

Incontrare Grendel al cinema Riscrivere il *Beowulf* in un altro luogo e in un altro tempo

Francesco Giusti

Il poema che chiamiamo *Beowulf* dal nome del suo protagonista è un monumento alla memoria dell'eroe, il segno della sopravvivenza della sua gloria. Probabilmente dietro ogni poema epico non c'è l'intenzione di raccontare, quanto di ri-raccontare una storia, diventando così testimonianza del proprio stesso assunto iniziale, cioè che la storia che in esso ha luogo meriti di essere raccontata nuovamente. E il poema Anglo-Sassone è già, nella forma in cui lo leggiamo, la ri-narrazione di una antica storia germanica in un altro tempo (il secolo VIII probabilmente) e in una diversa cultura, la cultura cristiana del suo estensore in forma scritta, probabilmente un monaco. Ogni operazione di riscrittura di questa storia in epoche successive è, allora, la continuazione di una tradizione già iscritta nel poema.

In quanto poema epico *Beowulf* è naturalmente uno spazio di incontri, ma rispetto ai modelli classici dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non richiede l'estraneità dello spazio dell'incontro o dello scontro. La minaccia, fatta di sangue e di carne, non di mitici poteri, è sulla porta di casa, l'altro, il mostruoso, è vicino, molto vicino alla comunità degli uomini ed è con loro geneticamente imparentato. La cultura cristiana del narratore riconduce i mostri al racconto biblico definendo Grendel colui che appartiene «in Caines cynne» (v. 108a), alla stirpe di Caino. L'origine della presenza dei giganti nel mondo, nella tradizione Giudaico-Cristiana, si trova in Genesi: con l'espulsione di Caino dal Paradiso e i suoi conseguenti incontri sessuali con le bestie selvagge che vagano nell'est dell'Eden vengono generati una razza di esseri di natura mista, umani ed animali. A questa razza mista appartengono anche bellissime donne, le "figlie di Caino", le quali accoppiandosi con angeli caduti generano i giganti. Essendo nati dall'incrocio di "nature" che avrebbero dovuto mantenersi separate, i giganti sono essenzialmente mostruosi, proprio perché prodotti da una fusione proibita. La loro deformità fisica testimonia il loro esser frutto di un peccato, dell'infrazione dei confini della razza come contenitore

dell'essere e la trasgressione del confine tra animale, umano e divino (Williams 1996: 113-119). Ma Caino è il fratello di Abele e il poeta del *Beowulf* ascrive l'umanità alla discendenza di quest'ultimo, perciò si mantiene un legame tra la stirpe dei mostri e la stirpe degli uomini, nuove infrazioni del confine tra queste possono compiersi¹. Questo elemento costituisce un punto di particolare interesse nel poema anglosassone e un punto sul quale le riscritture novecentesche si concentreranno nell'elaborazione di nuove possibilità e modelli per questo scontro².

Le riscritture che qui si vogliono considerare sono propriamente delle trans-codificazioni o traduzioni intersemiotiche, cioè delle trasposizioni della storia narrata nel poema in un'arte pienamente moderna come il cinema. Il *Beowulf* sembra godere di una certa fortuna negli ultimi tempi e i due film di cui si parlerà hanno visto la luce nel giro un paio di anni: *Beowulf & Grendel* (2005)³ di Sturla Gunnarsson e *Beowulf* (2007)⁴ di Robert Zemeckis.

Il film islandese inizia con un prologo in cui si mostrano le origini dell'odio che il troll Grendel nutre nei confronti di Hrothgar e della sua corte, questi ultimi hanno ucciso brutalmente e immotivatamente suo padre davanti ai suoi occhi, risparmiando lui che era soltanto un bambino (una innovazione del film assente nel poema). L'odio si presenta, quindi, come conseguenza di una colpa tutta dalla parte dell'uomo. Grendel, così come suo padre, è denominato *troll*, ma è presentato nel corso di tutto il film come una specie di uomo primitivo dotato di sentimenti di umanità prossimi, o forse addirittura superiori, a quelli degli esseri umani, con l'esclusione forse del solo Beowulf, che diventa qui un eroe che nel corso del film, partendo da una iniziale sbruffoneria eroica, matura una riflessività ed un rispetto nei confronti di questo *mostro* che non sono presenti nel poema. Alla fine del film, quando avrà finalmente compreso le reali motivazioni dell'odio di Grendel – inizialmente rivolto esclusivamente a Hrothgar e alla sua corte, non ai guerrieri di Beowulf – e la sua umanità, Beowulf dovrà

¹ In realtà per il racconto biblico l'umanità non discenderebbe da Abele, ucciso prima di poter procreare, ma da Seth, un altro figlio che Dio concede ad Eva e dal quale discende Noé e tramite questi tutta l'umanità post-diluviana.

² Sulla ricezione del *Beowulf* si vedano: Osborn 1997: 341-72; Giusti 2006a: 383-394; Giusti 2006b: 211-229.

³ Dir. Sturla Gunnarsson, sceneggiatura Andrei Rai Berzins, 102 min., Islanda, Gran Bretagna, Canada, 2005.

⁴ Dir. Robert Zemeckis, sceneggiatura Neil Gaiman e Roger Avary, 115 min., Gran Bretagna, USA, 2007.

ritrattare la sua affermazione sul proprio essere diverso dagli altri uomini, riconoscerà i limiti della propria comprensione, la propria colpa – lui ha ucciso Grendel – e tributerà a Grendel gli onori funebri come ad un nemico degno d'onore. Sulla scia, forse, del romanzo di John Gardner del 1971 intitolato proprio *Grendel* (Gardner 1971), una certa importanza è riservata nel film ai sentimenti e al punto di vista del troll (che parla però una lingua non intelligibile). L'incontro-scontro fra Beowulf e Grendel è strutturato come un progressivo avvicinamento dell'eroe verso il *mostro*, come un conoscere il *mostro*, che perde progressivamente la sua alterità, la sua non-umanità. Beowulf attraversa il mare convinto che la sua sia una impresa giusta, ma comprende che non è la sua battaglia e che, anche se si trova a combatterla, certo non è giusta.

Al film è sottesa una revisione dell'eroismo guerriero evidente già nella presentazione di Beowulf (subito seguente l'uccisione del padre di Grendel), il quale emerso dal mare dopo l'episodio della sfida con Breca si trova sulla spiaggia a mangiare il povero cibo che un pescatore condivide con lui. Il pescatore sminuisce ironicamente la fama eroica che accompagna il suo commensale e lo riporta sul piano della propria pacifica dipendenza dal mare e dai suoi frutti, che non è un luogo di sfide e di mostri. Il registro comico, talvolta anche ludico, è presente in tutto il film: Grendel beffeggia gli umani addirittura orinando sulla porta di Heorot, la grande sala di Hrothgar, e anche l'elemento carnale-sessuale è presente nel film come lo era anche nella riscrittura che Michael Crichton fa nel suo *Eater of the Dead* (1976)⁵.

Un'altra interessante innovazione del film è il personaggio di Selma, altra figura del diverso, una divinatrice pagana definita "strega" dal popolo di Hrothgar. Arrivata da giovane orfana in quelle terre da un altro luogo e costretta a prostituirsi, la donna sviluppa una forma di amicizia con Grendel. Dopo un singolo episodio di stupro non particolarmente violento così come ci viene mostrato, da cui nasce un figlio, il troll inizia a proteggerla dagli abusi di altri uomini. La donna, così come il bambino, sono figure di mediazione tra il mondo degli uomini e la presunta alterità del troll. L'interesse che Beowulf sviluppa verso questa donna indipendente e sensuale, con la quale ha anche un rapporto sessuale, e la sua storia segnano un ulteriore avvicinamento dei due personaggi che il caso ed il codice eroico

⁵ Crichton 1976. Su questa riscrittura si veda il mio "Encountering the Other in the Middle Ages: from Ibn Fadlan's Account to Michael Crichton's Fiction", *Acta litteraria comparativa. Transformations of the European Landscape: Encounters between the Self and the Other* (2010), prossima pubblicazione.

vogliono nemici. È proprio Selma che fa comprendere a Beowulf la sua non essenziale diversità da Hrothgar, la presenza anche il lui della colpa, della responsabilità della morte di Grendel.

Rispetto al poema e in linea con alcune riscritture più o meno recenti, il film sviluppa un'attenzione *antropologica* nei confronti del *mostruoso* Grendel. Cogliendo alcune proposte della riscrittura di Michael Crichton, Grendel è presentato sostanzialmente non come totale alterità, ma come un uomo primitivo (in Crichton i Wendol, incarnazione del mostro nel suo romanzo, erano una specie di popolazione di Neanderthal) che ha ben vivi i concetti dell'amore filiale, del rispetto quasi sacrale per la reliquia del padre, dell'affetto per la giovane donna umana che gli ha dimostrato benevolenza e che gli ha dato un figlio, così come della vendetta dei torti subiti. In generale il film islandese ha in comune con il romanzo di Crichton la tendenza a ricondurre la storia al fantastico e non al meraviglioso, secondo la distinzione di Todorov (Todorov 1970), proponendo un forte effetto di realtà e una spiegazione potenzialmente accettabile in termini razionali.

Per Marina Buzzoni l'aver posto la sessualità al centro della riscrittura filmica americana sembra rappresentare di per sé una mossa banalizzante o un tradimento dello spirito del testo (Buzzoni 2008). Inoltre, se la studiosa interpreta il *sexing the epos* come interamente dovuto a questioni psicanalitiche, a me sembra che si possa considerare piuttosto dovuto ad un semplice abbassamento dell'epico verso il comico, dovuto principalmente ad un cambiamento di genere, di codice, di pubblico: presenza di canti goliardici e osceni, forte presenza fisica dei personaggi (come nel poema in *Beowulf* l'eroe combatte senza armi, ma qui anche completamente nudo), forte sottolineatura dell'attrazione fisica e dell'aspetto sessuale. Se, sulla scia di Crichton, eliminando ogni elemento esplicitamente fantastico, *Beowulf & Grendel* ci presenta una rilettura in chiave antropologica che da un lato avvicina l'eroe al mostro sul piano dell'umanità e dall'altro fa riferimento alla moderna paura di un'alterità antropologica e in particolare dei precedenti stati di una presupposta evoluzione culturale, *Beowulf* è giocato sul legame *genetico* e *sessuale* tra l'uomo e il mostro, sull'attrazione fisica che il mostro intensamente femminilizzato (nel caso della madre di Grendel, alla quale dà volto e forme Angelina Jolie) esercita nei confronti dell'eroe. In questo caso il vero mostruoso è ciò che ne deriva, ciò che è generato da questa unione, un incubo incarnato dall'orrendo, deforme e sofferente Grendel. Seppure in due direzioni diverse, che si possono per comodità definire *etno-antropologica* (legata ad aspetti culturali) e *sessuale-genetica* (legata alla corporeità), entrambi i film sollevano esplicitamente l'idea che la

mostruosità più problematica per l'essere umano oggi non sia quella religiosamente etico-morale del Grendel del poema, rigidamente delimitata e propria all'uomo medievale, ma quella che mette in discussione i confini dell'umano, che scopre gli spazi di intersezione e di reciproco mescolamento.

Sfumando i confini tra il mostruoso e l'umano (un tema già presente nel poema, sia pure in forma latente), sia in direzione di una importante antropomorfizzazione dell'immagine del mostro (aspetto visivo) sia potenziando i legami tra questi (aspetto della narrazione), entrambi i film problematizzano da un lato la figura del grande re, incarnata da Hrothgar nella prima parte e poi da Beowulf nella seconda parte del poema, e dall'altro l'ethos dell'eroismo guerriero. L'impotente Hrothgar, in Zemeckis, diventa un vecchio beone e discinto che una volta libero dalla maledizione – sa che Beowulf non ha ucciso il demone ma ha ceduto alle sue lusinghe trasferendo su di sé la maledizione – morirà suicida gettandosi da un camminamento del castello (forse un suggerimento tratto dal *Beowulf* del 1999 in cui è Wealtheow a gettarsi quando viene a sapere che la donna-demone aspetta un figlio da Hrothgar). Il Beowulf islandese riflette sulla giustizia delle proprie azioni nella lotta contro Grendel mettendo in dubbio un intero codice, ma riesce, nel riconoscimento finale, a preservare in qualche modo la propria moralità; il Beowulf americano, contravvenendo alla propria purezza eroica molto insistita nella prima parte («se moriremo non sarà per l'oro ma per la gloria»), cede alle lusinghe della donna-demone per attrazione sessuale e per amore del potere e della ricchezza, legando la regalità alla corruzione e perpetuando quella dannazione che fu di Hrothgar prima di lui e che forse, ma non lo sappiamo con certezza, sarà di Wiglaf dopo di lui. Alla fine del film, dopo il funerale di Beowulf, Wiglaf infatti trova sulla spiaggia il corno-coppa che è oggetto-simbolo della maledizione e vede la donna-demone che lo attira verso di sé⁶. Resta in sospeso se ceda o no al richiamo del demone, con ogni probabilità la maledizione è destinata a proseguire. Il finale è aperto alla reiterazione del cedimento, l'uomo è incapace di resistere al potere che quell'unione sessuale porta con sé. È interessante, comunque, il contrasto presentato nel film tra la realtà dei fatti (quello che lo spettatore vede) e le gesta

⁶ L'oggetto-simbolo della coppa è presente anche nel poema e anche lì ha connotazioni negative perché legato ad un uso sbagliato del tesoro di cui fa parte e successivamente ad un furto. Questo tesoro in possesso del Drago rappresenta un inutile accumulo di ricchezze, non la ricchezza che il buon re condivide con i suoi guerrieri nella sala e che quindi collabora a rendere solide una comunità e una organizzazione sociale.

come vengono raccontate nei poemi. La vigilia di Natale, davanti ad un Beowulf ormai anziano re, viene letto il poema in antico inglese che narra le sue gesta con una specie di messa in scena, ma Beowulf sa che il suo esser divenuto re e la sua invincibilità dipendono dall'aver ceduto al patto diabolico.

Elemento comune ai due film è la tematizzazione della famiglia, intesa sia come legami affettivi sia come unioni sessuali, in quanto spazio in cui agiscono le dinamiche fondamentali, in sostituzione dei rapporti legali e sociali all'interno della compagnia dei guerrieri e tra i guerrieri e il re che dominano l'universo del poema. Quello della famiglia è un tema assente nel poema, dove lo stesso rapporto tra Grendel e sua madre non ha alcuna connotazione specifica, a parte l'essere entrambi discendenti della stirpe di Caino. Inoltre nel poema non soltanto è vuoto, quindi libero per essere colmato nelle riscritture, lo spazio del paterno per Grendel, ma anche lo spazio filiale per Beowulf. Nel film islandese la figura materna di Grendel è esclusa e sostituita da quella paterna, forse a sottolineare la dimensione tribale e maschile che il film sviluppa. L'assenza del padre per Grendel significa l'esclusione dal sociale e dalla comunicazione. La figura femminile sostitutiva è quella della strega Selma con la quale sia Grendel che Beowulf hanno un rapporto sessuale e dalla quale il primo avrà un figlio. Il film americano mantiene la madre donna-demone e dà un padre ai mostri, Hrothgar per Grendel e Beowulf per il drago: la generazione e il legame di sangue diventano un segno del patto demonico, della corruzione umana. Beowulf alla fine sarà costretto ad uccidere il drago suo figlio, uccidendo anche se stesso, per sottrarsi alla maledizione. Anche in questo caso ci sono tracce di una storia antica alla quale Grendel e la madre sono associati: la leggenda ebraica che ci dice della coabitazione di Eva e Caino e della possibile paternità satanica di Caino, una storia nota a Sant'Agostino, Tertulliano e Giovanni Crisostomo, perciò con ogni probabilità anche allo scrittore anglosassone (Williams 1982: 15). Se pensiamo la madre di Grendel come partner diabolico, nei film, quindi, Hrothgar e Beowulf assumono le vesti di Eva, di partner umano che cede alle proposte allettanti e corrottrici di Satana.

Naturalmente al cinema l'incontro col mostro, che porta già inscritta in sé una sovra-determinazione della sua immagine, diventa soprattutto un incontro diretto con l'immagine del mostro. Il mostro, che già lo Pseudo-Dionigi, Sant'Agostino e Isidoro di Siviglia sapevano nascere ai margini del linguaggio come rappresentazione (il mostro non rappresenta ma *di-mostra*) e al contempo fondarsi su quel linguaggio convenzionale di cui nega i principi (Williams 1996: 11 - 12), costituisce una fida ulteriore per chi deve dargli un'immagine. Nel

poema *Beowulf*, oltretutto, Grendel, sua madre ed il drago sono poco connotati nel loro aspetto fisico. Il mostro è un'immagine che assolve una funzione: mette in crisi il mondo finzionale costruito dal e nel testo che lo contiene (il discorso dominante del co-testo) e il mondo della cultura che lo genera (il discorso dominante del contesto), pertanto colui che riscrive il testo deve creare una figura, un personaggio, che assolve queste funzioni nel nuovo mondo finzionale che sta creando, deve adattare il mostro ad una nuova cultura. Allo stesso tempo riscrivere un mostro antico significa riconoscere che la crisi, o almeno il tipo di crisi, di cui si fa portatore è ancora in qualche modo sentita come tale dalla cultura in cui viene riproposto.

Il vecchio Grendel non avrebbe funzionato come mostro nella nostra cultura attuale in cui la stirpe di Caino non appartiene più all'immaginario e in cui il fuorilegge solitario e vagabondo ha assunto più i contorni dell'eroe che del mostro; una metamorfosi, perciò, era necessaria. Il film islandese accentua l'umanità di Grendel dando alla sua immagine una figura praticamente umana e sostituendo per lo spettatore, così come per *Beowulf*, la sua lingua incomprensibile con una forte espressività fisica e gestuale. Il film americano fa di Grendel il prodotto della colpa anche nella sua immagine⁷: orribile, deforme e violento, è tormentato da un orecchio iper-sensibile che è ferito dei suoni della sala (tema presente nel poema), di quella società umana da cui è escluso e a cui per diritto paterno dovrebbe poter partecipare. La sua rabbia è manifestata dalla violenza, quella che compie sui guerrieri (la scena del primo attacco alla sala durante la festa per la sua inaugurazione è un concentrato quasi fastidioso di orrore e brutalità) e quella trattenuta nei confronti di suo padre, che mostra di riconoscerlo, verso il quale può solo emettere urli furibondi. La madre di Grendel, molto meno interessante, è riportata invece alla figura tradizionale, e in parte banalizzante, della bellissima donna-demone che non ha bisogno di forza o violenza per esercitare il suo potere, legato piuttosto all'attrazione sessuale che esercita e alle promesse di potere⁸.

⁷ È un'idea antica e resistente nella cultura occidentale, Ambroise Paré (1573) descrive la nascita mostruosa come un segno sinistro («mauvais augure») che esprime la colpa o il peccato dei genitori e la forma più comune di trasgressione da parte dei genitori riguarda le norme di una pratica sessuale accettabile (Paré 1971). Su tutta la teorizzazione delle nascite mostruose si veda Huet 1993.

⁸ Anche questa legata ad un'idea antica, nella *Città di Dio* Sant'Agostino ci avverte che Satana come *succubus* (colui che giace sotto), il grande ingannatore, può assumere le sembianze di una bella donna e che in queste vesti

Nel contatto primario con il mostruoso Hrothgar e Beowulf varcano una soglia, un confine che doveva essere mantenuto per la salvaguardia della propria identità di individui e della propria identità sociale di uomini; nel secondo contatto, in cui il mostruoso varca al contrario la soglia che conduce all'umano per esprimere la propria rabbia e vendicarsi, l'isolamento dell'umano, costruito grazie alla repressione del passato e delle tensioni verso l'alterità (quello che Kristeva chiama *abjection* con una particolare associazione al femminile contro la legge-del-Padre)⁹, viene violentemente infranto e l'identità entra in crisi¹⁰. Il varcare la soglia è anche connotato in termini topologici nel poema così come nelle sue riscritture: Grendel e sua madre sono coloro che abitano nell'altrove, in un territorio interdetto alla vita umana¹¹. I film ci danno la visione di questo altrove. Nel film islandese Grendel abita una grotta e frequenta territori montuosi innevati nei quali i guerrieri di Beowulf rinunciano ad avventurarsi, ma è soprattutto il film americano che nella carrellata all'indietro iniziale allontana lo spettatore dalla sala di Rothgar dove si fa festa, attraverso distese deserte e innevate, verso la grotta dove Grendel conduce la sua vita solitaria e soffre per i suoni che anche a così grande distanza sente arrivare dalla sala.

Entrambe le riscritture riprendono temi latenti nel testo medievale o nella sua tradizione interpretativa: la mostruosità come condizione condivisa tra il mostro e l'eroe (Greenfield 1989: 67-73), la crescita del protagonista, il senso della fine di un mondo, di un'epoca e di una cultura, la comparsa minacciosa di altri codici sociali, la reiterazione della minaccia, e li aggiornano ricontestualizzandoli in un altro tempo e in un altro luogo, riscrivendoli attraverso un diverso codice e un diverso registro, evidenziando con essi le difficoltà del mantenimento costante di un registro epico, laddove anche l'etica dell'epica guerriera è ormai impraticabile nella concreta esistenza umana. L'eroe sembra poter respingere l'assalto del mostruoso: Beowulf facendo forza sugli ultimi sostegni di un codice sempre più impraticabile uccide Grendel e nel film di Zemeckis uccide anche il drago, ma non ci lascia alcuna

seduce un giovane uomo in salute per ottenerne lo sperma, trasformandosi poi in *incubus* (colui che si trova sopra).

⁹ Kristeva 1980, trad. it. 1981.

¹⁰ Cfr. Braidotti 1996: 135-152, 141. Per una sintetica ma precisa presentazione della teoria del mostruoso si veda Cohen 1996: 3-25.

¹¹ L'immaginario geografico e antropologico del diverso, del mostro, un fenomeno costante della cultura occidentale, è fatto risalire da Martin Bernal (1987) al determinismo topografico delle razze che si trova nella *Politica* di Aristotele (VII.7) e arriva fino ai mostruosi extraterrestri della *science-fiction*.

conquista definitiva, il mostruoso continua a varcare una soglia sempre più fragile portando con sé un represso sempre più difficile da respingere.

Anche se il Beowulf del poema anglosassone è metaforicamente uno dei “figli di Dio” e simbolicamente rappresenta la bontà morale che muove verso le idee cristiane dell’armonia sociale e dell’ordine civilizzato, la sua vita in quanto umana, anche se eroica, deve giungere alla fine e la seconda metà del poema è dominata da forze che sono al di là della conoscenza e del controllo dell’uomo. Il campione di Dio può sconfiggere i mostri che di tanto in tanto minacciano la società, ma non può sradicare il male dal mondo né la debolezza e la violenza umana. Il senso tragico di rovina e di fine di un tentativo di costruire una società civile accompagna la distruzione di Heoroth, la morte di Beowulf e il futuro dei Geati. L’esistenza umana e la storia, il *wyrd* come ciò che accade nel mondo dell’esperienza perché ha da accadere, contengono in esse il male (Lee 1998: 232-251)¹². Il fratricidio perpetrato da Caino ha determinato il corso della storia ed è destinato a ripetersi nella storia per mano dell’uomo nell’invidia, nella violenza e nel sangue. Grendel, sua madre e il drago, topologicamente discendenti di Caino, fanno parte di questa ripetizione così come i popoli che minacciano i Geati alla fine del poema (Williams 1982: 24). I film, in fondo, rispettano questa visione dell’esistenza umana come segnata dal male, ma contaminano anche quelle figure eroiche che nel poema erano presenti. Il contagio del male, in queste due riscritture contemporanee, non risparmia nessuno. Non c’è più alcuno spazio per la purezza degli antichi eroi, nessun confine stabile che li definisca e li protegga.

¹² Il senso profondamente tragico della vita umana nel *Beowulf*, senza la necessità di errori da parte dell’uomo, era già stato rilevato da Tolkien nel famoso saggio *Beowulf: the Monsters and the Critics* (1936).

Bibliografia

- Bernal, Martin, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, London, Vintage, 1987.
- Braidotti, Rosi, "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences", *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*, Ed. Nina Lykke - Rosi Braidotti, London, Zed Books, 1996.
- Buzzoni, Marina, "Sexing the epos: condizioni di coerenza ne 'La Leggenda di Beowulf' di Robert Zemeckis", *Le vite del testo*, Ed. Eva Banchelli - Maria Grazia Cammarota, Bergamo, Sestante, 2008.
- Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press, 1996: 3-25.
- Crichton, Michael, *Eaters of the Dead: The Manuscript of Ibn Fadlan, Relating His Experiences with the Northmen in A.D. 922*, New York, Knopf, 1976.
- Gardner, John, *Grendel*, New York, Knopf, 1971.
- Giusti, Francesco, "La ricezione contemporanea del Beowulf", *Intersezioni*, XXVI.3 (Dicembre 2006a): 383-394.
- Giusti, Francesco, "Il Beowulf nel Novecento: il fumetto e il romanzo", *Linguistica e Filologia*, 23 (2006b): 211-229.
- Giusti Francesco, "Encountering the Other in the Middle Ages: from Ibn Fadlan's Account to Michael Crichton's Fiction", *Acta litteraria comparativa. Transformations of the European Landscape: Encounters between the Self and the Other* (2010), prossima pubblicazione.
- Greenfield, Stanley B., "A Touch of the Monstrous in the Hero or Beowulf Re-Marvellized" (1982), *Hero and Exile*, Ed. Stanley B. Greenfield, London and Ronceverte, The Hambledon Press, 1989: 67-73.
- Huet, Marie-Hélène, *Monstrous Imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Lee, Alvin A., *Gold-Hall and Earth-Dragon: Beowulf as Metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- Osborn, Marijane, "Translations, Versions, Illustrations", *A Beowulf Handbook*, Ed. Robert E. Bjork - John D. Niles, Exeter, University of Exeter Press, 1997: 341-72.
- Paré, Ambroise, *Des monstres et des prodiges*, Geneva, Librairie Droz, 1971.

- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions de Seuil, 1970.
- Williams, David, *Cain and Beowulf: A Study in Secular Allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- Id., *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Exeter, University of Exeter Press, 1996.

Filmografia

- Beowulf*, Dir. Graham Baker, USA, 1999.
- Beowulf & Grendel*, Dir. Sturla Gunnarsson, Islanda - Gran Bretagna - Canada, 2005.
- Beowulf*, Dir. Robert Zemeckis, Gran Bretagna - USA, 2007.

L'autore

Francesco Giusti

Dottorando dell'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) in *Letteratura e cultura europea* presso l'Università di Roma 'Sapienza'. Si interessa di teoria e storia della poesia lirica, ispirazione ed esperienza, poesia e morte. Narrazione, personaggi e tempo nella poesia lirica. Poesia italiana, inglese e americana contemporanea. La ricezione delle letterature medievali nelle arti contemporanee (le riscritture del poema anglo-sassone *Beowulf*). Ha scritto articoli su Dante, Petrarca, Leopardi, Montale, Walcott e sull'ecologia. Sta pubblicando la monografia *Dare voce all'assenza. Dare voce all'assente. Il 'canzoniere in morte' come genere della lirica moderna* (il Mulino, 2011).

Email: francesco.giusti@sumitalia.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Francesco Giusti, *Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in un altro luogo e in un altro tempo*.

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Giusti, Francesco, " Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il *Beowulf* in un altro luogo e in un altro tempo", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>