

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201712>

Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale

Massimo Fusillo

Abstract • L'articolo discute le prospettive attuali della critica tematica e della mitocritica, analizzandone i rischi metodologici (il contenutismo e l'accumulo indiscriminato di materiali), e proponendo un modello di comparatistica transmediale, che potrebbe rivitalizzare l'approccio classico degli *inter artes studies*. L'analisi, che investe anche il concetto di modo come insieme di tratti formali e tematici, si conclude con un esempio concreto: un grande mito della modernità, Don Giovanni, strettamente connesso al tema della seduzione, ricco di implicazioni filosofiche e antropologiche.

Parole chiave • Tematologia; Mitocritica; Transmedialità; Metamorfosi; Seduzione

Abstract • The article focuses on the recent perspectives of thematic and myth criticism, by analyzing the methodological risks they have to face (the contentism and the indiscriminate accumulation of materials), and by proposing a model of transmedial comparativism which could revitalize the classic approach of *inter artes studies*. In the last part, the article, which also focuses on the idea of mode as a set of formal and thematic traits, discusses the example of Don Giovanni, a modern myth strictly connected with the theme of seduction and with a lot of philosophical and anthropological implications.

Keywords • Thematology; Myth criticism; Transmediality; Metamorphosis; Seduction

Ledizioni 

Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale

Massimo Fusillo

I. *Inter Artes Studies* e transmedialità

Fin dai suoi inizi ottocenteschi la comparatistica ha dato spazio al confronto fra la letteratura e le altre arti, considerandolo una delle sue possibili articolazioni e declinazioni. Questo approccio si è poi consolidato in pieno Novecento, e ha ricevuto la sua etichetta che mischia latino e inglese, *Inter Artes Studies*, o comparazione interartistica, che si è orientata inizialmente sulle arti più canoniche, su cui c'era da tempo (talvolta da secoli) un'ampia riflessione nell'estetica: pittura, musica, teatro, e cinema; e si è poi ben presto allargata per esplorare campi meno battuti o del tutto nuovi: architettura, danza, moda, installazioni, design, performance. Non sono mancate (e purtroppo non mancano tuttora!) resistenze da parte di studiosi tradizionalisti, che volevano e vogliono restare ancorati al significato letterale di *literature comparate*: il confronto appunto fra letterature di lingue e nazioni diverse (già il termine *comparatistica* sfugge a questa gabbia concettuale). Allo stesso tempo, mentre grazie alla teoria post-strutturalista la nozione di letteratura diventava meno rigida e meno chiusa, e i confini fra le discipline si facevano più fluidi, si intensificava anche un altro tipo di confronto, quello fra letteratura e altre forme di sapere: filosofia, psicanalisi, antropologia, geografia, storiografia, legge, medicina.¹ Tutto questo non significa certo dissolvere le differenze in una nozione vaga e indiscriminata di testualità o narratività, rinunciando così alle potenzialità specifiche della letteratura, e ad analizzare le sue strategie retoriche, come fa la teoria della letteratura. Al contrario, i tratti specifici risaltano meglio dal confronto continuo con aree più o meno limitrofe, mentre le intersezioni arricchiscono la costruzione di un campo particolarmente fluido, e sottoposto a variazioni storico-culturali infinite, come quello della letteratura.

Questa tradizione degli *inter artes studies* va recuperata e revitalizzata oggi, sia perché mostra un inesauribile valore euristico a livello di ricerca scientifica, sia perché contiene allo stesso tempo enormi potenzialità sul piano della didattica, e quindi del ruolo che il settore disciplinare di Critica letteraria e letterature comparate può svolgere nelle prossime riformulazioni dei piani di studio (soprattutto dopo aver chiarito meglio il senso del sintagma *Critica letteraria*). Può diventare infatti qualcosa di simile a quello che un tempo si chiamava Estetica comparata fra le arti, a partire dalla letteratura, e aggiornandolo alle dinamiche dei media.

Nella nostra epoca la comparazione fra le arti va infatti totalmente ripensata in chiave intermediale e transmediale (torneremo fra un po' sulla distinzione fra questi due piani). Non si tratta di una questione puramente terminologica, che sostituisca il termine onnicomprensivo, pervasivo, e perciò ormai logoro di *intertestualità* con una versione più aggiornata e seducente. *Medium* è un concetto più ampio e stratificato di *testo*: è il supporto tecnico di una comunicazione, è un'istituzione sociale, ed è anche una pratica estetica più o meno consolidata in un dato contesto, che interagisce ed entra talvolta in competizione con altre

¹ Cfr. Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010; *Letteratura europea*, vol. 5, *Letteratura, altre arti, altri saperi*, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014.

pratiche. Anche la letteratura è un medium in questa prospettiva, che si è intrecciato da sempre con altri linguaggi e forme espressive. La mediologia non è dunque un approccio che si limita alle tecnologie vecchie e nuove, dalla televisione a Internet, ma un metodo che permette di interpretare svariate epoche. Personalmente, al momento sto elaborando un progetto di Storia comparata intermediale del barocco, perché lo ritengo un'epoca (ma anche una categoria estetica, se si pensa al neobarocco contemporaneo) marcatamente intermediale, in cui la visualità, l'ekphrasis, la festa, la performance, l'effimero giocano un ruolo molto incisivo.²

Veniamo alle categorie e ai prefissi. La complessità del paesaggio mediale contemporaneo ha portato al proliferare di definizioni e a una sorta di babele terminologica (a questo aspetto la rivista *Between* ha dedicato l'ultimo numero, prendendo spunto da un workshop del Convegno ICLA di Macao).³ Non ci addentreremo nella messa a fuoco delle categorie, di cui tratta in questo numero Fabio Vittorini. Ci limitiamo solo a delineare le due che ci saranno utili per il percorso sul mito e sulla tematologia: l'intermedialità e la transmedialità. La prima scaturisce dall'avanguardia degli anni Settanta (dal gruppo Fluxus in particolare) e designa una sinergia fra i media che sembra l'erede dell'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale; la seconda invece proviene dalla prassi contemporanea di concepire un prodotto fin dall'inizio come destinato a realizzarsi su diverse piattaforme mediali, ma diventa ben presto un concetto più ampio per designare la disseminazione di storie e di forme.

Nel suo saggio ormai canonico sulla cultura della convergenza, Henry Jenkins definisce infatti la narrativa transmediale come una storia raccontata su diversi media,⁴ introducendo così quel senso più ampio del termine che è particolarmente adatto per individuare un modello di comparatistica. Secondo Jenkins, perché la disseminazione funzioni, il testo di partenza deve avere due caratteristiche solo apparentemente in contrasto fra di loro: coerenza e flessibilità. La prima permette la riconoscibilità di una storia, la sua capacità di imprimersi nella memoria dei fruitori; la seconda permette invece che la storia si adatti a nuovi media e a nuovi pubblici, e che sia continuamente variata, riscritta, ri-mediata e transcodificata. Gli esempi adottati riguardano testi *cult*, come *Matrix* o *Casablanca*, particolarmente adatti a essere decostruiti e poi ritessuti (come accade a tutti i classici), proprio perché incarnano nell'immaginario un intero mondo fittizio. Da questo punto di vista coerenza e flessibilità sono due caratteristiche che evocano la semantica dei mondi possibili di Doležel e Pavel: due studiosi che hanno descritto, ognuno per la propria strada, questa caratteristica fondamentale della creatività e della narratività in generale,⁵ che acquista un senso nuovo e pregnante in età digitale.

L'immaginario contemporaneo, in cui la letteratura gioca un ruolo certo non più egemonico, ma ancora incisivo (soprattutto grazie a strategie espressive come empatia, narrazione, punto di vista, e a innumerevoli miti e temi), è dunque alimentato da una serie di mondi narrativi, *storyworlds*, che si articolano in serie simultanee, e che si costruiscono

² *A Comparative Intermedial History of the Baroque*, a cura di Massimo Fusillo e Helga Mitterbauer, per la collana del Research Committee on Comparative History of Literatures in European Languages (CHLEL) dell'ICLA, pubblicata dall'editore John Benjamins.

³ *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, edited by Hans-Joachim Backe, Massimo Fusillo and Mirko Lino, with a section on *Dante's Intermedial Reception* edited by Caroline Fischer and Mattia Petricola, «Between», vol. 10, n. 20, 2020.

⁴ Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], prefazione di Wu Ming, trad. di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2007, cap. 3, pp. 81-129.

⁵ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1997], trad. di Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999; Thomas Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.

anche grazie al contributo dei fruitori, se si pensa a fenomeni come la *fanfiction* o i blog. Molto efficace la sintesi di questo nuovo paesaggio mediale fatta da due narratologi, Marie-Laure Ryan e Jean-Noël Thon:

serial storyworlds that span multiple installments and trans-medial storyworlds that are deployed simultaneously across multiple media platforms, resulting in a media landscape in which creators and fans alike constantly expand, revise, and even parody them.⁶

Una comparatistica che voglia interagire con questo paesaggio mediale, lo voglia descrivere, interpretare, e far dialogare con il passato, può giocare su diversi piani. Può imbastire percorsi sulle forme e sulle strategie espressive, come, ad esempio, la focalizzazione, categoria transmediale di grande efficacia, presente in tutte le arti e i media con diverse funzionalità.⁷ Può allo stesso modo costruire percorsi di tipo tematico ancora più ricchi, anzi spesso eccessivamente ricchi, al punto da creare un accumulo indiscriminato che può risultare problematico (vedremo fra poco quali sono gli antidoti possibili contro questo rischio di contenutismo esasperato). E infine può cercare una connessione fra i due piani attraverso un concetto come il *modo*: un insieme di costanti formali e tematiche storicamente determinate, ma che ricorrono in diversi contesti culturali e in diversi generi, come i modi realistico, sentimentale, patetico,⁸ o come il melodramma, che è in alcuni casi un genere (nel teatro musicale, nel cinema), ma è soprattutto un codice stilistico, un'estetica fortemente transmediale.⁹

2. Miti, diffrazioni, radicanti

Per dimostrare che la transmedialità non è un fenomeno recente, Jenkins cita la storia di Gesù, che nel Medioevo veniva recepita attraverso i canali della letteratura e soprattutto della visualità.¹⁰ Il paragone è certo pertinente, ma sono ancora più pertinenti altre forme di mito con maggiore flessibilità, come le religioni politeiste antiche, moderne e contemporanee (come quelle pagane, Yoruba, indiane). Come è noto, nel politeismo non esiste un unico testo sacro, una versione univoca e immutabile del mito: i poeti classici, ad esempio, avevano la libertà di scegliere o inventare anche le varianti più paradossali, lasciando però quel nucleo forte di base, quella coerenza narrativa che, come abbiamo detto, garantisce la riconoscibilità.

Una mitocritica transmediale non deve essere solo un'analisi dei miti attraverso le loro riscritture nei diversi media; deve anche assecondare la flessibilità dei miti, proporre una visione della testualità aperta e polimorfica, come quella che auspicava Roland Barthes in *S/Z*, quando parlava di una «rete a mille ingressi», e di uno «spazio stereografico», quasi prefigurando la rivoluzione digitale.¹¹ Per sintonizzarsi con le nuove configurazioni

⁶ Marie-Laure Ryan e Jean-Noël Thon (a cura di), *Storyworlds Across Media. Towards a Media-Conscious Narratology*, Lincoln-London, U of Nebraska P, 2014, p. 1.

⁷ Cfr. Massimo Fusillo, *Focalization as Transmedial Category*, in *Transmediality / Intermediality / Crossmediality*, cit.

⁸ Cfr. Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 131-132.

⁹ Oltre al classico Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Parma, Pratiche, 1985, da vedere ora Fabio Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale fra teatro, romanzo, cinema e serie TV*, Bologna, Patron, 2020.

¹⁰ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, cit., p. 112.

¹¹ Roland Barthes, *S/Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac* [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, pp. 17 e 19.

dell'immaginario, e per indagare il ruolo che la letteratura può giocare al loro interno, bisogna scegliere metodi antigerarchici, che rifiutino ogni predominio del verbale e del letterario su altre forme espressive, e che decostruiscano definitivamente ogni metafisica dell'originario. Praticare dunque analisi che superino l'impianto organicistico e storicistico, sempre articolato in una relazione monodirezionale che va da un modello alle sue rielaborazioni. La comparazione deve essere invece multidirezionale, e deve valorizzare la creatività della ricezione e il suo effetto retroattivo sull'originale, assecondando così l'eterogeneità dell'immaginario contemporaneo.

Suggerimenti molto utili in questo senso possono venire dal *diffractional reading* teorizzato da Donna Haraway come un nuovo modello epistemologico. Scegliendo un fenomeno ottico come la diffrazione, che dipende tanto dalle onde luminose quanto dall'oggetto investito, e si contrappone alla riflessione, mimetica e gerarchica, Haraway propone una lettura che fa interagire testi spesso non legati da vincoli di parentela, per produrre una nuova coscienza critica non più interessata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi:

Diffractions is about heterogeneous history, not about originals. Unlike reflections, diffractions do not displace the same elsewhere, in more or less distorted form, thereby living rise to industries of metaphysics. Rather, diffraction can be a metaphor for another kind of critical consciousness at the end of this rather painful Christian millennium, one committed to making a difference and not to representing the Sacred Image of the Same.¹²

È un brano in cui sono evidenti anche le connotazioni filosofiche e politiche di questa proposta teorica: mi interessa in particolare il parallelismo fra la posizione di Haraway e le riflessioni filosofiche ed estetiche che vedono nel politeismo un modello di apertura e di ibridazione (Odo Marquard, ad esempio).¹³ A prescindere dalle rivalutazioni religiose, non c'è dubbio che l'immaginazione letteraria e artistica abbia sempre avuto una tendenza politeistica alla libera riscrittura di miti e di storie, che non gravitano intorno a una verità assoluta e immutabile.

A questo modello della diffrazione se ne può affiancare un altro che proviene dal mondo dell'arte visiva contemporanea, un campo caratterizzato da sperimentazioni forse più audaci rispetto a quelle praticate dalla letteratura. Mirando a superare la dicotomia fra l'universalismo modernista e il relativismo postmodernista, Nicholas Bourriaud sfrutta una metafora botanica, il radicante (una pianta che crea le sue radici man mano che avanza), per proporre un modello di arte per il futuro basato su radicamenti multipli e simultanei, e sulla transcodifica e traduzione continua di immagini, idee, e comportamenti. È una risposta alla globalizzazione, e al facile multiculturalismo chiuso nel rispetto delle identità locali;¹⁴ Bourriaud al contrario contesta la retorica identitaria delle radici, come ha fatto anche un antropologo e latinista italiano nel suo pamphlet *Contro le radici*, Maurizio Bettini (autore non a caso anche di un *Elogio del politeismo*),¹⁵ contrapponendovi la forza propulsiva del nomadismo:¹⁶ la destinazione diventa il centro della poetica, non più l'origine. Questa

¹² Donna Haraway, *Modest Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse*, Routledge, New York, 1997, p. 273.

¹³ Odo Marquard, *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*, Berlin, De Gruyter, 1979.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione* [2009], trad. di Gianni Romano, Milano, Postmedia Books, 2014.

¹⁵ Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011; Id., *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*, Bologna, Il Mulino, 2014.

¹⁶ Il riferimento d'obbligo va a Rosi Braidotti, *Il soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1994.

visione fortemente instabile dell'identità, costruita da infinite performance, deve molto alla teoria *queer*, e si differenzia dal precedente significativo del rizoma di Deleuze (altra fortunata metafora botanica) proprio per il rilievo dato alla soggettività (assente nel modello rizomatico) e al viaggio come infinita dilatazione spazio-temporale.

Entrambe le metafore, la diffrazione e il radicante, rendono bene il modello di comparatistica intermediale e transmediale che avrei in mente: multidirezionale, eterogenea, anti-giurarchica, e totalmente depurata dal problema dell'origine. Questo non significa comunque che tutte le ricerche di comparatistica intermediale debbano avere un'irradiazione caotica e capillare: si tratta essenzialmente di un metodo di lettura, di un atteggiamento mentale, che può valere anche per le analisi di stampo più tradizionale. Bisogna insomma acquisire quella che un filosofo ed estetologo italiano, Piero Montani, ha chiamato «immaginazione intermediale», profondamente attenta alla complessità dei linguaggi e delle strategie di autenticazione dell'immagine.¹⁷ In questo modo sapremo valorizzare i rischi della comparatistica come «indisciplina» (l'efficace definizione di David Ferris)¹⁸ per creare connessioni imprevedibili: proporre un sapere eterogeneo in cui la letteratura si ibrida con il *mediascape*.

3. Nuove tematologie

Nel 1993 Werner Sollors curava per la Harvard University Press un saggio collettivo dal titolo programmatico ed efficace, *The Return of Thematic Criticism*, che conteneva fra l'altro anche un contributo da parte italiana, di Francesco Orlando.¹⁹ Tredici anni dopo Susan Wolfson e Marshall Brown curano un altro saggio collettivo, dal titolo *Reading for Form*, in cui propongono un ritorno all'analisi delle forme.²⁰ La storia della critica letteraria, e la storia della cultura in generale, è spesso una storia di ricorsività, ritorni ciclici, reazioni edipiche più o meno violente. L'approccio tematico è ritornato in auge dopo decenni di anatemi (o di semplice diffidenza) che venivano dall'idealismo crociano e dallo scientismo strutturalista, poco incline verso una categoria fluida e indistinta come il tema. Dopo un periodo di egemonia del tematismo, che include in un certo qual modo anche la galassia dei *cultural studies*, sono riemersi i suoi limiti e i suoi rischi, che sintetizzerei in due punti fondamentali: 1) il contenutismo, di cui tratta in questo numero Giovanni Bottirolì, sottolineando che «il linguaggio non è solo un veicolo di contenuti»; e 2) l'accumulo indiscriminato di materiali non sempre rilevanti e significativi.

Per evitare questi due rischi bisogna innanzitutto ricordarsi che il tema è sempre frutto di una scelta ermeneutica: come sostiene Daniele Giglioli in un libro di introduzione alla tematologia molto acuto e oggi purtroppo introvabile, il tema è lo spazio di tensione fra l'argomento e il senso; è la prospettiva da cui il lettore (qualunque tipo di lettore) decide di

¹⁷ Piero Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

¹⁸ David Ferris, *Indiscipline*, in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, a cura di Haun Saussy, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2006, pp. 78-99.

¹⁹ Werner Sollors (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard UP, 1993.

²⁰ Susan Wolfson e Marshall Brown (a cura di), *Reading for Form*, Seattle, U of Washington P, 2006; da vedere soprattutto l'introduzione di Susan Wolfson, in cui rifiuta comunque «any totalizing agency» (p. 23), e auspica che la maggiore attenzione alle forme possa anche revitalizzare la teoria e i *cultural studies*.

interpretare e ri-usare il testo, o una serie di testi di vario genere.²¹ È quindi una categoria soggettiva, che riguarda l'interpretazione, e si distingue perciò dalla categoria parallela, ma più oggettiva e riconoscibile, del motivo (non a caso al centro della narratologia funzionalista e strutturalista che segue il modello di Propp). A questa posizione possiamo accostare (nonostante le innegabili differenze, soprattutto per l'assenza della dimensione soggettiva) la ricerca dell'ultimo Francesco Orlando, che si stava orientando sull'ambito dell'*inventio* e sui compiti del critico tematico. Valentina Sturli l'ha ricostruita sulla base degli appunti dello studioso:²² ne risulta che per Orlando la realtà preesistente alla letteratura, infinita nelle sue manifestazioni, deve essere sempre filtrata da una serie di codici letterari che sono invece finiti; tocca al critico ricostruirli, analizzando il modo in cui un tema viene articolato, modulato e modellizzato, e non limitandosi a segnalare la sua presenza in un testo, come faceva la *Stoffgeschichte*, la prima declinazione positivista della tematologia:

Troppe volte l'indagine tematica rischia di risolversi in una lista di occorrenze di un dato contenuto che si ripete da un testo all'altro, senza che vengano poste effettive domande su come esso prenda forma all'interno di una singola opera. Elencare per esempio tutte le manifestazioni di un ipotetico tema del fantasma nella letteratura non è di per sé operazione particolarmente pregnante. Ci sono fantasmi e fantasmi, come diversissimi sono i modi di trattarli in letteratura: un fantasma può essere testimone di un passato che non muore, un'occasione di deliziosa parodia, un modo per mettere in forma angoscia e aspettative sul presente, un elemento di folklore puro e semplice, un'orrida realtà persecutoria.²³

Personalmente ritengo che un primo modo per superare i rischi della tematologia sia la scelta di temi con forte pregnanza filosofica, culturale, antropologica, psicologica, come suggerisce Pierluigi Pellini nei suoi cinque paradossi sulla critica tematica.²⁴ Aggiungerei subito però che la pregnanza può essere scovata e valorizzata anche in temi apparentemente poco significativi e di respiro non ampio, come la polvere, a cui la ricerca di Marilena Parlati ha dato una dimensione culturale e simbolica notevole, a riprova che i *cultural studies* non sono sempre caratterizzati da facile contenutismo.²⁵ Per quanto riguarda invece l'accumulo indiscriminato, credo che le osservazioni fatte prima sul *diffraction reading*, e sui percorsi eterogenei, non lineari e non sistematici, possano fornire una valida risposta. Bisogna liberarsi dalla ricerca spasmodica di esaustività e totalizzazione, utopia ottocentesca che sembra talvolta rinascere data la disponibilità smisurata di materiali in rete. Meglio concentrarsi su pochi episodi pregnanti, capaci però di irradiazioni infinite e imprevedibili.

4. Letture tendenziose del mito

Benché sia una categoria non facile da definire, credo sia innegabile che il mito abbia un forte potere simbolico: sia un linguaggio capace di quella pregnanza semantica di cui

²¹ Daniele Giglioli, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, soprattutto la conclusione (pp. 121-122) sull'illuminazione reciproca fra testo e interprete, e sulla flessibilità della tematica.

²² Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

²³ Ivi, pp. 33-34.

²⁴ Pierluigi Pellini, *Les cinq paradoxes de la critique thématique: notes pour une palinodie*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, a cura di Stefano Lazzarin e Marielle Colin, Caen, PU de Caen, 2007, pp. 53-65.

²⁵ Marilena Parlati, *Beyond Inchoate Debris. Dust in Contemporary Culture*, «European Journal of English Studies», vol. 15, n. 1, 2011, pp. 73-84.

abbiamo appena parlato. Il rapporto fra mito e tema ha varie facce: il mito, come ogni forma di racconto (e di testo) contiene in sé un fascio potenzialmente amplissimo di temi, che possono essere in vario modo realizzati da chi lo reinterpreta, ma nello stesso tempo è anche capace di esemplificare un singolo tema in modo antonomastico, come è accaduto per Ulisse, Narciso, Proteo. Sono tre esempi che mostrano le diverse declinazioni possibili: Ulisse concretizza nell'immaginario globale un campo tematico e metaforico immenso e sfruttatissimo, quello del viaggio, che nella sua prima realizzazione archetipica, l'*Odissea*, è una prova imposta dagli dèi, un fattore negativo che serve a costruire il finale positivo, mentre da Dante in poi diventa al contrario un elemento positivo, un simbolo dell'inesauribile *curiositas* umana.²⁶ Nei casi di Narciso e Proteo troviamo invece l'intersezione fra un racconto mitico e una categoria filosofica e psicologica che ne è scaturita: l'amore di sé diventa così un'eresia filosofica che va dagli gnostici a Kierkegaard, e poi si trasforma in una delle più fortunate categorie psicanalitiche;²⁷ la plasmabilità, la duttilità e la metamorfosi infinita rappresentate da Proteo avranno invece innumerevoli attualizzazioni dall'antichità al romanzo realista dell'Ottocento (Balzac usa questo mito per descrivere il proprio narratore) fino ai nostri giorni, con un'ambivalenza netta fra positivo e negativo.²⁸ La mitocritica diventa così molto vicina alla metaforologia, praticata da Blumenberg, che ha anche teorizzato, notoriamente, l'elaborazione infinita del mito; per il filosofo tedesco il mito non è una forma originaria, ma esiste solo nella ricezione, ed è un modo per contrapporsi all'assolutismo della realtà.²⁹

Uno degli strumenti con cui il mito viene maggiormente rivitalizzato in tutti i media della cultura contemporanea è la lettura tendenziosa: una lettura alla luce di nuclei fortemente connotati, di gangli vitali con una forte carica politica. Prendiamo Tiresia: un mito che dalla tragedia greca alla *Terra desolata* di Eliot è stato riattualizzato soprattutto nella chiave del profeta-poeta, a cui la metamorfosi da maschile a femminile conferisce profondità e ambiguità affascinanti.³⁰ Nella mani di Kate Tempest, rapper, performer e drammaturga britannica, questo antefatto della doppia transessualità di Tiresia diventa un elemento centrale, un simbolo di sessualità non conformi e di fragilità esistenziali (Tempest ha cambiato il nome di recente da Kate a Kae, per la propria scelta *gender fluid*). Il suo poema *Hold Your Own*,³¹ tradotto da Riccardo Duranti, diventa a sua volta la base per uno spettacolo di Giorgina Pi, regista che lavora sulle contaminazioni fra teatro e musica. In *Tiresias* (2020) il personaggio mitico è un adolescente timido, una donna irrequieta, un vecchio cieco, ed è soprattutto un simbolo di tutte le esperienze che rifiutano l'ordine della natura e la gerarchia del tempo. Prendiamo un altro mito "minore": Endimione. La storia del ragazzo amato dalla luna nel sonno evoca oggi soprattutto i languori struggenti e affascinanti di tanta pittura dal Seicento in poi, o la dimensione notturna e romantica di tanta poesia. Se però scegliamo di leggerlo dalla prospettiva di due temi poco battuti, perché repressi e

²⁶ Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

²⁷ Paul Zweig, *L'eresia dell'amore di sé. Storia dell'individualismo sovversivo nella cultura occidentale* [1980], Milano, Feltrinelli, 1984, sulla linea filosofico-letteraria; sul narcisismo in psicanalisi la bibliografia è ovviamente sterminata.

²⁸ Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Roma, Carocci, 2013.

²⁹ Hans Blumenberg, *L'elaborazione del mito* [1979], trad. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991.

³⁰ Per un quadro generale, cfr. Luc Brisson, *Le Mythe de Teirésias. Essai d'analyse structurel* [1976], Leiden, Brill, 1997; Emilia Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori riuniti, 2007.

³¹ Kate Tempest, *Hold Your Own*, New York-London, Bloomsbury, 2014.

coperti da censura, la necrofilia e la dominazione femminile, come ha fatto Anna Chiara Corradino,³² il mito assume nuove valenze e una nuova vitalità, passibile certo anche di ulteriori riscritture creative. Scegliere una prospettiva tendenziosa, un posizionamento marcato, e poi reinterpretare/riscrivere/ri-mediare un mito: questa è una delle strade migliori per la comparatistica transmediale, ma anche per la creatività contemporanea (l'incontro fra i due piani andrebbe stimolato molto più di quanto si faccia ora).

Vorrei concludere con un mito moderno, che ha la stessa inesauribile flessibilità di quelli antichi, e che vive ancor oggi una enorme ricezione transmediale: Don Giovanni. Questo mito dell'individualismo moderno, come lo ha definito Ian Watt accomunandolo a Faust, Robinson Crusoe e Don Chisciotte,³³ esemplifica per antonomasia un tema, la seduzione, che mostra chiaramente quella gravidanza filosofica, psicologica e antropologica a cui accennavo prima. Un tema di lunghissima durata, in cui si coagulano tutti i principali stereotipi del *gender*, e che ha suscitato svariate riletture filosofiche: Kierkegaard, ad esempio, vi vede incarnato lo stadio estetico dell'esistenza, mentre Baudrillard il regno femminile dei segni e della ritualità, estraneo perciò alla produzione economica.³⁴ Sono anche diversificate le articolazioni stesse della seduzione e i suoi rapporti con il desiderio: se nel mito di Don Giovanni prevalgono l'accumulo indiscriminato di rapporti, il collezionismo, la compulsività, nella versione femminile di questo mito, la marchesa di Merteuil delle *Relazioni pericolose* di Laclos, prevale invece la performance di cui parla Shoshana Felman,³⁵ e soprattutto la strategia retorica di duttilità e svuotamento dell'io brillantemente delineata da Giovanni Bottiroli ne *Le incertezze del desiderio*.³⁶

Le varie versioni del mito ruotano tutte intorno a tre elementi base, individuati da Jean Rousset in uno dei migliori saggi di mitocritica e di critica tematica:³⁷ l'eroe, il morto che ritorna, il gruppo di donne sedotte. Uno schema di base che dà quella coerenza al racconto di cui parla Jenkins, e quindi una certa riconoscibilità, ma lascia ampio spazio alla flessibilità delle riletture. Riletture che tematizzano il mito da varie prospettive: l'ateismo, l'immanentismo, la sfida al potere e alle convenzioni. Anche dal punto di vista delle tecniche espressive ci sono innegabili e inevitabili varianti, ma anche una costante molto significativa: la mistione fra comico e tragico, che caratterizzerà l'estetica della piena modernità (soprattutto quella romantica). La ritroviamo in quasi tutte le versioni di Don Giovanni: dalla Commedia dell'Arte alla riscrittura materialista di Molière, fino al capolavoro di Da Ponte-Mozart, in cui il doppio finale visualizza la tensione fra empatia tragica e distacco comico, fra eroismo libertino e superficialità aristocratica.

Per enfatizzare la vitalità irrefrenabile di questo mito (e di tutti i miti) nel contemporaneo, affido la chiusura a una versione di Don Giovanni che è pienamente contemporanea

³² In una dissertazione in corso di stesura finale, per il dottorato in Lingue e culture moderne, in consorzio fra le Università di Bologna e L'Aquila.

³³ Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe* [1996], trad. di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007, che mette in rilievo anche il ruolo della ricezione romantica.

³⁴ Søren Kierkegaard, *Enten-Eller, I. Un frammento di vita* [1843], trad. di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1976 (da vedere anche Id., *Don Giovanni*, a cura di Gianni Garrera, Milano, BUR, 2006); Jean Baudrillard, *Della seduzione* [1979], trad. di P. Lalli, Milano, SE, 2017.

³⁵ Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with L.J. Austin, or Seduction in Two Languages*, forward by Stanley Cavell, afterword by Judith Butler, Stanford, Stanford UP, 2002.

³⁶ Giovanni Bottiroli, *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, Genova, ECIG, 2005.

³⁷ Jean Rousset, *Il mito di Don Giovanni* [1978], Parma, Pratiche, 1992.

alla stesura di questo contributo (ottobre 2020): il balletto *Don Juan* del coreografo norvegese Johan Inger, coadiuvato dal drammaturgo catalano Gregor Acuña-Pohl (prima assoluta Reggio Emilia, Aterballetto, 29 Ottobre 2020), con le musiche originali di Marco Álvarez. Si tratta di una lettura tendenziosa del mito, sulla scia dell'interpretazione femminista della scrittrice Susanne Pilar, e di una lettura intensiva di 25 versioni del mito. La danza contemporanea è un'arte che permette grande libertà di riscrittura: qui Don Giovanni e Leporello non sono padrone e servo, ma due doppi (sulla scia del saggio psicanalitico di Otto Rank);³⁸ la storia del libertino per eccellenza è rimotivata attraverso la figura della madre, che prende il posto del Commendatore, e quindi del morto che ritorna, e che era stata costretta ad abbandonare il figlio da bambino.

Una riscrittura attraverso dunque le lenti del femminismo e della psicanalisi, che non appesantisce di ideologia il libero estrinsecarsi di musica, danza, performance, ma mostra come la metamorfosi infinita sia la maggiore potenzialità del mito nella nostra epoca ibrida e transmediale.

³⁸ Otto Rank, *La figura del Don Giovanni* [1922], prefazione di Francesco Marchiari, Milano, SugarCo, 1996.