



Sulle riscritture intersemiotiche: Beowulf al cinema e a teatro

di Marina Buzzoni

PREMESSA: IL QUADRO TEORICO

Nella nota nonché citatissima tripartizione delle forme traduttive operata da Roman Jakobson ([1959] 1987, trad. it. 1995: 53) la 'traduzione intersemiotica' o 'trasmutazione' viene definita come uno dei "modi di interpretazione di un segno linguistico per mezzo di sistemi di segni non linguistici". Quella proposta da Jakobson è una tassonomia che ha determinato un'importante svolta negli studi traduttologici e ha rappresentato un ineludibile punto di riferimento per le teorizzazioni successive, in quanto è stata la prima a includere nel modello le dinamiche di relazione traduttiva tra semiotiche 'linguistiche' e semiotiche 'non linguistiche', vale a dire visive e audiovisive, comprendenti dunque anche dipinti, illustrazioni, fumetti e film.

La definizione jakobsoniana della traduzione intersemiotica pone però problemi teorici, tra cui – non ultimo – quello relativo al confine tra i due ambiti semiotici: pare fin troppo ovvio sottolineare che un codice medievale oltre al testo verbale contiene anche uno o più testi iconici e/o iconografici (rappresentati ad esempio dal layout, dall'eventuale presenza di illustrazioni e dai segni paragrafematici), così come un film o un fumetto non possono essere analizzati sulla scorta della sola semiotica visiva.

Prendendo le mosse da Jakobson, ma in una prospettiva polisistemica,¹ si pone Itamar Even-Zohar, che in un articolo del 1979 elabora la nozione di 'transfer', più volte

¹ Un 'sistema' è costituito da una rete di relazioni tra fenomeni culturali che si rapportano dinamicamente gli uni agli altri. I sistemi si aggregano in 'polisistemi' ordinati gerarchicamente. La cultura tende a comportarsi come un 'macro-sistema' comprendente polisistemi che si intersecano tra di loro, le cui specifiche relazioni vanno adeguatamente indagate (Even Zohar [1979] 2005: 38-48).



precisata in scritti successivi (per esempio: 1990a e [1997] 2005), la quale include anche una dimensione interculturale dell'atto traduttivo. L'assunto di partenza, infatti, è che "un testo creato in un sistema culturale A viene ri-creato/ri-scritto/ri-funzionalizzato in un sistema culturale B". Il transfer è definito come una forma di importazione di un bene, con integrazione dello stesso nel 'repertorio'² della cultura d'arrivo. Il bene può considerarsi integrato quando partecipa della creazione di nuovi 'modelli':³

Transfer can be said to have taken place when goods – material or semiotic – are imported and become successful on the home market [...]. Transfer, in short, is the process whereby imported goods are integrated into a home repertoire, and the consequences generated by this integration. (Even-Zohar [1997] 2005: 68).

Even-Zohar precisa che lo studio dei fenomeni di transfer non può limitarsi a confrontare gli elementi integrati con le loro fonti. Piuttosto,

[w]hat need be studied is the complex network of relations between the state of the home system, the nature of the transference activity, and the relations between power and market, with a special attention to the activity of the makers of repertoire who are at the same time agents of transfer. (Even-Zohar [1997] 2005: 75).

L'attività di traduzione può essere studiata come istanza specifica di transfer, guidata essenzialmente da 'norme' descrittive (Toury [1978] 1995: 53-69) che, cogliendo i valori e le ideologie prevalenti in un dato sistema culturale o in una parte di esso, definiscono le modalità di interazione tra il sistema d'arrivo e quello di partenza, il grado di integrazione del bene trasferito, nonché la sua relazione con gli attori del transfer, ovvero coloro che hanno potere di controllo sul repertorio.⁴ In questa prospettiva la traduzione non solo rappresenta uno dei modi in cui si realizza la comunicazione tra gruppi, ma spesso accompagna, promuove e contribuisce a

² Per 'repertorio' si intende "the aggregate of possibilities [...] for organizing social life." (Even-Zohar [1997] 2005: 68).

³ Per 'modelli' si intendono "ready-made combinations of elements and the rules of combining them." (Weissbrod 2006: 42).

⁴ La tassonomia proposta da Toury ([1978] 1995: 58-61) prevede una "norma iniziale" (*initial norm*), considerata logicamente prioritaria, che descrive l'orientamento complessivo del traduttore rispetto ai due poli estremi della 'adeguatezza' (aderenza alle norme presenti nella cultura di partenza) e della 'accettabilità' (aderenza alle norme operative nella cultura d'arrivo). A questo piano sovraordinato, che influisce su tutte le successive scelte del traduttore, si aggiungono due ulteriori livelli decisionali, più specifici, regolati da: 1) "norme preliminari" (*preliminary norms*) – che includono fattori quali la scelta dell'opera o il contesto culturale che delimita il processo traduttivo, e si articolano in "politica traduttiva" (*translation policy*) e "grado di mediazione" (*directness of translation*); 2) "norme operative" (*operational norms*) – che descrivono le decisioni concretamente prese durante il processo traduttivo, e si articolano in "norme-matrice" (*matricial norms*), riguardanti ad esempio le aggiunte o i tagli rispetto all'ipotesto, e "norme linguistico-testuali" (*textual-linguistic norms*) che rivelano le preferenze linguistiche e stilistiche.



legittimare l'affermazione di un gruppo sociale rispetto ad altri gruppi concorrenti (Even-Zohar [1978] 1990b).

Ad oggi non molti sono gli studi in cui la teoria polisistemica sia stata applicata alla traduzione intersemiotica. Tra i più significativi si possono citare Cattrysse (1992) e Remael (2000); un tentativo di mappatura delle diverse forme di transfer è presente in Weissbrod (2004) e Weissbrod (2006).

È indubbio che il quadro teorico sopra delineato lascia scarso spazio alla nozione di 'equivalenza', seppur dinamica, tra il testo tradotto e la sua fonte (cf. Baker 1998, s.v. *Equivalence*; per il teatro si veda Fischer-Lichte 1983), mentre pone in primo piano, come vero e proprio assunto programmatico, l'inevitabilità della distanza della riscrittura dall'ipotesto che l'ha ispirata. Tale consapevolezza ha determinato anche una diversa modalità di approccio ai prodotti cinematografici e teatrali che in varia misura e con varie modalità si ispirano al medioevo.

IL TRANSFER DI OPERE MEDIEVALI

Si prenda come termine di paragone il godibile e, per molti aspetti, ancora attuale volume del critico cinematografico Vito Attolini intitolato *Immagini del Medioevo nel Cinema* (1993). La domanda ricorrente che l'autore si pone è quale immagine del medioevo emerga dalle sue differenti riscritture cinematografiche. Al fine di rispondere a tale quesito, Attolini individua una serie di dicotomie nelle rappresentazioni contemporanee della cosiddetta "età di mezzo": la prima, tra il filone corposamente realistico, tipico del cinema italiano con il suo *epos* burlesco e plebeo,⁵ e il filone profondamente spiritualistico-religioso, che prevede invece la risoluzione del dramma nel miracolo;⁶ la seconda, tra il medioevo barbarico, prevalente nella cinematografia europea, e il medioevo eroico, ben rappresentato dalla cinematografia americana dei grandi colossal hollywoodiani.

Alla luce del quadro teorico polisistemico, ritengo che siano maturi i tempi per un rovesciamento di prospettiva nell'analisi delle riscritture intersemiotiche di opere medievali, adottando un approccio che privilegi non tanto le modalità di rappresentazione di questo periodo storico, quanto piuttosto le dinamiche che ne rendono possibile l'attualizzazione. Nello specifico, ci si dovrebbe interrogare su quali aspetti della contemporaneità risultino enfatizzati attraverso la lente medievale e quali motivazioni si collochino alla base del riuso e della rifunzionalizzazione nelle forme espressive moderne dei testi che il medioevo ci ha restituito. Un'ulteriore questione

⁵ Per esempio: Rossellini (1950 *Francesco, giullare di Dio*, 35 mm, 80'), Monicelli (1966 *L'armata brancaleone*, 35 mm, 120'; 1954 *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, 35 mm, 85') e, per alcuni aspetti, Pasolini. Rientra parzialmente in questa tipologia anche Tavernier (1987 *La Passion Béatrice* [trad. it. *Il quarto comandamento*], 35 mm, 102').

⁶ Per esempio: Dreyer (1928 *La Passion de Jeanne d'Arc*, 35 mm, 88') e Bergman (1957 *Det sjunde inseglet* [trad. it. *Il settimo sigillo*], 35 mm, 96'; 1960 *Jungfrukällan* [trad. it. *La fontana della vergine*], 35 mm, 89').



riguarda il motivo per cui le opere medievali (e alcune più di altre) sono ancora oggi considerate 'beni' che possono essere produttivamente soggetti a transfer, e dunque venire integrati nel repertorio della cultura d'arrivo per poi generare a loro volta nuovi modelli.

Procedendo per esclusione, si può innanzitutto notare che il transfer di opere medievali nei polisistemi contemporanei non è certamente innescato dalla volontà d'inserimento nella cultura d'arrivo del genere a cui gli ipotesti appartengono, perché esso risulterebbe improduttivo. In altri termini, non è credibile che l'attuale interesse verso un testo epico sia mosso dalla necessità di appropriarsi di quel particolare modello tipologico – circostanza che risulta invece piuttosto comune per le letterature in fase di formazione oppure 'deboli', le quali, non potendo "immediatamente creare i testi più importanti in tutti i tipi", attraverso le riscritture hanno l'opportunità di "beneficiare dell'esperienza di altre letterature" (Even-Zohar [1978] 1990b; trad. it. 1995: 231). Nella cultura contemporanea, solo raramente l'ipotesto medievale costituisce il fine della riscrittura e comunque non svolge mai una funzione modellizzante; più frequentemente, esso rappresenta un utile mezzo per veicolare messaggi ideologici che risultano decodificabili solo se interpretati alla luce del polisistema ricevente. La distanza temporale e culturale, infatti, permette una rifunzionalizzazione più libera di tematiche avvertite come "attractive, comforting, even seductive to modern mass audience" (Driver e Ray 2006: 6). È innegabile poi che il medioevo colpisce per il suo fascino esotico, nonché per il suo essere considerato un luogo senza tempo, più mentale che reale. Inoltre, il tema del fantastico e l'elemento della magia ricorrenti nei testi medievali ben si confanno a un tipo particolare di riscritture che rispondono a un gusto diffuso soprattutto tra le giovani generazioni di fruitori, ovvero la predilezione per i racconti *fantasy*. Il caso del *fantasy* è paradigmatico, in quanto rende evidente come sia il polisistema d'arrivo a svolgere la funzione modellizzante cui si è accennato sopra. Tale genere è, infatti, un prodotto prettamente novecentesco;⁷ tra gli autori che più hanno contribuito a codificarlo si possono citare Robert E. Howard, ideatore del ciclo di Conan, e Tolkien. Proprio perché ambientati in un tempo fuori dal tempo e popolati di esseri non umani, le storie *fantasy* attingono ampiamente al patrimonio del mito e della leggenda ed è naturale che si rivolgano all'epica come bacino privilegiato di tematiche e di motivi da riscrivere. Infine, la presenza di un eroe-guerriero favorisce l'identificazione del pubblico con una figura dominante e permette al contempo di veicolare più facilmente messaggi forti, siano essi reazionari o, almeno in parte, rivoluzionari (Chiavini, Pizzo e Tetro 2004: 11-12). Un ultimo aspetto risulta pertinente al fine di individuare le motivazioni che possono indurre il transfer di opere medievali: si tratta della costruzione *ad hoc* di un *heritage repertoire*, ovvero di un repertorio patrimoniale

⁷ In modo estremamente schematico, si può sostenere che il *fantasy* si differenzia dalla fantascienza per l'atemporalità e l'alterità del mondo rappresentato, nonché per la centralità della magia, vero e proprio principio ordinatore della realtà. La fantascienza, al contrario, mostra solitamente un mondo proiettato nel futuro e regolato dalla tecnologia (Chiavini, Pizzo e Tetro 2004: 11-14; 158-177).



mai effettivamente posseduto dalla cultura di arrivo, da spendere come 'capitale simbolico' o 'capitale nazionale' (utilizzo qui il termine 'capitale' nell'accezione codificata da Bourdieu 1980, trad. it. 2005, in particolare cap. VII: *Il capitale simbolico*, pp. 174-188). Per fornire un esempio concreto, *Beowulf*, protagonista dell'omonimo poema antico-inglese, diventa per la cultura nordamericana che se ne appropria attraverso continui processi di riscrittura l'analogo di Ulisse per il mondo classico. L'integrazione di *Beowulf* all'interno di un sistema culturale sostanzialmente 'giovane' quale è quello statunitense può essere letta come un'operazione identitaria che comporta la creazione di nuovi modelli con conseguente incremento della capacità di negoziazione rispetto ad altri attori dei processi culturali e comunicativi. Utilizzando la terminologia economica di Bourdieu, si potrebbe sostenere che, se si concludono con successo, i fenomeni di transfer – nei quali le riscritture risultano incluse a pieno titolo – rappresentano un 'aumento di capitale' per la cultura d'arrivo.

Alla luce di quanto fin qui discusso risulta innegabile che siano primariamente la natura e la struttura del polisistema d'arrivo a guidare il transfer, determinandone le modalità e la tipologia. Questa presa di coscienza rende ancor più necessario il cambiamento di prospettiva nell'approccio alle riscritture intersemiotiche ispirate al medioevo che è stato auspicato all'inizio del paragrafo.

BEOWULF: L'IPOTESTO E LE PRIME RISCITTURE MODERNE

Beowulf vanta numerosi primati, tra cui quello di essere il primo poema epico di ampio respiro composto in un volgare europeo.⁸ Si tratta di un'opera estremamente complessa per via delle molte digressioni e dell'andamento rapsodico; tuttavia, nel poema è riconoscibile un nucleo tematico centrale e ricorrente – una sorta di *fil rouge* rappresentato dai combattimenti che l'omonimo eroe ingaggia contro i mostri: contro Grendel e la di lui madre nella prima parte, e contro il drago nella seconda. Il tema della lotta con i mostri è universale e archetipico, in quanto questi possono essere interpretati come i demòni che dimorano in noi; tale lettura rende manifesti vari tipi di rifunzionalizzazione del tema del Male – in chiave ad esempio psicologica, ideologico-politica, socio-culturale – che si collocano alla base dei rifacimenti di epoca contemporanea.

Pur tenendo conto degli interessanti tentativi ottocenteschi, che aprono la strada al dibattito critico successivo (cf. Osborn [1996] 1998: 341-59),⁹ le prime

⁸ Il testo, variamente datato tra la metà del VII e l'inizio dell'XI secolo, si compone di 3182 versi allitteranti trasmessi ai fogli 129r-198v di un unico codice, il Cotton Vitellius A.XV, conservato presso la British Library di Londra. Le due traduzioni italiane di riferimento, con edizione in lingua originale a fronte, sono quelle di Ludovica Koch ([1987] 1997) e di Giuseppe Brunetti (2003). Il volume a cura di Bjork e Niles ([1996] 1998) fornisce un primo orientamento critico su un'opera che annovera una bibliografia specialistica sterminata.

⁹ Nell'Ottocento emerge un'ampia gamma di traduzioni sia parziali sia complete di *Beowulf*, a cominciare da quella latina, molto discussa, di Torkelin del 1815. Si trovano versioni complete anche in



riscritture moderne del poema appaiono nel Novecento, con una particolare concentrazione intorno alla metà del secolo per una serie di possibili motivi: la pubblicazione di traduzioni rivolte a un pubblico sempre più ampio sia in inglese, come quella di Clark Hall del 1901, riedita nel 1940 con revisione di Wrenn, sia in altre lingue, tra cui proprio l'italiano con la versione in prosa di Federico Olivero del 1934 [1915];¹⁰ il saggio di Tolkien "Beowulf: The Monsters and the Critics" del 1936; l'interesse mostrato verso questo testo da alcuni poeti di chiara fama come Auden, Borges e Stevens. Tra le opere che si rifanno direttamente a *Beowulf*, ve ne sono alcune di particolare interesse, quali il fumetto italiano per ragazzi di Enrico Basari *Beowulf: leggenda cristiana dell'Antica Danimarca* dato alle stampe tra il 1940 e il 1941 e il romanzo *Grendel* (trad. it. *L'Orco*) dello scrittore statunitense John Gardner del 1971 (Giusti 2006: 212-13). Si tratta di due prodotti assai differenti: da un lato un *graphic novel* ideato durante il fascismo che riflette la dominante ideologia cattolica, dall'altro un romanzo ascrivibile alla cosiddetta area postmoderna che, nel raccontare la storia dal punto di vista del cattivo, lascia trasparire una radicale decostruzione delle ideologie interne e delle narrazioni identitarie. Benché diverse, queste riscritture dimostrano come l'interesse verso l'ipotesto sia ancora vivo in epoca contemporanea e in varie aree geografico-culturali. In particolare, il romanzo di Gardner attesta la piena integrazione di *Beowulf* nel coevo polisistema letterario nordamericano, in quanto l'opera si farà mediatrice di significati per le numerose riscritture successive.

BEOWULF AL CINEMA¹¹

Non è irrilevante che tra i primi adattamenti moderni del poema anglosassone vi sia un fumetto definito dallo stesso autore, Enrico Basari, una "cineepopea eroica":¹² si tratta infatti di una traduzione intersemiotica, tipologia di resa che si sarebbe imposta in epoca contemporanea con il fiorire delle trasposizioni cinematografiche in varia misura ispirate all'opera antico-inglese. Negli ultimi dieci anni o poco più si possono contare almeno cinque riscritture filmiche di *Beowulf*, alcune delle quali dirette da

danese (Grundtvig 1820), inglese (Kemble 1837), tedesco (Ettmüller 1840), italiano (Grión 1883), svedese (Wickberg 1889), olandese (Simons 1896).

¹⁰ In ambito italiano, la traduzione in prosa di Olivero (1934), con cui l'autore porta a pieno compimento un suo primo tentativo risalente al 1915, è preceduta dal compendio di Pecchio (1833: 45-71), dalla traduzione parziale di Schuhmann (1882) e da quella completa in versi di Grión (1883).

¹¹ La bibliografia relativa al tema degli adattamenti cinematografici di opere letterarie è tanto ampia quanto differenziata per gli approcci teorici utilizzati. Nel presente paragrafo verrà adottata unicamente la prospettiva polisistemica, in applicazione a un testo appartenente a un periodo storico ben preciso e a un'area culturale ben definita, ovvero il medioevo germanico. Più in generale, sulle riscritture filmiche di opere medievali si possono consultare, oltre al già citato Attolini (1993), Kühnel et al. (1988), Gaudreault (1988), Serceau (1999), Amy de la Bretèque (2004), Elliott (2011).

¹² Successivamente, a *Beowulf* verranno dedicati alcuni numeri della collezione di fumetti della DC Comics (tutti pubblicati nel 1975), e l'opera più raffinata di Gareth Hinds (1999-2000), in tre volumi, sulla quale si può vedere Cera et al. (2002).



registi di chiara fama e interpretate da volti noti dello starsystem hollywoodiano: nel 1999 vengono prodotti il *Beowulf* di Graham Baker, con Christopher Lambert, e *The Thirteenth Warrior* [trad. it. *Il tredicesimo guerriero*] di John McTiernan, con Antonio Banderas; del 2005 è *Beowulf & Grendel*, una raffinata coproduzione canadese, islandese e inglese diretta dal regista Sturla Gunnarsson; nel 2007 esce la più nota trasposizione cinematografica beowulfiana, *The Beowulf Legend* [trad. it. *La leggenda di Beowulf*] del premio Oscar Robert Zemeckis; il 2009, infine, vede comparire nelle sale cinematografiche *Outlander* [trad. it. *Outlander - L'ultimo vichingo*] di Howard McCain.¹³

I percorsi di rifunzionalizzazione e risemantizzazione dei nuclei narrativi dell'ipotesto individuabili in queste riscritture sono tanto numerosi quanto vari (per questo argomento si rimanda a Conde Silvestre 2009 e Buzzoni 2010). Dovendo necessariamente ritagliare un campo d'indagine più specifico e ricordando che la prospettiva polisistemica qui adottata comporta una focalizzazione sulla struttura del sistema ricevente,¹⁴ si affronterà un quesito relativo a una modalità di resa in cui lo scarto rispetto all'ipotesto risulta talmente evidente da apparire a prima vista straniante: si esploreranno cioè i motivi per cui le più recenti riscritture cinematografiche beowulfiane sono anche riscritture digitali. Anche molti critici cinematografici si sono interrogati, senza però pervenire a una risposta del tutto convincente, su quale ragione abbia indotto un regista come Robert Zemeckis a offrire al proprio pubblico un'epica in *motion capture* [*mocap*], addirittura utilizzata nella versione più evoluta, la *performance capture*. La scelta appare ancor più anacronistica se si considera che gli attori nel film sono completamente riconoscibili, e sembra quasi che mimino se stessi. Perché dunque il regista ha scelto di ricorrere a una tecnologia molto sofisticata invece di produrre una pellicola convenzionale in 'azione dal vivo', magari arricchita da effetti speciali? A questa domanda si possono fornire almeno due risposte, una tecnica e una narratologica, alle quali si perviene solo tenendo conto del processo di transfer che l'ipotesto ha subito. La risposta tecnica è che la *mocap* libera gli attori della loro dimensione corporea e lascia maggiore libertà a Zemeckis che ha sempre amato filmare in modo dinamico, con continui cambi di prospettiva, zoomate sui particolari, riprese ravvicinate e a distanza. Tali effetti (enfaticizzati anche dalla presentazione in 3D) sono ottenibili di fatto solo in un ambiente totalmente virtuale. Neppure la tecnica mista di riprendere gli attori in modo tradizionale per poi inserire le scene dentro un'ambientazione elaborata a computer – come accade, ad esempio, nel film *300* diretto da Zack Snyder nel 2007 – gli sarebbe stata sufficiente, perché la macchina da presa avrebbe dovuto essere troppo mobile, e la recitazione degli attori sarebbe risultata comunque limitata nello spazio. La motivazione più narratologica,

¹³ BAKER Graham 1999 *Beowulf*, 35 mm, 85'; McTIERNAN John 1999 *The Thirteenth Warrior*, 35 mm, 102'; GUNNARSSON Sturla 2005 *Beowulf & Grendel*, 35 mm, 103'; ZEMECKIS Robert 2007 *The Beowulf Legend*, 35 mm, 70 mm, 3D, 115'; McCAIN Howard 2009 *Outlander*, 35 mm, 115'.

¹⁴ "Obviously, even the most adequacy-oriented translation involves shifts from the source text. In fact, the occurrence of shifts has long been acknowledged as a true universal of translation." (Toury [1978] 1995: 57).



invece, è che la *mocap* si adatta perfettamente alla riscrittura *fantasy* che Zemeckis, insieme con gli sceneggiatori Roger Avary e Neil Gaiman, ha inteso realizzare non tanto per un vezzo puramente estetico, quanto piuttosto per proporre un ipotesto attualizzato e in grado di veicolare messaggi, anche ideologici, più facilmente decodificabili dal pubblico contemporaneo. Le tecniche avanzate di computer grafica, infatti, si rivelano un mezzo particolarmente efficace – forse il più efficace – per denunciare un aspetto deterioro dell'attuale società globalizzata, ovvero il progressivo scolorimento dell'identità personale che sta diventando sempre più variabile e ambigua, risolvendosi di fatto in una sorta di 'sé plastico' che deve essere continuamente rinegoziato e ricostruito. In questo processo di progressiva perdita identitaria, i contorni del sé vengono resi ulteriormente indefiniti proprio dal ricorso a tecnologie volte all'eliminazione dei limiti fisici. La riflessione sull'identità dell'uomo contemporaneo nonché sull'ermeneutica del sé appare centrale nella riscrittura di Zemeckis, e si intreccia con tematiche sociali particolarmente attuali, specialmente dopo lo spartiacque rappresentato dai tragici eventi accaduti negli Stati Uniti l'11 settembre 2001.¹⁵ Acutamente, Zemeckis sembra saper cogliere e rappresentare nel film la diffusa preoccupazione (non necessariamente fondata) dell'esistenza di un pericolo imminente, una minaccia che proviene dall'esterno e che impone alla società occidentale di tenere la soglia dell'attenzione sempre molto alta. *The Beowulf Legend* è stato letto anche come allegoria politica. I tre mostri nel film di Zemeckis ben si confanno a rappresentare l'Iraq, la Corea del Nord e l'Iran, vale a dire i nemici per antonomasia della superpotenza americana. Beowulf sconfigge piuttosto facilmente il primo mostro (Grendel/Iraq), ma in questo modo diventa schiavo del suo destino di combattente perpetuo. Dal momento che la seconda creatura (la madre di Grendel/Corea del Nord) è dotata di estremo fascino e di poteri demoniaci, l'eroe decide di non ucciderla. Il terzo mostro (il drago/Iran) è il più impegnativo da affrontare e quando Beowulf alla fine si decide ad attaccarlo, la battaglia termina con la morte di entrambi e la distruzione della fortezza assediata dalle forze del male. Zemeckis, tuttavia – primo 'agente' del transfer – sembra indicare una via d'uscita a questa fobia collettiva, via d'uscita che è anche una forma di reazione al neoconservatorismo bellico americano inneggiante a un sentimento di crociata contro gli infedeli: è del tutto illusorio perseguire l'annientamento di creature che si rivelano dei nostri *alter ego* – esattamente come lo sono Grendel o il drago rispetto a Beowulf –, in quanto la loro distruzione implica necessariamente anche la nostra (Buzzoni 2010: 56-57, 95-97). In una delle scene finali, in cui Beowulf e il drago giacciono sulla battigia entrambi feriti a morte, il mostro subisce un processo metamorfico e assume le sembianze umane dell'eroe, il quale solo in quel momento lo riconosce pienamente come proprio figlio, mostruoso perché concepito da una relazione impropria con un

¹⁵ Un noto storico americano, Eric Foner (*Rethinking American History in a Post-9/11 World*, 9 giugno 2004, <<http://hnn.us/articles/6961.html>>) ha riassunto in questi termini le conseguenze dell'11 settembre sulla società statunitense e occidentale nel suo complesso: "September 11 has produced an odd combination of cosmopolitanism and myopia – a recognition that we exist as a part of a wider world, and demands that we once again emphasize what sets us apart from the rest of mankind".



essere appartenente ad un 'mondo altro', ovvero la madre di Grendel. Dare la morte alla propria progenie – benché rappresentante l'ombra, la parte oscura del sé – significa far emergere il rimosso, ma anche andare inevitabilmente e consapevolmente incontro alla fine, come pare implicare il gesto di Beowulf che spinge il corpo del figlio verso le onde dalle quali verrà definitivamente inghiottito.

La lettura identitaria e psicanalitica, perlomeno nei termini che sono stati appena descritti, è estranea all'ipotesto. Adottando la terminologia polisistemica si può sostenere che la tensione tra ipotesto e ipertesto è risolta con deviazioni non idiosincratiche, che vengono ricomposte nel polisistema culturale d'arrivo per garantire all'opera un alto grado di accettabilità anche a fronte di una scarsa adeguatezza.¹⁶

BEOWULF A TEATRO

La riflessione sulle specifiche modalità di realizzazione del transfer di opere medievali nel *medium* cinematografico rispetto a quello teatrale non ha ancora raggiunto la maturità critica conseguita negli studi più teorici. Sulla base di quanto sostenuto da Even-Zohar e Toury a proposito dei modelli e delle norme attivi nel sistema d'arrivo, la principale differenza tra i due mezzi espressivi rispetto ai processi di transfer risiede verosimilmente nei differenti repertori di riferimento (Even-Zohar) e nelle differenti norme di trasposizione (Toury). Mentre la performance cinematografica avviene in differita, è ripetibile ed è soggetta a manipolazioni dovute al ricorso a particolari tipi di inquadrature, alla fotografia, al bianco e nero rispetto al colore e al montaggio finale, la performance teatrale è unica e in diretta. Sebbene sia innegabile che, in particolare con gli strumenti offerti dalle nuove tecnologie applicate all'ambito cinematografico, possa oggi verificarsi un'osmosi tra i due mezzi espressivi, la natura originariamente più mimetica del cinema e più allegorica del teatro (Nicoll 1936) ha reso quest'ultimo un mezzo privilegiato per le operazioni di transfer intersemiotico. Non è un caso, dunque, che il teatro si accosti a *Beowulf* in modo sistematico ben prima del cinema, specialmente, anche se non esclusivamente, nella forma 'popolare' del *musical* – il che contrasta con il registro elevato dell'ipotesto epico, ma ben si accorda con una sua lettura anacronistica e attualizzante che nel cinema verrà resa possibile solo alcuni anni più tardi, in particolare con il progressivo spostamento verso il centro del sistema del genere *fantasy* (per l'opposizione periferia vs. centro del sistema rispetto ai fenomeni di traduzione si veda Even-Zohar 1990b). La presenza e la centralità del *musical* nel repertorio teatrale nordamericano degli anni Settanta hanno senza dubbio creato le condizioni affinché il transfer intersemiotico di *Beowulf* avvenisse proprio in tale ambito, al cui interno potevano essere facilmente applicate norme di

¹⁶ Cf. Toury ([1978] 1995: 56-57): "whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability".



trasposizione orientate alla piena attualizzazione dell'ipotesto, nonché al raggiungimento di un pubblico vasto e articolato – che includesse, ad esempio, anche gli studenti universitari per molti dei quali il poema faceva semplicemente parte del percorso curricolare.

L'opera che più si fa mediatrice di significati per le riscritture teatrali successive è *Beowulf: A Musical Epic*, con musiche di Victor Davies su libretto di Betty Jane Wylie, rappresentata per la prima volta a New York nel 1974. Il prodotto, per ammissione della stessa autrice del libretto, tenta di catturare l'atmosfera *peace-and-love* diffusa nella società dell'epoca: "Who cared much about monsters and super-hero characters then when over-age hippies still wanted to make love, not wars?"¹⁷ A tal fine, vengono inseriti intermezzi amorosi non presenti nell'ipotesto, come attestano i versi dedicati all'amore contrastato tra Wealhtheow, giovane moglie del re danese Hrothgar, nonché unico personaggio femminile del musical, e l'eroe:

I love this man and yet I fear him.
I cannot will him to my way.
He is strong, he is a hero.
He can take or leave me any day.
[...]
How can I love him?
How can I dare?¹⁸

Dopo la sconfitta della madre di Grendel, la regina rivela apertamente i suoi sentimenti:

Beowulf, you need not leave.
The king is old, and he cannot win.
Can hands with your strength and your desire
Ever know the burning grip of sin?

Though what you say is wrong,
Your hold is strong
On my heart and hands,
And how my hands long
To touch you!

L'apparente anticonformismo delle scelte di attualizzazione si scontra con l'atteggiamento moraleggiante che permea l'opera. Nell'apertura, il poeta (personaggio differente dal narratore, che entrerà in scena solo successivamente) condensa la cosmogonia cristiana in alcuni versi ispirati alla *Genesi*, del tutto assenti

¹⁷ Le citazioni di Wylie sono tratte dall'*Introduzione* al libretto del musical.

¹⁸ Le parole di Wealhtheow paiono riecheggiare quelle di Maria Maddalena nel musical *Jesus Christ Superstar* (1971): "He scares me so; I want him so; I love him so".



nel poema medievale, che costituiscono un vero e proprio paratesto prefativo alla luce del quale il fruitore è indotto a interpretare l'intera rappresentazione:

And I sing the song of beginning, how man came from dawn,
Making his way from the darkness, ever trading on.
And they say when the sun of the Maker shone over all to be
Then the whole earth rose gleaming, shining from the sea.
The first of the days of glory, when the work of God began,
Ended with the creation of his first servant – Man.
So the sun and the moon were lighted, the candles of the skies,
To guide the feet of the travelers, give comfort to their eyes.
And the breast of the earth was braided with trees and vine leaves curled
Gay with grasses and flowers to give pleasure to the world.
And so all earth-life quickened, each animal and bird,
And man and woman exalted over all the things that stirred.

Al narratore, invece, spetta il ruolo dello *scop* ("cantore") medievale. I versi da lui declamati rielaborano infatti la parte iniziale del prologo beowulfiano:¹⁹

Listen to the story of bygone glory
Of Danish kings,
In battle striving, in power thriving,
Givers of the ring.²⁰

Il coro, che agisce da contrappunto secondo uno stilema desunto dalla tragedia greca, fornisce commenti moraleggianti alle azioni dei personaggi, facendo propendere per una lettura 'buonista' e sostanzialmente puritana dell'ipotesto. Al mostro antropomorfo e antropofago Grendel, incluso tra le voci, viene fornita la possibilità di giustificare le proprie azioni malvagie (in questo atteggiamento empatico verso il cattivo risulta evidente la mediazione del romanzo di Gardner del 1971):

Cold and lonely, apart from men,
I share my life with nothing human.
No heat, no light, no man for friend,

¹⁹ *Beowulf*, vv. 1-3: *Hwæt wē Gār-Dena in gēar-dagum / þēod-cyninga þrym gefrūnon, / hū ða æþelingas ellen fremedon.* "Attenzione. Sappiamo della gloria, in giorni lontani, / dei Danesi con l'Asta, dei re della nazione; / che grandi cose fecero quei principi, nel passato." Testo e traduzione da Koch ([1987] 1997: 2-3).

²⁰ L'espressione formulare "givers of the ring" ricalca una *kenning* frequentissima, nel poema e anche altrove, per "principe, capo, re", ovvero *bēaga gifa* "donatore di anelli" o *bēaga/sinces bryttan* "frantumatori". La liberalità verso i seguaci, che vengono ricompensati per le loro imprese al servizio del capo, è tra le doti più importanti di un principe germanico; in una comunità basata sull'economia dell'onore e del dono – simbolo di reciprocità – gli "anelli" o i "bracciali" che questi frantuma e distribuisce ai membri del suo *comitatus* hanno valore non solo di moneta di scambio, ma di vero e proprio patto sociale (cf. Brunetti 2003: 23-25).



My only fate is wretched end.

Il messaggio sostanzialmente conformista che viene veicolato dal libretto contrasta con una resa musicale piuttosto innovativa e prodromica dei ritmi rap che avrebbero conquistato il grande pubblico solo alcuni anni più tardi. Come sostenuto dalla stessa Wylie, "the musical [...] was too far ahead of its time – I mean, who ever heard of rap then, in legitimate performance? The rap in question is a blow-by-blow description of Beowulf's fight with a monster of the deep". In effetti, l'album prodotto inizialmente dalla Daffodil Records nel 1974 e ripubblicato nel 1983 ottenne maggior successo dello spettacolo teatrale e "made its way into the hearts and imaginations of music, drama and poetry students in the Universities of North America".

Negli anni Ottanta almeno due ulteriori prodotti teatrali riscrivono l'epica anglosassone secondo i canoni del *musical*, il più importante dei quali è senza dubbio *Beowulf: A Rock Musical* di Ken Pickering and Keith Cole (London, Samuel French, 1982; vd. Conde Silvestre 2009: 10,13). Bisogna attendere, però, il primo decennio del Duemila per assistere a un rifiorire delle riscritture teatrali, probabilmente anche a seguito del rinnovato interesse verso la materia beowulfiana da parte del cinema. Tra il 2005 e il 2008 vengono allestite quattro rappresentazioni che riscuotono un discreto successo. Si tratta di *Beowulf: Rock opera* di Lenny Pickett prodotta alla fine del 2005 dall'Irish Repertory Theatre (Jones 2005); *Grendel*, opera composta nel 2006 da Elliot Goldenthal e commissionata dalla Los Angeles Opera, che è riscrittura di una riscrittura, in quanto dichiaratamente ispirata al romanzo di Gardner come risulta evidente dal titolo (Frantzen 2006); *Beowulf*, un *musical* prevalentemente rivolto al pubblico giovanile, prodotto dalla The Heart Off Guard Theatre Company che lo ha proposto per la prima volta nel 2007 in occasione del Festival di Edimburgo (Wilson 2007); *Beowulf: A Thousand Years of Baggage*, un *song play* del 2008 ideato dalla compagnia di Brooklyn *Banana Bag & Bodice* con musiche di Dave Malloy e testi di Jason Craig. L'opera è risultata vincitrice di vari premi teatrali (<<http://www.bananabagandbodice.org/PRODUCTIONS/Beowulf/Beowulf.html>>).

Prescindendo dalle differenze di registro (alto vs. basso), le recenti riscritture teatrali si caratterizzano per alcune tendenze comuni: la lateralità, anche geografica, rispetto all'ipotesto medievale; il frequente ricorso a strategie di mediazione che inglobano riscritture precedenti; la decisa adesione a norme che regolano il polisistema d'arrivo piuttosto che quello di partenza. È attraverso questi processi che viene a costituirsi un 'capitale simbolico' nei confronti del quale si tende a sensibilizzare un pubblico sempre più ampio, come quello giovanile a cui sono rivolti molti dei prodotti presi in esame.



CONCLUSIONI

L'approccio teorico polisistemico ha fornito un insieme di strumenti metodologici particolarmente utili al fine di individuare le più importanti peculiarità del processo di transfer intersemiotico delle opere medievali in polisistemi culturali moderni e in forme espressive contemporanee. La sostanziale inerzia di (macro)generi che nel medioevo risultavano ancora produttivi esclude la possibilità che il transfer avvenga al fine di importare modelli mancanti nel polisistema d'arrivo (Even-Zohar [1978] 1990b). Il tipo di transfer preso in esame in questo saggio è dunque motivato da altri fattori e conseguentemente presenta altre proprietà, che vengono qui di seguito brevemente richiamate alla luce del concetto di 'norma' postulato da Toury ([1978] 1995) e della tassonomia da lui proposta (si veda sopra, nota 4). Rispetto alla norma iniziale, l'operazione di trasferimento è orientata verso il polo dell'accettabilità piuttosto che dell'adeguatezza. Relativamente alle norme preliminari, la politica traduttiva pare realizzarsi prevalentemente nella promozione di un 'capitale simbolico' fondato sul tema identitario (al quale il rielaboratore si accosta spesso in modo critico), mentre per quanto riguarda il rapporto fra traduzione diretta e indiretta il ricorso alla mediazione di riscritture precedenti, già integrate nel sistema, non solo è ammesso, ma rappresenta il caso che si verifica con più frequenza. Maggiormente diversificate appaiono le norme operative, nella forma sia delle norme-matrice, sia delle norme linguistico-testuali. In generale, infatti, esse risultano correlate alla coerenza interna della singola riscrittura e dipendono dagli scopi comunicativi che i suoi promotori e/o autori si prefiggono. Il confronto tra le riscritture cinematografiche e quelle teatrali di *Beowulf* ha mostrato come nel processo di selezione di questo tipo di norme giochi un ruolo cruciale il repertorio di riferimento, unitamente alla posizione – centrale o periferica – del sottosistema in cui la riscrittura viene integrata; si è detto, infatti, che la natura originariamente più mimetica dei generi cinematografici e più allegorica di quelli teatrali (Nicoll 1936) ha reso il palcoscenico un ambito privilegiato per le operazioni di transfer intersemiotico orientate verso il sistema ricevente. A tal proposito è stato evidenziato come la forma 'popolare' del *musical* teatrale degli anni Settanta ben si accordi con una lettura anacronistica e attualizzante dell'ipotesto epico che nel cinema si sarebbe affermata solo alcuni anni più tardi, quando le tipologie mimetiche sono state gradualmente spinte alla periferia del sistema a favore di un progressivo spostamento verso il centro dei generi allegorici tra cui il *fantasy*.



BIBLIOGRAFIA

Amy de la Bretèque F., 2004, *L'imaginaire medieval dans le cinéma occidental*, Champion, Parigi.

Attolini V., 1993, *Immagini del Medioevo nel Cinema*, Edizioni Dedalo, Bari.

Baker M. (a cura di), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, s.v. *Equivalence*, a cura di D. Kenny, Routledge, Londra, pp. 100-104.

Basari E., 1940-1941, "Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca", *Il Vittorioso* IV, pp. 44-51; V, pp. 1-4.

Bjork R.E. e J.D. Niles (a cura di), [1996] 1998, *Beowulf Handbook*, University of Exeter Press, Exeter.

Bourdieu P., 1980, *Le sens pratique*, Les Editions de Minuit, Parigi.

Bourdieu P., 2005, *Il senso pratico*, traduzione italiana di Mauro Piras, Armando Editore, Roma.

Brunetti G., 1994, "Il Beowulf in inglese moderno: traduzioni dal 1940 al 1990", in M.V. Molinari, M. Meli, P. Mura P. e F. Ferrari (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione nel Medioevo germanico*, Unipress, Padova, pp. 139-158.

Brunetti G. (a cura di), 2003, *Beowulf*, Carocci, Roma.

Buzzoni M., 2010, *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Cafoscarina, Venezia.

Cattrysse P., 1992, "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals", *Target* 4,1, pp. 53-70.

Cera R. et al., 2002, "L'eroe germanico raccontato per immagini: il Beowulf di Gareth Hinds", in V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (a cura di), *Antichità germaniche. Il parte*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 191-221.

Chiavini R., Pizzo G.F. e M. Tetro (a cura di), 2004, *Il grande cinema fantasy*, Gremese Editore, Roma.

Clark Hall J.R., 1901, *Beowulf and the Fight at Finnsburg: A Translation into Modern English Prose*, Sonnenschein, Londra.

Clark Hall J.R., 1940, *Beowulf and the Fight at Finnsburg: A Translation into Modern English Prose*, newly edited and revised by C.L. Wrenn with preface by J.R.R. Tolkien, Allen and Unwin, Londra.

Conde Silvestre J.C., 2009, "Estrategias y recursos para la reelaboración de un poema heroico medieval en el siglo XXI: Los Beowulfs de Robert Zemeckis y Caitlín R. Kiernan", *Miscelánea Medieval Murciana* XXXIII, pp. 9-31.

Driver M.W. e S. Ray (a cura di), 2006, *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, McFarland, Jefferson (NC).

Elliott A.B.R., 2011, *Remaking the Middle Ages: the methods of cinema and history in portraying the medieval world*, McFarland, Jefferson (NC).

Ettmüller L., 1840, *Beowulf. Heldengedicht des achten Jahrhunderts*, Meyer und Zeller, Zürich.

Even-Zohar I., 1979, "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1, 1-2, pp. 287-310.



Even-Zohar I., 1990a, "Translation and Transfer", *Polysystem Studies*, numero speciale di *Poetics Today* 11,1, pp. 73-78.

Even-Zohar I., [1978] 1990b, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Polysystem Studies*, numero speciale di *Poetics Today* 11, 1, pp. 45-51; traduzione italiana di S. Traini, in S. Nergaard (a cura di), 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 225-238.

Even-Zohar I., [1979] 2005, "Polysystem Theory (revised)", in *Papers in Culture Research*, The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv, pp. 38-48.

Even-Zohar I., [1997] 2005, "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer", in *Papers in Culture Research*, The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv, pp. 68-75.

Ferrari F., 2002, "Considerazioni conclusive", in M.G. Cammarota e M.V. Molinari (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Edizioni Sestante, Bergamo, pp. 279-287.

Ferrari F., 2005, "La reinvenzione della tradizione: riscritture 'fantasy' della materia nibelungica", in M.G. Cammarota e M.V. Molinari (a cura di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Edizioni Sestante, Bergamo, pp. 237-262.

Fischer-Lichte E., 1983, *Semiotik des Theaters*, 3 Bände, Gunter Narr, Tübingen.

Foner E., *Rethinking American History in a Post-9/11 World*, in «George Mason's University History News Network», 9 giugno 2004, <<http://hnn.us/articles/6961.html>> (26 febbraio 2012).

Frantzen A.J., 2006, "Hrothgar Built Roads": *Grendel's Ride*, *Old English Newsletter* 39, pp. 27-35.

Gardner J., 1971, *Grendel*, Knopf, New York.

Gardner J., 1991, *L'Orco*, traduzione di Rossella Bernascone, Einaudi, Torino.

Gaudreault A., 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck, Parigi.

Gilsdorf E., 2006, "Epic Proportions: Tracking the Business of *Beowulf*," *The Common Review* 4, pp. 15-21.

Giusti F., 2006, "Il *Beowulf* nel Novecento: il fumetto e il romanzo", *Linguistica e Filologia* 23, pp. 211-229.

Grion G., 1883, "*Beowulf: Poema epico Anglosassone del VII secolo*", in *Atti della Real Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti* 22, pp. 197-379.

Grundtvig N.F.S., 1820, *Bjowulfs Drape: Et Gothisk Helte-Digt fra forrige Aar-Tusinde af Angel-Saxisk paa Danske Riim*, Andreas Seidelin, Copenhagen.

Hinds G., 1999-2000, *The Collected Beowulf*, Cambridge (MA) <<http://Thecomic.com>> (26 febbraio 2012).

Jakobson R., [1959] 1987, "On Linguistic Aspects of Translation", in Pomorska K. e S. Rudy (a cura di), *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA), pp. 428-435; traduzione italiana di L. Heilmann e L. Grassi, in S. Nergaard (a cura di), 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 51-62.



Jones K., "Warrior Prince Sings in *Beowulf*: The Rock Opera, Opening Oct. 16", 16 ottobre 2005, <<http://www.playbill.com/news/article/95677.html>> (26 febbraio 2012).

Jones Ch., 2002, "W.H. Auden and the 'Barbaric' Poetry of the North: Unchaining One's Daimon", *The Review of English Studies* 53, pp. 167-185.

Kemble J., 1837, *A Translation of the Anglo-Saxon Poem of "Beowulf"*, William Pickering, Londra.

Koch L. (a cura di), [1987] 1997, *Beowulf*, Einaudi, Torino.

Kühnel J. et al. (a cura di), 1988, *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: 'Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen'*, Kümmerle Verlag, Göppingen.

Nicoll A., 1936, *Film and Theater*, Crowell, New York.

Olivero F., [1915] 1934, *Beowulf*, Edizioni dell'Erma, Torino.

Osborn M., [1996] 1998, "Translations, Versions, Illustrations", in R.E. Bjork e J.D. Niles (a cura di), *A Beowulf Handbook*, University of Exeter Press, Exeter, pp. 341-359.

Osborn M., *Annotated List of Beowulf Translations*, <<http://www.acmrs.org/academic-programs/online-resources/beowulf-list>> (26 febbraio 2012).

Pecchio G., 1833, *Storia critica della poesia inglese. Parte I. Dall'origine della lingua e poesia inglese sino a Chaucer*, Ruggia, Lugano.

Remael A., 2000, *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue*, PhD thesis, Catholic University of Leuven.

Saibene M.G. e M. Francini (a cura di), 2005, *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, Baroni, Viareggio.

Schuhmann G., 1882, "Beowulf: Antichissimo poema epico de' popoli germanici", *Giornale napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze morali e politiche* 7, pp. 25-36.

Serceau M., 1999, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Éditions du Céfal, Liège.

Simons L., 1896, *Beowulf. Angelsaksisch Volksepos vertaald in stafrijm en met inleiding en aanteekeningen*, A. Siffer, Gent.

Tolkien J.R.R., 1936, "Beowulf: The Monsters and the Critics", *Proceedings of the British Academy* 22, pp. 245-95; traduzione italiana di Carlo Donà, in G. De Turreis (a cura di), *Il Medioevo e il Fantastico*, Luni Editrice, Milano-Trento, pp. 27-87.

Toury G., [1978] 1995, "The Nature and Role of Norms in Translation", in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam e Philadelphia, pp. 53-69.

Toury G., 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam e Philadelphia.

Toury G., 1999-2000, "Progettazione culturale e traduzione", in S. Petrilli (a cura di), *La traduzione*, Meltemi, Roma, pp. 188-200.

Weissbrod R., 2004, "From Translation to Transfer", *Across Languages and Cultures* 5/1, pp. 23-41.

Weissbrod R., 2006, "Inter-Semiotic Translation: Shakespeare on Screen", *Journal of Specialised Translation* 5, pp. 42-56.



Wickberg R., 1889, *Beowulf, en fornengelsk hjältedikt*, C.O. Ekblad, Westervik.

Wilson C., "When the Young Are Treated to the Old", in «HeraldScotland», 17 agosto 2007, <<http://www.heraldscotland.com/when-the-young-are-treated-to-the-old-1.863393>> (26 febbraio 2012).

Marina Buzzoni insegna Filologia germanica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi principali interessi di ricerca includono la linguistica comparata, la teoria della traduzione e la critica del testo. È autrice di monografie (*Il genere "incantesimo" nella tradizione anglosassone*, 1996; *Le sezioni poetiche della Cronaca Anglosassone: edizione e studio tipologico*, 2001; *Manuale di Linguistica germanica*, con Maria Grazia Saibene, 2006; *Beowulf al cinema*, 2010) e vari saggi scientifici.

mbuzzoni@unive.it