieniano come di una riscrittura del *Beowulf*.

5.2 *The Hobbit* come palinsesto del *Beowulf*: una premessa necessaria

In una lettera di risposta al direttore del *The Observer*, poi pubblicata nello stesso periodico in data 20 febbraio 1983, Tolkien afferma:

Beowulf is among my most valued sources; though it was not consciously present to the mind in the process of writing, in which the episode of the theft arose naturally (and almost inevitably) from the circumstances. It is difficult to think of any other way of conducting the story at that point. I fancy the author of *Beowulf* would say much the same.

My tale is not consciously based on any other book – save one, and that is unpublished: the ‘*Silmarillion*’ [...] ⁶.

Beowulf avrebbe dunque ispirato inconsapevolmente il furto della coppa e, più in generale, la produzione tolkieniana, che pure dichiaratamente trae ispirazione dalla letteratura germanica, in particolare per l’onomastica, come ammesso all’interno della medesima lettera. Soffermandoci a quanto ci viene detto dallo stesso autore, che sarà successivamente messo in discussione in questo capitolo, e ammettendo dunque che l’ispirazione non è cosciente o volontaria, non è comunque possibile negare l’esistenza di un profondo legame intertestuale, e quindi di trasformazione, dei contenuti di un ipotesto, *Beowulf*, in un ipertesto, *The Hobbit*.

A partire dagli anni Sessanta, gli accademici hanno investigato il legame che esiste tra il poema anglosassone e la letteratura tolkieniana, in particolare *The Hobbit* (1937) e la trilogia *The Lord of the Ring* (1954–1955), nei suoi diversi aspetti. Tolkien stesso era a conoscenza di, e pare disprezzasse, un primo

⁶ Tolkien 2000: 31.

interessante articolo, intitolato *German Mythology Applied: The Extension of the Literary Folk Memory*, pubblicato da J. Ryan nel 1966, che esplorava le fonti germaniche nei sopra citati romanzi⁷. Un primo ampio studio del rapporto tra il *Beowulf* e *The Hobbit* è la tesi di dottorato di B. McGuire Christensen, presentata alla University of Southern California nel 1970, dal titolo *Beowulf and the Hobbit: Elegy into Fantasy in J.R.R. Tolkien's Creative Technique*, in cui si investigano in particolare il tema del mostruoso e l'aspetto strutturale con le seguenti finalità:

I will show the essential relationship between Northern Mythology and Tolkien's Model of the universe – a relationship sensed by many perceptive readers but not adequately developed. I will demonstrate that *The Hobbit* is a rewriting of *Beowulf*, transforming elegy into fantasy – a feat unsuspected by anyone who has published criticism on Tolkien. And I will suggest that Tolkien's intention is to provide Christian teaching for an age unable to receive it in a traditional form – a purpose over which criticism is divided⁸.

Gli studi si sono poi evoluti in numerose direzioni. Tra le varie, gli accademici hanno guardato ai legami linguistico-onomastici tra la letteratura tolkieniana e il corpus anglosassone, hanno analizzato la concezione dell'eroico come ripresa dal *Beowulf* e hanno continuato a investigare il tema del mostruoso tra Tolkien e la letteratura germanica medievale⁹.

Questi legami intertestuali che nel corso di più di mezzo secolo sono stati portati alla luce dalla critica, sono strumenti essenziali di quel concetto di trasformazione che è proprio delle riscritture, come presentato in *Palimpsestes* di Genette. All'apertura della sua famosa analisi e categorizzazione dei fenomeni di riscrittura, difatti, Genette introduce due diverse varianti di ipertesto, *Ulysses* di Joyce e l'*Eneide* di Virgilio, per uno stesso ipotesto, l'*Odissea* di Omero. Il primo subisce una trasformazione che l'autore ha definito diretta, «one which consists in

⁷ Keena 2017: 9.

⁸ McGuire Christensen 1970: 5–6.

⁹ Per un quadro generale sugli studi delle relazioni tra Tolkien e la lingua e letteratura inglese antica, Cfr. Keena 2017.

transposing the action of the *Odyssey* to twentieth-century Dublin»¹⁰. La trasformazione operata nel secondo testo è invece indiretta e ben più complessa poiché, piuttosto che trasporre le vicende dell'Odissea nella Roma del suo tempo, Virgilio ci racconta una storia diversa, ma prende ispirazione «from the generic – i.e., at once formal and thematic– model established by Homer in the *Odyssey* (and in fact also in the *Iliad*) [...]»¹¹. Quello che è ovvio, in considerazione anche della letteratura critica prima menzionata, è che *The Hobbit* nella sua totalità è sicuramente una trasformazione del tipo virgiliano, indiretta. Per quanto riguarda, invece, la trasformazione diretta, quella joyceiana, essa è meno evidente nei suoi punti e, a detta dello stesso Tolkien, elaborata in maniera del tutto inconsapevole.

La trasformazione indiretta di un'opera, non la rende certamente una riscrittura di valore diverso o inferiore. Allo stesso modo, il processo di trasformazione diretto non indica, necessariamente, un legame intertestuale più profondo, complesso e, pertanto, significativo. Si prenda come esempio il precedentemente citato *The Mere Wife* di Headley, una riscrittura diretta, dal tono fortemente femminista e post-colonialista. Il romanzo riprende il *Beowulf* nell'onomastica, in maniera particolarmente evidente, e nello scontro tra una fazione emblema del mostruoso e dell'estraneo, costituita da Grendel e da sua madre Diana, e un'altra rappresentata dal quartiere residenziale Herot Hall, trasfigurazione moderna di Heorot, e da un membro esterno allo stesso, Ben Woolf, che però ne è alleato in quanto poliziotto e ne garantisce il mantenimento della pace e più in generale dello *status quo*. Al di là di questa trasposizione delle strutture essenziali, non sempre fedele, nel romanzo non resta molto del *Beowulf*, soprattutto sul piano del testo. Se si guarda ai due capitoli precedenti di questo libro, si noteranno una serie di questioni testuali e filologiche alle quali le riscritture fanno riferimento, che dimostrano non solo una grande conoscenza del *Beowulf*, ma anche la creazione di una serie considerevole di legami intertestuali con lo stesso, che

¹⁰ Genette 1997: 5–6.

¹¹ Genette 1997: 6.

garantisce un piano di lettura dell'ipertesto profondamente diverso sulla base della conoscenza dell'ipotesto. Il romanzo della Headley non è costruito secondo questa dinamica di connessioni e riferimenti profondi, e pertanto rimane una piacevole lettura a prescindere dalla conoscenza del *Beowulf*. Per parafrasare un famoso passo shakespeariano, quella rosa anche con altro nome avrebbe lo stesso profumo.

Il romanzo *The Mere Wife* è anzi, nel momento in cui si fa riferimento al testo originale, distante travisatore dei contenuti del poema. All'apertura del romanzo, difatti, troviamo un interessante elemento paratestuale: un "Selected Translations" in cui solo tre termini sono presentati: *aglæca*, *aglæc-wif* e *hwæt*. Le tre parole hanno una complessa storia nella letteratura critica e la loro lettura e interpretazione è ancora oggi discussa. Nel *Beowulf*, *aglæca* e la sua variante *æglæca* sono utilizzate principalmente per descrivere Grendel e il Drago, sebbene in alcune occasioni il vocabolo faccia riferimento agli eroi del poema, in particolare v. 893 per Sigemund e v. 2592 per Beowulf, mentre il v. 1512 è di dubbia interpretazione, ma per alcuni si riferisce all'eroe protagonista del poema piuttosto che al mostro marino. L'etimologia della parola è discussa ma, se è possibile utilizzarla per descrivere due distinti eroi, è da tenere in considerazione una possibile connotazione neutra all'origine della stessa, che assume valore positivo o negativo a seconda del referente, soprattutto se si guarda a ^{m.e.}*egleche* (guerrafondaio, coraggioso) < ^{ags}*aglæca*. Il valore che la parola assume in relazione ai referenti a cui è essenzialmente associato, i mostri, soprattutto nelle traduzioni, è fortemente negativo. L'associazione all'eroe è, dunque, problematica ed episodica. La politica femminista che pervade invece la riscrittura della Headley porta, nelle "Selected Translations", a una scelta ben precisa dei termini tale da rendere *aglæc-wif*, variante femminile di *aglæca* che pure è presente nel poema originale, problematica nella sua associazione a un referente femminile. Se il primo termine è difatti reso con tradimenti quali «fighter, warrior, hero», che si associano all'eroico, sfera semantica occasionale per il referente nel poema originale, il secondo è

invece associato alla mostruosità e alla derogazione del referente femminile: «wretch, monster, hell-bride, hag»¹². Per il lettore non familiare con le questioni interpretativo-filologiche del poema anglosassone, il testo della Headley promuove la ricezione di un contenuto volutamente travisato nel perseguimento di un'ideologia. In un caso come questo, la conoscenza del testo originale diventa necessaria non al pieno godimento della riscrittura, ma alla interpretazione del sistema di pensiero prospettico che sta alla base del romanzo e della relatività del valore che si assegna alle parole in un determinato contesto sociale.

5.3 Gollum come riscrittura non cosciente di Grendel: spunti per una confutazione

Sin dalla tesi di McGuire Christensen, il mostruoso è uno dei temi più investigati in termini di intertestualità tra il *Beowulf* e il corpus tolkieniano. Il saggio *The Monsters and the Critics* e la lettera di risposta al direttore dell'*Observer* ne dimostrano l'attenzione rivolta da Tolkien. Se il drago però, nella sua relazione all'analogo beowulfiano così come al suo equivalente norreno, Fáfnir, è stata già ampiamente analizzata, non si può dire lo stesso per un'altra importantissima figura mostruosa in *The Hobbit*, Gollum.

Il parallelismo tra questa creatura e Grendel è evidente, sebbene sia un parallelismo che ha goduto di poca attenzione da parte della critica, che lo ha spesso trascurato, come sottolinea B. Nelson¹³. In un suo articolo intitolato *Cain-Leviathan Typology in Gollum and Grendel* (2008), Nelson vuole esplorare la connessione archetipica che esiste tra i due mostri, individuando nello specifico due modelli: il Leviatano, ripreso dalla letteratura critica di N. Frye, e Caino. Questi archetipi sarebbero adoperati da Tolkien, a partire da Grendel, nella creazione di Gollum in maniera non consapevole. Nelson difatti afferma che «Tolkien's

¹² Headley 2018: 2.

¹³ Nelson 2008: 466.

conscious recognition of *Beowulf* as a source of his fiction is incomplete»¹⁴ e che «Tolkien the critic seems not to recognize (despite the many parallels between them) that the seeds of his character are *in potentia* in Grendel»¹⁵.

Il rapporto tra Grendel e Gollum è in realtà molto più esplicito ed è operato a un livello che potrebbe non corrispondere al non conscio che Nelson ripropone a partire dalla già citata lettera di risposta al direttore de *The Observer*. Inoltre, il comune denominatore dell'archetipo di Caino non funziona alla luce della considerazione che Tolkien stesso ha di Grendel. Nelson avanza l'ipotesi asserendo:

Thus such critics as Mellinkoff and Williams (and perhaps even the *Beowulf* poet himself) emphasize the kinship, the inherent nature of Grendel as descendent of Cain, and miss the suggestions in the poem that Grendel (like his successor, Gollum) has become an outsider, and by implication has made personal choices that led to this status¹⁶.

Il tema della presunta natura umana di Grendel è discusso dalla critica ed è ampiamente utilizzato nelle riscritture. Basti guardare al già citato *Grendel's Mother* di Morrison, che presenta come umani i due mostri del poema, la cui demonizzazione avviene nella successiva narrativa dei vincitori, o ancora al gigantesco contadino Grendel che viene scambiato per un Troll in *The Ring-Givers*. In *Beowulf*, difatti, ci si riferisce spesso a Grendel e a sua madre con termini che suggeriscono una loro prossimità al genere umano. In *Beowulf*, si dice che la madre di Grendel abbia *idese onlicnæs* (v. 1351^a, aspetto simile a una donna), e che *oðer earmsceapen on weres wæstmum wræclastas træd* (vv. 1351^a–1352, l'altro miserabile, in forma d'uomo, cammina lungo il confine). In un'altra occasione si parlerà della madre di Grendel come di una *ides* (v. 1259), mentre si farà più volte riferimento a Grendel come a un uomo o a un guerriero, non senza sottolineare la sua esclusione dalla società o dai suoi piaceri.

¹⁴ Nelson 2008: 466.

¹⁵ Nelson 2008: 481.

¹⁶ Nelson 2008: 474.

Infatti, il mostro è detto *rinc* [...] *dreamum bedæled* (vv. 720–721, guerriero privato dei piaceri), *maga mane fah* (v. 978, uomo macchiato dalla colpa) and *hæpenes hilderinces* (v. 986, guerriero pagano). Le sue azioni, inoltre, sono giudicate secondo un modello sociale umano e cristiano: lo si relega, dopo la morte, all'inferno, al v. 852 *þær him hel onfegn* (lì lo ricevette l'inferno) e si dice che gli anziani sanno bene che da lui non possono aspettarsi un compenso per le morti causate ai vv. 157–158, *ne þær nænig witenas wenan þorfte / beorhtre bote to banan folmum* (né poteva alcun uomo saggio aver ragione di aspettare la compensazione in oro dalle mani del nemico), un velato riferimento al *weregild*.

Senza voler entrare nel merito del dibattito sull'umanità, o presunta tale, di Grendel in *Beowulf*, si possono comunque presentare delle riflessioni sulle affermazioni di Nelson e sulla sua identificazione di un archetipo comune in Caino per la creazione di Gollum. Il fatto che esista un «suggestion that Grendel (like his successor, Gollum) has become an outsider, and by implication has made personal choices that led to this status»¹⁷, non significa che Tolkien l'avesse tenuta in considerazione nello studio del poema e nella creazione di Gollum, e che quindi l'archetipo di Caino sia comune denominatore tra personaggi. Anzitutto, Grendel è definito come un discendente *Caines Cynne* (v. 107, della stirpe di Caino), uno tra vari altri *monstra*, come ci viene successivamente ricordato ai vv. 111–113^b *þanon untydras ealle onwocon, eotenas ond ylfe ond orcneas swylce gigantas* (da lì si originarono tutte le genie malvagie, orchi ed elfi e i mai morti, persino i giganti) e vv. 1265^b–1266 *þanon woc fela / geosceaftgasta wæs þæra Grendel sum* (da lì un gran numero di spiriti disperati, tra questi era Grendel). L'implicazione, dunque, non è quella di una scelta operata da Grendel che ha comportato la sua esclusione dal *dream* e dalla società degli uomini, ma di una natura intrinsecamente malvagia e mostruosa determinata dal suo progenitore biblico. In altre parole, Grendel non ha operato alcuna scelta, ma è vittima delle azioni del suo antenato, Caino, a

¹⁷ Nelson 2008: 474.

differenza di Sméagol che, invece, agisce ed è di conseguenza escluso dalla società, al pari del primo grande fratricida biblico¹⁸.

Bisogna, inoltre, tenere in considerazione l'interpretazione che Tolkien ha dato di questi passi e la sua personale lettura di questi termini che approssimano Grendel e sua madre all'umanità. Lo ha fatto in maniera chiara nel famoso saggio *The Monsters and the Critics*:

Monsters of more or less human shape were naturally liable to development on contact with Christian ideas of sin and spirits of evil. Their parody of human form (*earmsceapen on weres wæstmum*) becomes symbolical, explicitly, of sin, or rather this mythical element, already present implicit and unresolved, is emphasized: this we see already in *Beowulf*, strengthened by the theory of descent from Cain (and so from Adam), and of the curse of God. So Grendel is not only under this inherited curse, but also himself sinful: *manscaða, synscaða, synnum beswenced*, he is *fyrena hyrde*. The same notion (combined with others) appears also when he is called (by the author, not by the characters in the poem) *hæþen*, 852, 986, and *helle hæfton, feond on helle*. As an image of man estranged from God he is called not only by all names applicable to ordinary men, as *wer, rinc, guma, maga*, but he is conceived as having a spirit, other than his body, that will be punished. Thus *alegde hæþene sawle: pær him hel onfeng*, 852; while Beowulf himself says *ðær abidan sceal miclan domes, hu him scir Metod scrifan wille*, 978¹⁹.

Pare evidente, dunque, che Tolkien giustifichi questi *passus* in ragione della natura cristiana del poema: servono a rendere Grendel un ammonimento contro il peccato nella forma di una parodia umana, di una sua alterazione mostruosa. La sua è, difatti, una «inherited curse» e in sé Grendel è «sinful». Con ciò non si vuole affermare che il padre del fantasy moderno non si sia ispirato a Grendel per la creazione del suo Gollum, ma che la lettura archetipica di Nelson forse andrebbe riconsiderata alla luce di quanto appena espresso.

¹⁸ Come si scoprirà poi in *The Lord of the Rings*, Sméagol ucciderà suo cugino Déagol per brama dell'anello e, nel tempo, si trasformerà in Gollum.

¹⁹ Tolkien 2006b: 34.

5.4 «The light of his eyes burned with a pale flame»: Gollum come riscrittura consapevole e rovesciata di Grendel

Quello di Nelson non è l'unico contributo della critica nell'individuare quegli elementi che determinano un parallelismo tra il primo dei *monstra* beowulfiani e Gollum. Per esempio, si è già evidenziata la natura pseudo-cannibalistica dei due personaggi²⁰, si è già parlato del legame tra i due luoghi che i mostri abitano²¹, e si è persino osservata la profonda influenza del *Beowulf* nella concezione etico-ambientale dei terreni acquitrinosi in *The Lord of the Rings*²². Questo capitolo vuole considerare come potenzialmente consapevole l'operazione di Tolkien nel costruire Gollum sulla base di Grendel, meglio ancora come suo rovesciamento parodico, mettendo in discussione le affermazioni di una ispirazione non conscia, o di chi afferma che «[i]t is hard to trace a direct analogue to Grendel in Tolkien's work»²³.

Una prima evidente serie di parallelismi si hanno nella descrizione della creatura all'interno del capitolo *Riddles in the Dark*. Così Gollum viene introdotto nel capitolo:

Deep down here by the dark water lived old Gollum, a small slimy creature. I don't know where he came from, nor who or what he was. He was Gollum—as dark as darkness, except for two big round pale eyes in his thin face. [...] He was looking out of his pale lamp-like eyes for blind fish, which he grabbed with his long fingers as quick as thinking. He liked meat too. Goblin he thought good, when he could get it; but he took care they never found him out²⁴.

Una prima lettura già rende evidenti i numerosi parallelismi con Grendel. La rapidità e possenza della presa, espressa da «he grabbed with his long fingers as quick as thinking», richiama quella di Grendel nel poema, come espressa per esempio ai vv.

²⁰ Flieger 2004: 141.

²¹ McGuire Christensen 1970: 58–60.

²² Cfr. Giblett 2015.

²³ Staver 2005: 200.

²⁴ Tolkien 2006a: 85.

121–123^a *grim ond grædig gearo sona wæs / reoc ond reþe ond on ræste genam / þritig þegna* (feroce e vorace fu subito pronto, iracundo e selvaggio, e sui letti afferrò trenta seguaci). Ancor più interessante è il fatto che Gollum sia associato all'oscurità: di lui si dice che è «as dark as darkness». Il titolo stesso del capitolo, difatti, contiene una parola fondamentale per questa analisi: “dark”. L'isola al centro del lago sotterraneo in cui abita, come è già stato notato negli studi menzionati, si associa all'abitazione della madre di Grendel principalmente per il suo legame all'elemento dell'acqua e per la sua locazione sotterranea. In più occasioni, però, si ribadisce il suo essere oscura, «dark», di cui «[d]eep down here by the dark water lived old Gollum», nel già citato passo, è solo un esempio: quando Bilbo riprende conoscenza all'inizio del capitolo e apre gli occhi, «he wondered if he had; for it was just as dark as with them shut»²⁵, e difatti «he had been lying quiet, out of sight and out of mind, in a very dark corner for a long while»²⁶. Il riferimento alla natura oscura del luogo, attraverso l'uso delle parole *dark* e *darkness*, compare nel capitolo almeno altre sedici volte.

Questo dettaglio non è trascurabile, se pensiamo al fatto che, per Tolkien, Grendel e il mostruoso in *Beowulf* sono concetti associati all'oscurità. Nel saggio *The Monsters and the Critics*, parlando della luce di Heorot al passo *lixe se leoma ofer landa fela* (v. 311, brillava la luce sopra numerose terre), Tolkien ci ricorda che «the outer darkness and its hostile offspring lie ever in wait for the torches to fail»²⁷, e in riferimento agli *hæleð under heofenum* (v. 52^a, guerrieri sotto il cielo) del poema, afferma che loro «went forward to that battle with the hostile world and the offspring of the dark»²⁸. Più avanti, con uno specifico riferimento ai *monstra* del poema, citerà W.P. Ker che afferma «Grendel and the dragon are constantly referred to in language which is meant to recall the powers of darkness with which Christian men felt

²⁵ Tolkien 2006a: 81.

²⁶ Tolkien 2006a: 82.

²⁷ Tolkien 2006b: 33.

²⁸ Tolkien 2006b: 18.

themselves to be encompassed»²⁹. Ancora, Tolkien ci ricorda di Grendel e del suo «love of the dark», «his hideousness and habitation in dark forsaken places»³⁰ e, infine, facendo riferimento all'associazione di Grendel con l'inferno, affermerà che «the symbolism of darkness is so fundamental that it is vain to look for any distinction between the *pystru* outside Hrothgar's hall in which Grendel lurked, and the shadow of Death, or of hell after (or in) Death».³¹ Inoltre, in una risposta alla recensione di W.H. Auden al suo *The Return of the King*, Tolkien affermerà che Grendel «brought into the royal hall the outer darkness»³².

Ben più interessante, però, è il passaggio in cui Gollum comincia a maturare dei sospetti in merito alla sparizione del suo anello. Leggiamo infatti che «[a]s suspicion grew in Gollum's mind, the light of his eyes burned with a pale flame [...] But now the light in Gollum's eyes had become green fire, and it was coming swiftly nearer»³³. Al lettore attento non può sfuggire il parallelismo con in vv. 725–727:

*On fagne flor feond treddode,
eode yrremod; him of eagum stod
ligge gelicost leoht unfæger.*

Sul pavimento lucente il nemico avanzò,
venne irato nell'animo; a lui dagli occhi spuntava
simile a una fiamma una luce maligna.

Al già evidente parallelismo della luce e della fiamma negli occhi, la traduzione di Tolkien del *Beowulf* aggiunge un importante elemento che nella traduzione letterale del testo non compare, la celerità, espressa da «swiftly» per Gollum, con cui Grendel si avvicina. Tolkien, difatti, traduce con: «then swift on the

²⁹ Ker 1904, in Tolkien 2006b: 19–20.

³⁰ Tolkien 2006b: 34.

³¹ Tolkien 2006b: 35.

³² Tolkien 2000: 242.

³³ Tolkien 2006a: 97.

bright-patterned floor the demon paced. In angry mood he went, and from his eyes stood forth most like to flame unholy light»³⁴.

Essenziale nella costruzione del personaggio, però, non è solo il parallelismo, ma anche il capovolgimento rispetto a Grendel. Sebbene non ritroviamo una *leoht unfæger* (luce maligna) che è *ligge gelicost* (simile a fiamma), bensì una *light* che brucia *with a pale flame*, lo stretto legame intertestuale è evidente e innegabile. Dalla poscenza dell'aggettivo *unfæger* si passa però allo sminuente *pale* nella descrizione della luce, che evidenzia il rovesciamento quasi parodico che la mostruosità subisce in Gollum. La fiamma, inoltre, diventerà successivamente verde, un colore che non corrisponde a quello che naturalmente il fuoco assume nell'immaginario collettivo. Se il Grendel del *Beowulf* è per Tolkien una «parody of human form», Gollum ne diventa a sua volta una parodia, costruendo un ulteriore analogo, questo forse involontario, sul modello di trasformazione del personaggio rispetto alla sua fonte, rispetto all'elemento da cui prende le mosse la costruzione del mostro.

Il capitolo 5, *Riddles in the Dark*, è quello a cui Tolkien ha apportato il maggior numero di modifiche in una successiva revisione, probabilmente per adattare Gollum al ritratto che se ne dà in *The Lord of the Rings*³⁵. In questa trasformazione a Tolkien preme anche di riconsiderare l'aspetto di Gollum, per cui se nella prima edizione di *The Hobbit*, quella del 1937, leggiamo «Deep down here by the dark water lived old Gollum» e che «he had a boat»³⁶, nell'edizione riveduta oggi in commercio leggiamo «Deep down here by the dark water lived old Gollum, a small slimy creature» e che «he had a small boat»³⁷. L'aggiunta, inevitabilmente, trasforma quel sentore di terrore che Grendel suscita in una forma di repulsione diversa, quella di una creatura «slimy», viscida, secondo il meccanismo di alterazione della superficie e preservazione delle funzioni essenziali che abbiamo già

³⁴ Tolkien 2014a: 33.

³⁵ McGuire Christensen 1970: 54.

³⁶ Tolkien 1937: 82.

³⁷ Tolkien 2006a: 84.

rivisto per la *graphic novel* di García e Rubín o per il romanzo della Morrison. Infatti, la funzione di entrambi i mostri, ovvero quella di parodiare la forma umana come corrotta dal peccato, o dello hobbit nel caso di Gollum, e di generare repulsione nel pubblico coevo rimane inalterata. Inoltre, l'autore aggiunge due riferimenti alla dimensione di Gollum, prima assenti, probabilmente in ragione del modo in cui lo stesso era rappresentato nell'immaginario collettivo: si prenda come esempio l'illustrazione del mostro da parte di Torbjörn Zetterholm nella traduzione svedese di Tore Zetterholm (*Fig. 1*), la prima traduzione mai realizzata di un'opera di Tolkien³⁸, oppure l'illustrazione di T. Jansson per la traduzione finlandese di R. Pitkänen (*Fig. 2*). Il ribaltamento della figura di Grendel in Gollum avviene dunque anche attraverso la dimensione, che non rende per questo la funzione del mostro tolkieniano minormente efficace. Va difatti tenuto in



Figura 1. Gollum raffigurato da Torbjörn Zetterholm



Figura 2. Gollum raffigurato da Tove Jansson

³⁸ Hammond & Scull 2006: 1026.

considerazione come, basandosi le traduzioni citate sulla prima edizione di *The Hobbit*, in cui era assente il riferimento alla dimensione di Gollum, nell'immaginazione dell'illustratore la creatura assunta delle dimensioni spropositatamente grandi rispetto all'hobbit protagonista, così come Grendel è descritto come *eoten* e *aglæca* nel poema.

Nella revisione del capitolo e del mostro operata da Tolkien, è inoltre interessante notare l'aumento dell'uso di *wretch(ed)* per descrivere Gollum, che rafforza l'idea dello stesso come di un esemplare simbolico del peccato e, nel far ciò, lo avvicina nuovamente a Grendel. Al solo «wretched creature»³⁹ della prima edizione si aggiungono due occorrenze, rispettivamente «wretch» e «wretched»⁴⁰. Queste paiono non assolvere alcuna altra funzione, se non meramente estetica. Nel primo caso, inoltre, «wretch» si sostituisce al referente esplicito «Gollum» nell'edizione originale, mentre nel secondo siamo dinanzi a un ampliamento del capitolo, per cui seppur non si sostituisce direttamente al nome del mostro in una fase di revisione, si sceglie comunque questo rispetto a qualunque altro segno linguistico. Nel discutere l'uso del termine ^{ags}wrecca > ^{ing}wretch nelle note alla sua traduzione, Tolkien enfatizza quanto a differenza della concezione eroica dell'esiliato che possiamo ritrovare in alcuni contesti poetici, come nel passaggio del *Beowulf* che tratta di Sigemund (v. 898), «the position of a wrecca was unhappy» e che quindi «already in unheroic language a wrecca meant a 'wretch' — wither a miserable unhappy homeless man, or a despicable and wicked one»⁴¹. Pare quasi tautologico, qui, un richiamo alla sopracitata esclusione di Grendel dal *dreamum*, al suo essere *mane fah*.

Alla luce delle considerazioni qui fatte, dunque, risulta difficile non notare come, nella revisione consistente del capitolo *Riddles in the Dark*, Gollum si avvicini sempre di più a una immagine rovesciata del mostro beowulfiano, Grendel. La serie di legami intertestuali che si sono qui discussi potrebbero anche

³⁹ Tolkien 1937: 93.

⁴⁰ Tolkien 2006a: 88, 95.

⁴¹ Tolkien 2014a: 293–294.

considerarsi un'operazione non conscia dell'estro creativo di un autore, Tolkien, che ha fatto del *Beowulf* un elemento centrale della sua carriera accademica e non. Tuttavia, in considerazione delle connessioni tra le due creature che qui sono state presentate, non solo dei parallelismi ma anche dei capovolgimenti, non si può non avanzare l'ipotesi che l'autore contragga un debito con il Grendel del *Beowulf* per la creazione del suo *monstrum*, Gollum, meno inconscia di quanto una parte della critica ha sospettato finora.

Con *The Hobbit*, che è forse la più antica delle riscritture in senso proprio del *Beowulf*, almeno in ordine di pubblicazione, si conclude questa breve panoramica della fortuna del più conosciuto e più studiato poema della letteratura anglosassone. Questo excursus critico ha preso in considerazione i più importanti esponenti della collezione di testi che ruotano attorno al poema, la cosiddetta *Beowulfiana*, nell'intento di presentare l'immane fortuna che il *Beowulf* ha ottenuto al di là del Medioevo, oltre quel poema le cui uniche tracce sino a noi pervenute sono i ff. 132r-201v del *Cotton Vitellius A.xv*. In particolare, si è voluto tenere in considerazione il significativo legame intertestuale che esiste sempre tra ipotesto e ipertesto, che spesso affonda le sue radici in una consolidata conoscenza del poema, non solo contenutistica, ma anche testuale in senso stretto e, quindi, filologica. Nel tentativo di porre le fondamenta dell'ipertesto in questioni testuali e *passus* problematici che hanno attratto l'attenzione dell'autore, si sono costruiti dei solidi legami anche tra le riscritture stesse, talvolta per ispirazione diretta, come nel caso presentato dello *scop* in Gardner e in Morrison, altre volte mediante una scrittura parallela e indipendente con in comune uno stesso elemento del testo di partenza.

Come si è già ricordato, difatti, l'indagine della riscrittura non può che partire da un'analisi del testo riscritto, investigato attraverso la lente della filologia: solo così potranno essere riportati alla luce quei processi trasformativi, potremmo dire "riscritturali", che non sono evidenti nella superficie del testo, e che sono persi nel passaggio da ipotesto a ipertesto. Quest'ultimo, però, ne

preserva ancora delle tracce che permettono di intuire e scorgere questi legami intertestuali che rimarrebbero altrimenti impliciti e taciuti. La letteratura critica oggi, nello studio della riscrittura e ricezione del Medioevo, si è concentrata in particolar modo sul legame che esiste tra il *Medievalism*, il *Presentism* e i *Cultural Studies*, e quindi su quel rapporto che esiste tra gli ipertesti e il contesto in cui questi sono prodotti. Come però l'analisi di questa monografia ha dimostrato, prima ancora di studiare l'opera in senso orizzontale, in relazione al contesto storico in cui viene a nascere, è possibile indagarla in senso verticale, scavare nelle profondità delle relazioni che essa intrattiene con il Medioevo, in questo specifico caso con il testo medievale; prima ancora che allo studioso, questo compito è spettato in diversi casi, come è emerso nel corso delle analisi degli ipertesti, allo scrittore, o meglio ri-scrittore, del *Beowulf*.

Da qui, ovviamente, ci si augura una ulteriore esplorazione, in direzione di una crescita del campo di studi che è il *Medievalism* al fianco dei *Medieval Studies*, in particolare agli studi di Filologia Germanica. Se lo *scop*, anche solo nella finzione letteraria, è stato il mezzo che mediante la creazione poetica ha permesso che *ealne wideferhþ weras ehtigað* (v. 1222), è alle moderne edizioni, traduzioni e riscritture di quegli stessi eventi, alle moderne narrative letterarie e non, che si riconosce un ruolo centrale nella preservazione della memoria e nella prosecuzione della fortuna del *Beowulf* oltre il Medioevo. Comprendere dunque appieno quegli elementi, quelle perplessità, quei passi problematici che del testo medievale e della sua indagine hanno colpito l'autore al punto di meritare un'attenta considerazione, una rielaborazione, talvolta nella forma di una fittizia soluzione, significa riuscire, mediante l'indagine del passato, a capire meglio il nostro presente.

Bibliografia

- Acker, P. 2016. "Tolkien's Sellic Spell: A Beowulfian Fairy Tale". *Tolkien Studies* 13: 31–44.
- Allard, J. & North, R. 2014. *Beowulf and Other Stories: A New Introduction to Old English, Old Icelandic and Anglo-Norman Literatures*. London: Routledge.
- Alexander, M. 1996. *The earliest English Poems*. Harmondsworth: Penguin.
- Alexander, M. trad. 1973. *Beowulf. A Verse Translation*. Harmondsworth: Penguin.
- Andrew, S. 1940. *Syntax and Style in Old English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Atherton, M. 2012. *There and Back Again: J.R.R. Tolkien and the Origins of The Hobbit*. Falun: I.B. Tauris.
- Basari, E. & Caesar, C. 1940–1941. "Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca". *Il Vittorioso* IV/44–52 & V/1–4.
- Battles, P. & Wright, C.D. 2018. "Eall-feala Ealde Sæge: Poetic Performance and 'The Scop's Repertoire' in Old English Verse". *Oral Tradition* 32/1: 3–26.
- Battles, P. 2019. "Kathleen Forni, Beowulf's Popular Afterlife in Literature, Comic Books, and Film (review)". *Modern Philology* 117/3: E159–E161.
- Baum, P.F. 1963. "The Beowulf Poet", in Nicholson, L.E. ed. *An Anthology of Beowulf Criticism*. South Bend: University of Notre Dame. 353–365.
- Benvenuti, A. & Gagliardi, I. 2007. "Il Medioevo nella percezione contemporanea: alcuni spunti per una riflessione". *Babel Littératures plurielles*: <https://journals.openedition.org/babel/826> (ultimo accesso 26/06/2020).

- Bjork E. & Niles, J.D. eds. 1998. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bjork, E. & Obermeier, A. 1998. "Date, Provenance, Author, Audiences", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 13–34.
- Bliss, A.J. 1958. *The Metre of Beowulf*. Oxford: Blackwell.
- Bloom, H. 2007. *Bloom's Modern Critical Interpretations: Beowulf*. Updated Edition. New York: Infobase.
- Borune, R. 2009. *Grendel's Mother*. Tucson: Wheatmark.
- Bosworth, J. & Toller, N.T. *An Anglo-Saxon Dictionary*: <https://bosworthtoller.com/>
- Braune, W. ed. 1969. *Althochdeutsche Lesebuch*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag.
- Brunetti, G. trad. 2003. *Beowulf*. Roma: Carocci.
- Buzzoni, M. 2010. *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*. Venezia: Cafoscarina.
- Cable, T.M. 1974. *The Meter and Melody of Beowulf*. Urbana: University of Illinois Press.
- Cacioni, C.G. trad. 1959. *Beowulf. Poema epico anglosassone*. Bologna: Giuseppe Malpiero Edizioni.
- Cameron, A.F. et al. 1981. "A reconsideration of the Language of Beowulf", in Chase, C. ed. *The Dating of Beowulf*. Toronto: Toronto University Press. 33–75.
- Cammarota, M.G. ed. 2018. *Tradurre: Un Viaggio nel Tempo*. Venezia: Ca' Foscari Edizioni.
- Campbell, A. 1959. *Old English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Canaway, W.H. 1958. *The Ring-Givers*. Harmondsworth: Penguin.
- Chambers, R.W. 1912. *Widsith. A Study in Old English Heroic Legend*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chambers, R.W. 1967. *Man's Unconquerable Mind*. New York: Haskell.
- Chase, R.C. ed. 1981. *The Dating of Beowulf*. Toronto: Toronto University Press.

- Clark Hall, J.R. trad. 1940. *Beowulf and The Finnesburg fragment: a translation into modern English prose*. Londra: Allen and Unwin.
- Clark, D. and Perkins, N. eds. 2010. *Anglo-Saxon Culture in the Modern Imagination*. Chippenham/ Eastbourne: D. S. Brewer.
- Clark, D. ed. 2020. *Beowulf in Contemporary Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Cohen, J.J. 1993. "Old English Literature and the Work of Giants". *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24/1: 1–32.
- Cohen, J.J. 1996. "Monster Theory (Seven Thesis)", in Cohen, J.J. ed. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3–25.
- Cohen, J.J. ed. 1996. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coogan, M.D. 2010. *The New Annotated Bible*. 15th edition. Oxford: Oxford University Press.
- Coronel, H.M. 2014. "Grendel: Three Faces of a Monstrous 'Other'". *Language and Culture* IV: 1–7.
- Crichton, M. 1997. *Eaters of the Dead*. London: Arrow Book.
- Crownover, A. 2008. *Wealtheow: Her Telling of Beowulf*. Nashville: Turner.
- D'Arcens, L. 2016. ed. *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doane, A.R. 2013. *Genesis A. A New Edition, Revised*. Tempe: ACMRS Publications.
- Donaldson, E.T. trad. 2001. *Beowulf: A Prose Translation: Backgrounds and Contexts, Criticism*. Howe, N. ed. New York: W.W. Norton.
- Drout, M.D.C. 2002. *Beowulf and the Critics by J.R.R. Tolkien*. Tempe: MRTS.
- Drout, M.D.C. 2011. "Beowulf: The Monsters and The Critics' Seventy-Five Years Later". *Mythlore* 30: 5–22
- Dryden, J. 1962. "Preface to Ovid's Epistles Translated by Several Hands", in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*.

- Watson, G. ed. Londra: Everymen's Library. Vol. 1/2. 262–273.
- Dryden, J. 1962. *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*.
Watson, G. ed. Londra: Everymen's Library. Vol. 1/2.
- Eco, U. 2012. *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 2013. *Dire Quasi la Stessa Cosa*. Milano: Bompiani.
- Emery, E. and Utz, R. eds. 2014. *Medievalism. Key Critical Terms*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Ferrari, F. 2017. "Looking at the hero: Beowulf and graphic novels in the 21st Century". *Linguistica e Filologia* 37: 189–202.
- Flieger, V. 2004. "Frodo and Aragon: The concept of the Hero", in Zimbaldo, R.A. & Isaacs, N.D. eds. *Understanding the Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. New York: Houghton Mifflin. 122–145.
- Forni, K. 2018. *Beowulf's Popular Afterlife in Literature, Comic Books and Film*. New York: Routledge.
- Fulk, R.D. 1991. *Interpretations of Beowulf: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fulk, R.D. 1992. *A History of Old English Meter*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fulk, R.D. 1998. "Textual Criticism", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 35–54.
- Fulk, R.D. et al. 2008. *Klaeber's Beowulf and the fight at Finnsburgh*. Toronto: Toronto University Press. (Kl.Bwf⁴).
- Fulk, R.D. 2010. *The Beowulf Manuscript: Complete Texts and "The Fight at Finnsburgh"*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gaiman, N. 2005 (1998). "Bay Wolf", in Gaiman, N. *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*. New York: Avon. 196–203.
- Gaiman, N. 2010 (2006). "The Monarch of the Glenn", in Gaiman, N. *Fragile Things. Short Fictions and Wonders*. New York: Harper. 284–340.
- García, S. & Rubín, D. 2015a. *Beowulf*. Latina: Tunué.

- García, S. & Rubín, D. 2015b. "García, Rubín e il senso della novela grafica (e di Beowulf)". *Tofoni* V: <https://www.fumettologica.it/2015/05/garcia-rubin-novela-grafica-beowulf-intervista/>
- Gardner, J. 1989 (1971). *Grendel*. New York: Vintage.
- Genette, G. 1997. *Palimpsests*. Newman, C. & Doubinsky, C. Lincoln: Nebraska University Press.
- Giblett, R. 2015. "Theology of wetlands: Tolkien and Beowulf on marshes and their monsters". *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 19/2: 132–143.
- Giordano, C. & Piro, R. eds. 2016. *Risonanze*. Roma: Aracne.
- Giusti, F. 2006. "Il Beowulf nel Novecento: il fumetto e il romanzo". *Linguistica e Filologia* 23: 211–229.
- Giusti, F. 2006. "La ricezione contemporanea del 'Beowulf'". *Intersezioni* XXVI/3: 1–12.
- Giusti, F. 2007. "il Beowulf nel XX secolo. La ricezione Poetica". *Poesia* 112: 26–33.
- Giusti, F. 2010. "Encountering the Other in the Middle Ages: from Ibn Fadlan's Account to Michael Crichton's Fiction". *Acta litteraria comparativa* 5: 381–392.
- Giusti, F. 2011. "Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in un altro luogo e in un altro tempo". *Between* 1/1: 1–12.
- Godwin, P. 1995. *Tower of Beowulf*. New York: William Morrow.
- Greenfield, S.B. 1982. "A touch of the monstrous in the hero, or Beowulf re-marvellized". *English Studies* 63/4: 294–300.
- Greenfield, S.B. trad. 1982. *A Readale Beowulf: The Old English Epic Newly Translated*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Grion, G. trad. 1883. "Beowulf: poema epico anglosassone del vii secolo". *Atti della real accademia Lucchese di scienze, lettere e arti* 22: 197–379.
- Gunnarsson, S. dir. 2005. *Beowulf and Grendel*. Truly Indie.

- Hadbawnik, D. 2012. "An Experimental Poetic Adventure", in Meyer, T. *Beowulf: A Translation*. New York: Punctum Books. 1–4.
- Hammond, W.G. & Scull, C. 2006. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. Vol. 2. Londra: Harper Collins.
- Headley, M.D. 2018. *The Mere Wife*. London: Scribe.
- Heaney, S. 2000. trad. *Beowulf: A New Verse Translation. Bilingual Edition*. New York: W.W. Norton.
- Heaney, S. 2002. *Beowulf. Testo originale a fronte*. Bacigalupo, M. trad. Roma: Fazi.
- Hill, J.M. 1998. "Social Milieu", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 255–270.
- Hogg, R. 2011. *A Grammar of Old English. Vol. 1: Phonology*. Petaling Jaya: Wiley–Blackwell.
- Hutton, R. 1991. *The pagan religions of the ancient British Isles: their nature and legacy*. Oxford: Blackwell.
- Irving Jr., E.B. 1998. "Christian and Pagan Elements", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 175–192.
- Keena, J. 2017. "Tolkien and Old English: An Annotated Bibliography", in Academia.edu:
https://www.academia.edu/37583303/Tolkien_and_Old_English_An_Annotated_Bibliography (ultimo accesso 26/06/2020).
- Kiernan, K. 1981. *Beowulf and the Beowulf Manuscript*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kiernan, K. 1986. *The Thorkelin Transcripts of Beowulf*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Klaeber, F. 1926. "Beowulfiana". *Anglia* 50: 195–244.
- Klaeber, F. 1950. *Beowulf and the Fight at Finnsburg*. 3rd edition. Lexington: Heath.
- Koch, L. trad. 1987. *Beowulf*. Torino: Einaudi.
- Kowalcze, A. 2002. "Disregarding the Text: Postmodern Medievalisms and the Readings of John Gardner's *Grendel*", in

- Swan, J.G. and Utz, R. eds. *The Year's Work in Medievalism* 17. Eugene: Wipf and Stock. 33–55.
- Kroonen, G. 2013. *Etymological Dictionary of ProtoGermanic*. Leiden: Brill.
- Lerer, S. 1998. "Beowulf and Contemporary Critical Theory", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 325–340.
- Lidow, J. 2001. *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford: Oxford University Press.
- Livingston, M. & Sutton, J.W. 2006. "Reinventing the Hero: Gardner's Grendel and the Shifting Face of Beowulf in Popular Culture". *Studies in Popular Culture* 29/1: 1–16.
- Lucano, M.A. 1981. *La guerra civile, o Farsaglia*. Canali, L. ed. trad. Bologna: Rizzoli.
- Luiselli Fadda, A.M. 1991. "La traduzione nel Medioevo germanico: condizioni culturali e linguistiche e procedimenti operativi". *Romanobarbarica* 11: 357–399.
- Luiselli Fadda, A.M. 1994. *Tradizioni manoscritte e critica del testo nel Medioevo germanico*. Bari: Laterza.
- Machiavelli, N. 2014. *Il Principe*. Inglese, G. ed. Torino: Einaudi.
- Magennis, H. 2001. "Michael Crichton, Ibn Fadlan, Fantasy Cinema: Beowulf at the Movies". *Old English Newsletter* 35/1: 34–38.
- Magennis, H. 2011. *Translating Beowulf: Modern Versions in English Verse*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Marmora, G. 2019. "Ofer hronrade: 'al di là del mare, la via delle balene'. Questioni sulla traduzione del Beowulf in prosa italiana". *Open Journal of Humanities* 2: 41–74.
- McGuire Christensen, B. 1970. *Beowulf and the Hobbit: Elegy into Fantasy in J.R.R. Tolkien's Creative Technique*. PhD Thesis non pubblicata, reperibile a:
<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/193796> (ultimo accesso 26/06/2020)
- Meyer, T. trad. 2012. *Beowulf: A Transaltion*. New York: Punctum Books.

- Micillo, V. 2016. "Pointless monsters, metafore postmoderne. Lingua e stile in *Beowulf* e nel *Grendel* di J. Gardner", in Giordano, C. & Piro, R. eds. *Risonanze*. Roma: Aracne. 129–146.
- Milosh, J. & Gardner, J. 1978. "John Gardner's *Grendel*: Sources and Analogues". *Contemporary Literature* 19/1: 48–57.
- Molinari, M.V. 1980. *La Filologia Germanica*. Bologna: Zanichelli.
- Morrison, S.S. 2015. *Grendel's Mother. The Saga of the Wyrð-Wife*. Winchester: Top Hat Books.
- Morrison, S.S. 2018. "Grendel's Mother in Fascist Italy: Beowulf in a Catholic Youth Publication". *International Journal of Comic Art* 20/1: 331–348.
- Namjoshi, S. 1994. *St. Suniti and the Dragon*. North Melborun: Spinfex.
- Namjoshi, S. 2007. *Aditi and her Friends meet Grendel*. Chennai: Tulika.
- Neckel G. & Khun, H. eds. 1983. *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. verbesserte Aufl. Heidelberg: Carl Winter.
- Nelson, B. 2008. "Cain–Leviathan Typology in Gollum and Grendel". *Extrapolation* 49/3: 466–485.
- Nicholson, L.E. 1963. *An Anthology of Beowulf Criticism*. South Bend: University of Notre Dame.
- Niles, J.D. 2003. "The Myth of the Anglo–Saxon Oral Poet". *Western Folklore* 62/1: 7–61.
- Niles, J.D. 1983. *Beowulf: the Poem and Its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Niles, J.D. 1993. "Rewriting Beowulf: The Task of Translation". *College English* 55/8: 858–878.
- Niles, J.D. 1994. "Editing Beowulf: What Can Study of the Ballads Tell Us?". *Oral Tradition* 9/2: 440–467.
- Niles, J.D. 1998. "Introduction": Beowulf, Truth, Meaning", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 1–12.

- Niven, L. *et al.* 1987. *The Legacy of Heorot*. New York: Simon and Schuster.
- Niven, L. *et al.* 1995. *Beowulf's Children*. New York: Tor.
- Niven, L. *et al.* 1995. *The Dragons of Heorot*. London: Victor Gollancz.
- O'Donnell, D.P. 2005. *Cædmon's Hymn. A multimedia study, edition and archive*:
<http://people.uleth.ca/~daniel.odonnell/caedmon/html/> (ultimo accesso 26/06/2020).
- Olivero, F. trad. 1934. *Beowulf*. Torino: Dell'Erma Edizioni.
- Orchard, A. 2003. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Osborn, M. 1998. "Translations, Versions, Illustrations", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 341–372.
- Osborn, M. trad. 1984. *Beowulf: A Verse Translation with the Treasures of the Ancient North*. Berkley: University of California Press.
- Rebsamen, F. trad. 1991. *Beowulf. A Verse Translation*. New York: Harper Collins.
- Ringler, D. trad. 2007. *Beowulf. A New Translation for Oral Delivery*, Hackett. Ebook.
- Scardigli, P. trad. 2004. *Il Canzoniere Eddico*. Milano: Garzanti.
- Schaefer, F. 1996. *Whose Song is Sung*. New York: Tor.
- Shippey, T.A. 1998. "Structure and Unity", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 149–175.
- Shippey, T.A. & Haarder, A. eds. 1998. *Beowulf: The Critical Heritage*. New York: Routledge.
- Sisam, K. 1968. "Notes on Old English Poetry: The authority of Old English Poetical Manuscripts", in Stevens, S. & Mandel, J. eds. *Old English Literature: Twenty-Two Analytical Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press. 36–51.
- Staver, R.J. 2005. *A Companion to Beowulf*. Westport: Greenwood Press.

- Stevens, M. & Mandel, J. eds. 1968. *Old English Literature: Twenty-Two Analytical Essay*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Stockwell, R.P. & Minkova, D. 1988. "Prosody", in Bjork E. & Niles, J.D. eds. *A Beowulf Handbook*. Lincoln: University of Nebraska Press. 55–84.
- Stout, D. 2018. *Grendel's Mother*. Sharpened Pencils Productions.
- Stuart Lee, W. 2014. *A Companion to J.R.R. Tolkien*. Chichester: D. S. Brewer.
- Sweet, H. 1967. *Sweet's Anglo-Saxon's reader in poetry and prose*. Whitelock, D. ed. Oxford: Claredon Press.
- Tacito, C. 1990. *La Germania*. Scevola, M. ed. Torino: Loescher.
- Thurston, S. 2016. *Sister of Grendel: A Novel*. Winchester: Top Hat Books.
- Tolkien, J.R.R. 1937. *The Hobbit*. 1st edition. Londra: George Allen and Unwin.
- Tolkien, J.R.R. 1947. *Hompen, eller En resa dit och tillbaksigen*, Zetterholm, T. trad. Stoccolma: Kooperativa Förbundets Bokförlag.
- Tolkien, J.R.R. 1973. *Lohikäärmevuori, eli Erään hoppelin matka sinne ja takaisin*. Pitkänen, R. trad. Helsinki: Tammi.
- Tolkien, J.R.R. 2000. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Carpenter, H. & Tolkien, C. eds. Boston: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J.R.R. 2006a (1966). *The Hobbit*. 3rd edition. Croydon: Harper Collins.
- Tolkien, J.R.R. 2006b. *The Monster and the Critics and Other Essays*. Croydon: Harper Collins.
- Tolkien, J.R.R. 2014a. *Beowulf. A Translation and Commentary. Together with Sellic Spell*. Tolkien, C. ed. New York: Mariner Books.
- Tolkien, J.R.R. 2014b. *Beowulf, Traduzione e Commento con Racconto Meraviglioso*. Tolkien, C. ed. Manini, L. trad. Milano: Bompiani.

- Trask, R.M. trad. 1997. *Beowulf and Judith; Two Heroes*. Lanham: University Press of America.
- Vevaina, C.M. 1998. "An Interview with Suniti Namjoshi". *A Review of International English Literature* 29/1: 195–201.
- Whitelock, D. 1980. *From Bede to Alfred. Studies in Early Anglo-Saxon Literature and History*. Londra: Variorum Reprints.
- Woltmann, S. 2020. "'Pointless, Ridiculous Monster': Monstrous abjection and event in 'The House of Asterion' and *Grendel*". *Preternature* 9/1: 76–96.
- Wrenn, C.L. & Bolton, W.F. 1988. *Beowulf*. Exeter: University of Exeter Press.
- Wright, D. trad. 1957. *Beowulf. A New Translation*. Suffolk: Penguin.
- Zemeckis, R. dir. 2007. *The Legend of Beowulf*. Warner Bros.
- Zimbaldo, R.A. & Isaacs, N.D. eds. 2004. *Understanding the Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. New York: Houghton Mifflin.

Bibliografia dei siti

- Bibliotheca Augustana:
<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html#la> (ultimo accesso 26/06/2020).
- British Library (the), *Digitalised Manuscript*:
http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=cotton_ms_vitellius_a_xv (ultimo accesso 26/06/2020).
- Bosomworth, J. *Beowulf in 2-D*:
<https://beowulflegendacristiana.weebly.com/> (ultimo accesso 26/06/2020).
- Bruentti, G. *Edizioni del Beowulf*:
<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TE-STI/Beowulf/Varianti/begin.htm> (ultimo accesso 26/06/2020).

Brunetti, G. *Poesia Antico Inglese*:

<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/begin.htm>
(ultimo accesso 26/06/2020).

Documenta Catholica Omnia, *Hieronymus – Epistolae Secundum Ordinem Temporum Distributae*:

http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0347-0420__Hieronymus__Epistolae_Secundum_Ordinem_Temporum_Distributae__MLT.pdf.html (ultimo accesso 26/06/2020).

Kiernan, K. *The Electronic Beowulf*:

<http://ebeowulf.uky.edu/#ancillarytexts-tha> (ultimo accesso 26/06/2020).

Scribe U.K.:

<https://scribepublications.co.uk/books-authors/books/beowulf> (ultimo accesso 26/06/2020).

Slade, B. *Beowulf on Steorarume*:

<https://www.heorot.dk/> (ultimo accesso 26/06/2020).

Sutton, J.W. *Beowulfiana: Modern Adaptations of Beowulf*:

<https://www.library.rochester.edu/robbins/beowulfiana> (ultimo accesso 26/06/2020).

Texas A&M University. *Beowulf's Afterlives*:

<http://beowulf.dh.tamu.edu/> (ultimo accesso 26/06/2020).

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

AREA 15 – Scienze teologico-religiose

AREA 16 – Discipline musicali

Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su

www.aracneeditrice.it

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2021
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)