UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE

Dottorato di Ricerca in Letteratura, arti, media: la transcodificazione

Curriculum letterario

XXXVIII ciclo

Persefone oltre la soglia
Il mito del ratto di Persefone nella ricezione contemporanea

SSD: LATI-01\A

Livia Romana Maria Di Mauro

Coordinatore del corso	Tutor
Prof. Livio Sbardella	Prof. Salvatore Monda

a.a. 2024/2025

INDICE

ABSTRACT **5**

INTRODUZIONE **6**

1. Premessa 6
2. Classical reception e problemi di metodo. 12
3. Struttura della ricerca 19

I. LE ORIGINI: CULTO, MITO E CANONE LETTERARIO **22**

1. Calame e il mito 22
2. Le dee tra culto e storia 29
3. Le divinità nelle varianti intertestuali 39
4. L'inno A Demetra 47
5. Le versioni di Ovidio 55
6. Claudiano e il dualismo del De raptu Proserpinae 76

II. NARRAZIONE E MITO **95**

1. Le storie (mitiche): questioni di narratività 95
2. Ferraro e i fondamenti teorici per un'analisi neosemiotica 101
3. Analisi comparativa delle strutture 107
4. Il ruolo dei personaggi 115
5. Assiologia e temi letterari 123
6. Conclusioni 138

III. ESPLORAZIONE DEL CONTESTO INTERMEDIALE **144**

1. Il mito nel panorama letterario 144
2. La luce e il lutto di G. Bufalino (1988) 151
3. Il figlio di Persefone di M. Cotrona (2019) 159
4. Saluto a Persefone di G. Conte (2006) 164
5. Due traduzioni contemporanee di Il ritorno di Proserpina 172
6. Coloratura di W. Szymborska 182

IV. ESPLORAZIONE DELLA CULTURA VISUALE **188**

1. Esempi di «medial combination» albi illustrati, fumetti, pagine web 188
2. Favole degli Dei di P. Barbieri (2022). 193
3. Punderworld 1 e Fine print 1 di Linda e Stjepan Šejić 201
4. The Wrath of Demeter di Lauren Dudley (2018) 208
5. Trasposizione mediale: il mito adattato in nuovi media 213

6. The White Lotus 2 di M. White (2023) 221
7. Beetlejuice Beetlejuice di T. Burton 228

V. L'IMMAGINARIO CONTEMPORANEO 233

1. L'immaginario tra teoria e contemporaneità 233
2. Uso didascalico del mito. 238
3. I personaggi in trasformazione 245
4. Il mito come riflesso della società contemporanea: aspetti artistici ed estetici 255
5. Conclusioni 262

BIBLIOGRAFIA 268

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1: Scultura funeraria aprosopa da Cirene 31
Figura 2: Il quadrato semiotico.....125
Figura 3: Demetra da *Favole degli Dei*.....196
Figura 4: Demetra da *Favole degli Dei* (dettaglio).....196
Figura 5: Ade da *Favole degli Dei*.....198
Figura 6: Persefone da *Favole degli Dei*.....199
Figura 7: Caronte da *Fine Print*.....202
Figura 8: Caronte da *Punderworld*.....202
Figura 9: Struttura delle gabbie in *Fine print*.....205
Figura 10: Struttura delle gabbie in *Punderworld*.....206
Figura 11: Demetra da *Punderworld*.....207
Figura 12: Persefone da *Punderworld*.....207
Figura 13: Tecnica di animazione in *The wrath of Demeter*.....208
Figura 14: Il consesso divino da *The Wrath of Demeter*.....210
Figura 15: *Flowers and Trees*, una scena.....219
Figura 16: *The White Lotus 2*, una scena.....225
Figura 17: Cratere a figure rosse di New York.....242
Figura 18: Kore arcaica (scultura).....248
Figura 19: Persefone da *Kaos*.....249
Figura 20: Bernini, *Il ratto di Proserpina* (dettaglio).....253
Figura 21 Hades e Persephone da *Persephòne*.....253
Figura 22: Ade da *Kaos*.....253
Figura 23: Hades da *Punderworld*.....253
Figura 24: Jeremy da *Beetlejuice Beetlejuice*.....253
Figura 25: Jack in *The White Lotus 2*.....253
Figura 26: Farfalle in *Fine Print*.....257

ABSTRACT

This research looks at how the contemporary reception of the myth of Persephone against the paradoxical backdrop of a growing media saturation of Classical culture, despite its contemporary marginalisation in traditional educational contexts. Adopting a mixed approach of Classical Reception Studies, Cultural Studies, and socio-semiotic and intermedial narratology, the study examines how ancient narrative models continue to shape, inspire, and be transformed by modern cultural systems, including popular literature and audiovisual productions.

The first part of the work provides an analysis of the main ancient sources, highlighting the narrative components that trigger responses from contemporary readers. Using a differential comparative method, the research questions the so-called 'invariants' of myth, addressing their reinterpretation considering changing conceptions of nature, death, identity and gender.

The second part explores the presence of myth in contemporary culture from the 1980s to the present day, focusing on literary works, intermediate artefacts and audiovisual productions. The case studies include prose, poetry, webcomics, graphic novels, illustrated albums, narrative experiments on YouTube, mainstream cinema, and prestige television. These analyses reveal divergent strategies of reuse and modernisation within a shared cultural framework.

The study argues that contemporary rewritings of the myth of Persephone foreground a traumatic event that generates transformation and negotiation—in continuity with ancient narrative logic—while, at the same time, reformulating the story according to criteria closer to those of so-called "modern" myths. Ultimately, the research shows that Persephone's enduring appeal lies in the myth's capacity to articulate experiences of rupture, identity reconfiguration, and temporal disjunction across media and cultural contexts.

INTRODUZIONE

Grazie alla sua elasticità, anzi porosità, grazie all'adattabilità dei suoi elementi, alla sua mera contiguità, la costanza del mito fondamentale ha potuto trasformarsi nel fenomeno della propria ricezione.

H. Blumenberg[1]

1. Premessa

Questa ricerca si propone di analizzare la ricezione del mito del ratto di Persefone, nell'immaginario contemporaneo, concentrandosi sul processo di differenziazione interculturale, attraverso l'atto di comparazione tra i testi antichi che tramandano la storia e una serie di riscritture moderne appartenenti a differenti contesti mediali e culturali.

Oggi, anche per questo mito, infatti, assistiamo a un fenomeno di narratività diffusa in cui il racconto si espande, si trasforma, cambia *medium*. Rispetto alla tradizione artistico-letteraria del passato, non sono più soltanto la letteratura colta e l'arte a mostrare interesse per i protagonisti di questa storia ma si registra la disponibilità di una sorprendente quantità di opere anche nella cultura pop, nei prodotti di genere e nei nuovi media. Inoltre, non è passato inosservato come questo pubblico oggi sia prevalentemente costituito dalle giovani generazioni, in parte perché la cultura classica e la mitologia negli ultimi anni hanno coinvolto nella loro

[1] Blumenberg 1971 [2002, p. 116].

influenza anche la letteratura per ragazzi, in parte proprio per il ruolo importante giocato dai sistemi mediali come spazi di espressione.[2]

La ricerca, sviluppatasi nell'ambito di un corso di Dottorato in Comparatistica, di cui fa proprio l'orientamento transdisciplinare e transmediale, si colloca adeguatamente, come dimostrerò, nel campo della *classical reception,* alla quale combina, però, anche strumenti narratologici, comparatistici e sociosemiotici. L'indagine, concentrandosi sulle trasformazioni narrative e culturali che il racconto subisce nel passaggio dalla tradizione classica ai media contemporanei, parte dall'assioma che, in fondo, «raccontare una storia è un certo modo di concepire l'esperienza umana».[3]

L'interesse scientifico del lavoro va rintracciato nel fatto che la ricerca si concentra su un arco cronologico ancora poco esplorato in relazione al mito di Persefone e include anche prodotti di solito trascurati, quali quelli di genere per l'ambito letterario, o visuali e musicali. L'indagine prende il via dagli anni Ottanta del Novecento, sulla base delle seguenti considerazioni: è il momento in cui la produzione libraria comincia a convivere con l'informazione-spettacolo, i linguaggi pubblicitari e quelli cinematografici;[4] è anche il momento in cui media e forme della serialità contemporanea, come i manga e le serie tv, vivono un'espansione internazionale e una ridefinizione; ancora, è il periodo in cui i temi mitici cominciano ad attrarre l'interesse del pubblico,[5] in parte in coincidenza con la grande esplosione del genere fantasy.[6] Assecondando questo forte interesse di pubblico, proprio a partire dai primi anni del nuovo millennio, le iniziative editoriali focalizzate sui miti, sulla loro persistenza e sulle trasformazioni hanno coinvolto

---

[2] Sull'argomento si segnala Marciniak 2020, in cui una squadra multidisciplinare di studiosi passa in rassegna la ricezione dei mostri mitologici nella produzione culturale per bambini e ragazzi.
[3] Ferraro 2015, p. 209.
[4] Vengono alla ribalta autori che fanno della commistione tra cultura letteraria e linguaggi di altri media la loro cifra distintiva. Gli storici della letteratura italiana chiamano questi scrittori "cannibali" perché "divorano" tutti i linguaggi della società, o *pulp* se amano lo splatter, il sangue.
[5] Cinquegrani 2007, pp. 503-504. I lettori, in questo periodo, aumentano in maniera esponenziale ma spesso si tratta di lettori occasionali o frettolosi.
[6] Grandi 2007, pp. 92-96.

anche personalità accademiche, spingendole a dedicarsi alla scrittura divulgativa:[7] per il mito di Kore/Persefone, è ancora recente la pubblicazione di due volumi a cura di Roberto Deidier che passano in rassegna le più importanti «variazioni sul mito».[8]

Indubbiamente, la natura propria dei miti è quella di sopravvivere al trascorrere del tempo: le storie di Odisseo, di Orfeo ed Euridice, di Medea, solo per fare qualche esempio, sembrano non perdere mai il loro fascino e anche l'immaginario contemporaneo apprezza il potenziale eroico dei protagonisti, l'esemplarità delle vicende o la carica emotiva che essi sono ancora in grado di trasmettere al pubblico. Inoltre, decontestualizzati dalla cultura che li ha generati e sottoposti a un nuovo processo di significazione, essi non mancano di farsi interpreti anche di nuove e diverse istanze culturali. Quando si guarda al mito del ratto di Persefone, tuttavia, le ragioni di un analogo successo non appaiono altrettanto semplici da comprendere, e alcune circostanze sembrerebbero lasciare ancora spazio di indagine.

Si narra di come Ade, Dio degli Inferi, con la complicità di Zeus, abbia rapito Persefone, figlia della dea delle messi Demetra, mentre era intenta a raccogliere fiori, causando la violenta reazione di quest'ultima che, sconvolta dal dolore, fece precipitare l'umanità nella carestia e nella fame. Zeus, preoccupato per il destino del mondo, ordinò che Ade restituisse la fanciulla alla madre. Persefone però nell'oltretomba si era nutrita del frutto del melograno, determinando così il proprio destino che l'avrebbe costretta a dividere la propria esistenza tra il regno dei vivi e quello dei morti, dando il via al ciclo delle stagioni.[9]

Il racconto affonda le sue radici in una società agricola e cerealicola, legata a un culto ancestrale e misterico; l'interpretazione tradizionale vi legge il ciclo della vegetazione legato alle stagioni, con l'alternarsi di morte e rinascita, mentre, il

---

[7] Solo nel panorama italiano si segnalano le pubblicazioni della Rizzoli/BUR nelle collane dedicate ai classici; i volumi sul mito greco di Guidorizzi per Mondadori, la collana *Mythologica,* curata da M. Bettini per Einaudi, insieme al volume omonimo per Electa, e la serie *Variazioni sul mito* progettata da M. G. Ciani per Marsilio.

[8] Deidier 2010 (il volume contiene e commenta i testi di: Omero, Ovidio, Claudiano, Marino, Goethe, Swinburne, Tennyson, Ritsos); Deidier 2018 in cui oltre ad esaminare aspetti del culto antico, trovano spazio contributi su Leopardi, Gide, Rihm.

[9] Per la bibliografia delle fonti primarie vd. Foley 1994, pp. 30-31.

contesto culturale odierno è quello caratterizzato dalle dure leggi del capitalismo estremo e dall'assenza di grandi fondamenti ideologici, in cui i *mass media* hanno assunto il compito di determinare i confini della libertà. Quanto meno, bisognerebbe tenere conto del mutato rapporto dell'uomo contemporaneo con la natura, tra crisi climatiche che minacciano proprio la ciclicità delle stagioni e un acceso fervore ecologista.[10] In questo cambiamento va compreso, in conseguenza delle nuove frontiere varcate dalla ingegneria genetica e dalla bioetica, anche una diversa percezione del confine tra vita e morte.[11]

Da un altro versante, questa storia non sembrerebbe prestarsi a essere organizzata narrativamente, sulla base del «viaggio dell'Eroe» di cui le narrazioni oggi spesso si nutrono,[12] nonostante esso sia costruito a partire dagli archetipi junghiani di cui anche Kore rappresenta un modello.[13] In effetti, la protagonista della vicenda è una figura psicologica più di quanto non sia un'eroina epica o tragica: indicata con una pluralità di nomi,[14] definita «ineffabile»,[15] «indicibile»,[16] è la dea della liminarità: in bilico tra la vita e la morte, tra il ruolo di figlia e quello

---

[10] L'intera opposizione natura-cultura, canonizzata dal pensiero strutturalista degli anni 70, infatti, è stata già ripensata, alla luce di una prospettiva eco-socialista, secondo cui la natura non può che essere cultura, considerando che: «sul modello della plasticità e della permeabilità cui ormai rimandano tanto le neuroscienze quanto le scienze della vita, l'uomo non può costruirsi fisicamente e culturalmente senza un ambiente che egli modifica con le sue pratiche tecniche e culturali e che a sua volta influisce su di lui» Calame 2015 [2021, p. 23].

[11] Gli spazi digitali rappresentano, anche sotto questo aspetto, un modello in cui il limite del fine vita, sembra aver perso di consistenza. Il fenomeno sta suscitando interesse aprendo nuovi ambiti di ricerca come i *Death Studies* e la *Digital Death.*

[12] Il Viaggio dell'Eroe è una struttura narrativa teorizzata dallo sceneggiatore statunitense Christofer Vogler 1998, rintracciabile non solo nei prodotti cinematografici ma in gran parte delle narrazioni, a partire dalla mitologia, passando per i romanzi classici, fino a giungere alle saghe fantasy e ai fumetti contemporanei. Il modello è stato costruito da Vogler a partire dalla teoria del monomito di Campbell 1949. Vd. nota II, 45.

[13] Quando Karoly Kerényi e Carl Gustav Jung pubblicarono il volume *Einführung in das Wesen der Mythologie*, (Jung-Kerény 1941 [1983]) dedicarono tutta la seconda parte del libro alla figura di Kore come modello archetipico della fanciulla divina vergine e madre. La prima parte del libro è invece dedicata all'*Urkind,* inteso come fanciullo originario ermafrodita, rappresentato da Dioniso. Tanto l'uno quanto l'altra sono sostanzialmente descritti nella loro indeterminatezza (cfr. Agamben-Ferrando 2010, pp. 8-9). Kereny ha interpretato i testi della mitologia greca in modo da chiarirne le intenzioni e i significati consci o inconsci. Nel volume in collaborazione con Jung si tratta «di costatare come un tema mitologico, nelle innumerevoli variazioni in cui può ritrovarsi presso i popoli più disparati, altro non sia che l'espressione concreta e sensibile-volta a volta differente e variabile ma sostanzialmente unitaria-di una struttura intemporale dell'inconscio dell'uomo».

[14] Kore, Persefone, Proserpina, forse è anche la Trivia Ecate (Diana in terra, Luna in cielo, Proserpina negli Inferi).

[15] Deidier 2018.

[16] Agamben Ferrando 2010.

di moglie, il ruolo di vittima e quello di regina. Incarna la frattura violenta perpetrata dal rapimento ma anche la resilienza nel compiere il proprio ruolo e il proprio destino. Non si può escludere che nell'attuale epoca di crisi delle identità proprio questo aspetto ne possa aver determinato in parte la fortuna.

Sebbene il mito venga anche utilizzato per indagare l'opposizione patriarcato/matriarcato e la relazione madre-figlia,[17] come messo ben in luce dai *Gender Studies*, nonché i riti di passaggio legati all'adolescenza,[18] frequentemente, nei prodotti contemporanei, come vedremo, esso viene reinterpretato in chiave romantica, rischiando di perpetrare un'interpretazione dei ruoli piuttosto tradizionale.

In questo contesto si collocano le ipotesi di lavoro da cui, restando entro i confini disciplinari e metodologici già dichiarati, prende avvio la presente ricerca e che hanno orientato l'analisi dei materiali antichi nonché la selezione di quelli contemporanei. In primo luogo, si assume che la ricezione contemporanea consenta di individuare non tanto una continuità archetipica, quanto un processo di differenziazione culturale e mediale che ridefinisce nel tempo il significato del racconto mitico. In secondo luogo, si ipotizza che nelle riscritture contemporanee il mito venga frequentemente reinterpretato attraverso categorie narrative e ideologiche estranee al contesto antico, come nel caso della lettura romantica del rapporto tra Ade e Persefone o dell'identità fragile della protagonista. Infine, si ipotizza che il recupero contemporaneo del mito non risponda soltanto a esigenze di riuso estetico o narrativo, ma mantenga la stessa funzione argomentativa che gli è stata riconosciuta nella cultura di origine.

A partire da queste ipotesi, la ricerca si articola attorno ad alcune domande, le principali pertinenti alla fortuna letteraria e culturale dei classici: nella ricezione contemporanea di questa antichissima narrazione, in che misura si conservano le

---

[17] Vd. Foley 1994, pp. 77 e segg.

[18] Vd. Lincoln 1979. Per Eva Cantarella in Grecia la premessa era costituita dalla organizzazione sociale in gruppi per fasce di età, precedente alla nascita della πόλις. Per passare da un gruppo all'altro l'individuo doveva metaforicamente morire e, dopo un periodo di segregazione, ricomparire con le caratteristiche necessarie all'appartenenza al nuovo gruppo: abilità alle armi o alla riproduzione (a seconda del sesso). Cantarella 1985. Nel mito di Persefone le tre tappe del rito sono intuitivamente riconoscibili.

tracce della cultura di origine e delle opere letterarie che l'hanno veicolata? Quali elementi della tradizione antica vengono conservati, trasformati o eliminati? Come i singoli contributi autoriali hanno partecipato alla percezione e interpretazione contemporanea della vicenda? In particolare, qual è il ruolo rivestito da Ovidio, riconosciuto anticipatore della sensibilità postmoderna*?* [19] Infine, come contribuisce l'«invadente iconizzazione mediatica» della figura di Persefone al dibattito antico-moderno? [20] Questo interrogativo, in premessa, trova una giustificazione nel fatto che non sono mancate proposte di utilizzare, in ambito didattico, riletture del mito del ratto di Persefone, indirizzate al pubblico più giovane, come strumento di introduzione all'antico.

Questo lavoro adotta però una prospettiva specifica ulteriore: l'attenzione è rivolta anche alla funzione narrativa che il ratto di Persefone assume nei testi contemporanei presi in esame. Altre domande di ricerca, quindi, mirano a una comprensione più ampia dei processi di significazione nel panorama culturale contemporaneo: media diversi attribuiscono funzioni diverse al racconto? Il mito di Persefone quale spazio trova in un mondo già proiettato verso il post-umano? Rappresenta un utopico ritorno all'Età dell'Oro o, al contrario, apre a visioni distopiche? Come si adatta alle attuali esigenze socioculturali?

In effetti, nel corso della ricerca è progressivamente emersa un'ipotesi interpretativa che orienta la lettura proposta: il mito di cui mi sto occupando sembrerebbe essere recuperato soprattutto come dispositivo narrativo capace di dare forma simbolica a esperienze di crisi e di frattura.

---

[19] Ziolkowski 2005, p. 224: «From this process Ovid emerges as the exemplary "post" -poet. […] he foreshadowed the post-realism of high modernism, the post war mentality of the exiles, and the postmodernity of the "Me!" generation».
[20] Cfr. Scuderi 2022, p. 179.

2. *Classical reception* e problemi di metodo.

Poiché la presente ricerca analizza la ricezione contemporanea di un mito antico in contesti mediali differenti, è necessario collocarla all'interno del dibattito metodologico sviluppatosi negli studi sulla ricezione,[21] nonché negli approcci narratologici e comparatistici alla tradizione mitica. Come intuibile, si tratta di campi di studio estremamente ampi e a loro volta interdisciplinari: una ricostruzione esaustiva della storia degli studi esulerebbe dagli obiettivi del presente lavoro. In questa prospettiva, la rassegna che segue ricostruisce sinteticamente i contributi teorici più rilevanti per l'impostazione adottata in questa ricerca e i problemi che hanno richiesto da parte mia un posizionamento metodologico. L'approfondimento di specifiche posizioni scientifiche rilevanti per l'argomentazione viene rimandato ai singoli capitoli di pertinenza.

L'afferenza della ricerca alla *classical reception* si sostiene su una tra le più fortunate definizioni che ne siano state formulate*: «*by 'receptions' we mean the way in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented».[22] Anche il mito rientra infatti a pieno diritto tra quel «Greek and Roman material» a cui fanno riferimento gli autori, i quali inglobano anche gli aspetti della trasmissione,[23]

---

[21] Quando si parla di *classical reception,* si fa riferimento a un concetto iniziato già in antico, e intorno al quale si organizza un dibattito accademico molto vivace che non è possibile affrontare in questa sede. Gli studi sulla ricezione derivano infatti, direttamente, dalla teoria della risposta del lettore che ha avuto origine in Germania negli anni '60, e dal lavoro di studiosi come Gadamer 1960 e Iser 1978. Jauss 1967 rifiuta l'esistenza del testo unico, originale e fisso della ricezione ma, piuttosto, considera l'esistenza di testi plurali interpretati da ogni lettore in un modo unico, a seconda della sua istruzione ed esperienza di vita. Cfr. Willis 2018. L'applicazione del concetto di *reception,* per come era stato elaborato dalla scuola di Costanza, agli studi classici si deve a Martindale 2006.

[22] Hardwick-Stray 2008, p.1.

[23] Spina 2015, p. 56. Cfr. Budelmann-Haubold 2008, pp. 13-25. Per una sintesi dei principali elementi di dibattito tra i due ambiti disciplinari. cfr. Hardwick- Stray 2008, pp. 2-5 (con bibl. prec.) Per una prospettiva recente che riconduca gli studi sulla ricezione alle scienze antichistiche, piuttosto che alle letterature comparate e che recuperi il *close reading* filologico vd. Fernandelli 2022.

riducendo così la distanza tra ricezione e tradizione, pur ponendo l'enfasi sugli aspetti testuali piuttosto che sulle forme multimediali della ricezione. [24]

Esistono almeno tre tipi di studi sulla ricezione dei classici: il primo prende in esame un'opera del mondo antico e ne ricostruisce la genealogia lineare per analizzarne gli adattamenti successivi o le relazioni intertestuali; il secondo prende in esame un singolo autore e il modo in cui il suo lavoro recepisce e interpreta il mondo classico; infine, il terzo tipo di studio, in cui si inserisce questo lavoro, esplora come l'antichità classica abbia fornito modelli e ispirazione a un diverso sistema culturale e a un determinato periodo storico.[25]

Alcune indagini accademiche propongono gli strumenti forniti dall'intertestualità di derivazione genettiana,[26] anche per lo studio delle riscritture del mito.[27] Tuttavia, in questo studio un'analisi finalizzata alla ricostruzione del palinsesto potrebbe non essere indicata per molti dei casi passati in rassegna: classificare le forme di riuso, tanto in termini di presenza diretta, quanto di trasformazione,[28] comporta infatti l'individuazione di un singolo testo di partenza, ma i miti come li conosciamo oggi sono prevalentemente frutto di un'operazione di sincretismo, appartengono all'ambiente greco-romano nel suo complesso e traggono linfa, attraverso il corso del tempo, anche da molte altre manifestazioni artistiche e culturali, tanto da essere spesso considerati prevalentemente un fenomeno estetico.[29]

---

[24] Bakogianni 2016. Maggiormente orientata alla multidisciplinarietà sarebbe invece la definizione di Martindale con il limite però di individuare una data di inizio del fenomeno: «Reception within classics encompasses all work concerned with postclassical material, much of which in other humanities departments might well be described under different rubrics: for example, history of scholarship, history of the book, film and media studies, performance history, translation studies, reader-response and personal voice criticism, postcolonial studies, medieval and Neo-Latin and much else besides…». Martindale 2006, pp. 1-2.

[25] Cfr. Goldhill 2009.

[26] Elaborata da Julia Kristeva negli anni Sessanta ha poi trovato sistemazione da parte di Genette che interpreta il concetto in maniera più restrittiva. Secondo Genette l'intertestualità è solo una delle cinque categorie della transtestualità, limitando l'uso del termine ai casi di citazione, plagio e allusione, ossia ai casi di presenza diretta di un testo in un altro. Vd. Genette 1982. Il riconoscimento dell'importanza dei legami intertestuali ha condotto a rinegoziare il ruolo degli autori, vd. Barthes 1968. Da allora l'intertestualità è diventata centrale in qualunque discorso sulla letteratura, dalla pratica delle traduzioni, alla produzione postmodernista, allo studio sui generi, ai rapporti tra *media*.

[27] Renna 2020, pp. 48-62.

[28] In termini genettiani, ipertestualità. Genette 1982, [1997, 4].

[29] Barchiesi 2005, p. CVII.

Inoltre, i canali attraverso cui il Classico viene diffuso sono profondamente cambiati negli ultimi decenni, favorendo l'interazione e l'appropriazione, a volte a discapito dell'interpretazione, da parte di un pubblico che, mentre si amplia, si fa sempre meno critico.[30] A partire dalla letteratura postmoderna o per certe categorie di prodotti di intrattenimento, perfino la mancanza da parte degli autori di una conoscenza diretta dei testi classici è un dato non più inimmaginabile.[31] Il riuso del mito nell'età contemporanea potrebbe insomma rientrare più che altro in quella situazione che Eco definiva *intentio intertextualitatis*,[32] secondo cui nei rapporti intertestuali occorre tener presente la presenza di un terzo elemento oltre quelli che Genette definisce ipotesto e ipertesto, ossia l'enciclopedia culturale alla quale i mitografi, tanto antichi quanto moderni, hanno fornito un contributo non certo trascurabile. [33]

Secondo Ute Heidmann, invece, questa ricezione universalizzante che tende a uniformare i miti, anche in virtù di un significato che si pretende universale, richiede una «comparazione differenziale» che faccia riferimento alle istanze «differenti e pertinenti» a ciascun'epoca e prenda però le mosse dai primi racconti.[34] L'analisi dei testi classici è condotta allora in questo lavoro al fine di dare un senso di profondità storica ai singoli episodi ricettivi e cogliere il processo di differenziazione interculturale; non ha dunque la pretesa di aggiungere nulla di nuovo alla conoscenza dei testi classici che vantano emeriti, eterogenei e secolari studi. Anche le strutture sottostanti universali, che in un mito con una componente così fortemente antropologica come quello di Persefone sono difficili da ignorare del tutto, piuttosto che essere reiterate vengono qui problematizzate.

---

[30] Spina 2015, p. 58-59.
[31] Di Martino 2012, p. 194. L'estetica della ricezione identifica invece interpretazione critica e riscrittura creativa.
[32] Eco 2002, p. 128-146.
[33] Nella concezione di Eco 'enciclopedia' è un postulato semiotico che racchiude ogni informazione di una specifica cultura; gli elementi di base sono posseduti da tutti gli individui, altri sono appannaggio degli specialisti oppure di competenze discorsive popolari o tradizionali. L'enciclopedia raccoglie le informazioni dalla precedente circolazione intertestuale: è dunque essa stessa intertestualità, ma è facile comprendere come anche la trasmissione di una determinata tradizione giochi un ruolo nella formazione enciclopedica. Eco 1984, pp.109-112.
[34] Heidmann 2013.

Nel selezionare i contributi che fossero attinenti al mio interesse, quindi, ho privilegiato quelli con un approccio narratologico o intertestuale:[35]

> Quando si interpreta una specifica versione di un mito, per come è stata trattata da determinati autori, è remunerativo confrontarne le specifiche fabulae, per come si sono realizzate in storie e testi, con le precedenti versioni: quali dettagli sono stati inclusi, quali esclusi? (livello della fabula); come la scelta di un narratore esterno oppure interno interviene sull'aspetto emotivo della narrazione? (livello della storia); come le parole riecheggiano le une con le altre, si richiamano tra loro? (livello del testo). La narratologia, dunque, può rivelarsi uno strumento molto utile anche per la ricerca intertestuale.[36]

La narratologia ha poi fornito alla ricerca ulteriori strumenti di lavoro, che spaziano dalla narratologia sociosemiotica [37] alla narratologia transmediale, [38] coerentemente con la struttura polimorfica che questa scienza ha assunto nella sua

---

[35] Sono stati quindi per me fondamentali, solo per citarne alcuni, i lavori di Barchiesi 1997a, 1997b, 1999, 2002, 2005, 2012; Hinds 1987, 2002, 2012; Murgatroyd 2005; De Jong-Nünlist 2004, 2007; Onorato 2006, 2008, 2021. Non si può ignorare l'esistenza di un ampio dibattito metodologico sull'opportunità di vagliare i testi antichi attraverso le categorie della moderna narratologia, e voci autorevoli segnalano nella lettura astorica dei testi greci arcaici e classici, un equivoco metodologico: la considerazione di un autore/poeta con una propria intenzionalità, in un'epoca in cui, invece, il testo era sottoposto, prevalentemente, a forme di controllo sociale e quindi da parte del destinatario. Ercolani 2022 (con bibl. prec.). Già a partire dagli anni Sessanta, d'altronde, in alcuni contesti accademici più progressisti questo approccio è stato portato avanti, soprattutto in chiave intertestuale, da studiosi come M. Fusillo e Irene De Jong.

[36] De Jong 2014 [2017, 59].

[37] La sociosemiotica, praticata già da Barthes ed Eco, come disciplina è sorta all'interno degli studi culturali. Oggetto della sua indagine è il discorso inteso come una realtà al tempo stesso sociale e culturale, definito culturalmente e articolato semanticamente (vd. Dusi 2004, p. 383.). La sociosemiotica prende le mosse da una critica al modello comunicativo di Jacobson, accusato di trascurare il ruolo interpretativo del ricevente; ad esso Ferraro, noto per aver traghettato la teoria semiotica in una fase neoclassica, oppone un modello dinamico in cui il messaggio agisce come un processo basato su operazioni mentali e la reazione del destinatario diventa flessibile. Il patrimonio acquisito dalle scienze semiotiche viene riformulato attraverso nuove connessioni e le analisi formali, valorizzate quali portatrici di senso, superano la tradizionale dicotomia tra la teoria del segno e la teoria dell'interpretazione. Ferraro 2015, pp. 11-14.

[38] Nella narratologia transmediale: «vengono prese in considerazione pratiche e forme narrative nelle loro più varie manifestazioni fenomenologiche: testi letterari e no, film e docu-film, performances teatrali*, comics, graphic novels*, videogiochi*, blogs*, nonché studi sul potenziale narrativo di pittura, scultura, architettura, musica (senza dimenticare le strategie narrative introdotte dal *transmedia storytelling*). In altre parole, la disciplina viene reindirizzata su binari comparatistici trasversali alle varie scienze umanistiche, ovvero verso il più ampio campo degli *Arts and Media Comparative Studies*». Rajewsky 2018, p. 4.

fase post-classica.[39] Entrambi gli approcci, infatti, possono essere utilizzati su qualunque materiale che presenti una configurazione narrativa (testi letterari, ambienti mediatici e comunicazionali) e, nello stesso tempo, sono stati applicati allo studio del mito già dagli stessi teorizzatori.[40]

Nell'accogliere la prospettiva del ricevente, per organizzare i molteplici aspetti interessati dalla mia ricerca, l'attività di analisi dei prodotti sia antichi che moderni è stata focalizzata sulle componenti della narrazione che, secondo alcuni,[41] innescherebbero una risposta da parte del lettore/spettatore: la «mimetica nei confronti dei personaggi, la *tematica* in relazione alle questioni culturali e ideologiche, e quella di sintesi degli aspetti artistici ed estetici».

In primo luogo, è stato quindi mio interesse ricostruire l'identità dei protagonisti di questo racconto, i loro caratteri e attributi per coglierne la trasformazione, consapevole che in alcune categorie di prodotti moderni e in particolare nelle narrazioni seriali «contemplare un personaggio è nella moderna arte narrativa, il piacere dominante»;[42] occorreva poi focalizzare la componente del significato culturale nell'immaginario contemporaneo. Le indagini puramente tematiche, sebbene rappresentino un approccio comparatistico interessante alla

---

[39] Per la differenza teorica tra narratologia classica e postclassica e i paradigmi del dibattito epistemologico contemporaneo vd. Passalacqua-Pianzola 2011.

[40] Ferraro 2001 elabora la sua teoria socio-semiotica, proprio in un volume sul mito: prendendo le mosse dagli studi di Lévi-Strauss cerca di ricavarne «direzioni di concreta usabilità» in una prospettiva che configura la semiotica sempre più come una scienza sociale. Il libro pubblicato per la prima volta nel 1979 ha visto un aggiornamento da parte dell'autore per attuarlo al contesto culturale attuale. Invece, Rajewsky 2018, p. 15, «ponendo l'accento sulla natura errante del mito» ritiene che gli studi che coinvolgono figure o motivi mitologici, possano avvantaggiarsi tanto da un approccio inter- che trans-mediale.

[41] Phelan-Rabinowitz 2012, p. 7-8. Nello spiegare gli effetti della narrazione, gli autori identificano un ciclo di feedback tra l'agenzia autoriale, i fenomeni testuali (comprese le relazioni intertestuali) e la risposta del lettore. Il limite di questa teoria a cui porre attenzione è rappresentato dalla componente moralizzante che scaturisce dal suo impianto retorico. Questo approccio presuppone infatti che i testi siano progettati dagli autori (consapevolmente o meno) per influenzare i lettori in modi particolari; che tali disegni d'autore siano trasmessi attraverso le occasioni, le parole, le tecniche, le strutture, le forme e le relazioni dialogiche dei testi, nonché i generi e le convenzioni che i lettori usano per comprenderli; e che poiché le risposte dei lettori sono idealmente una conseguenza di quei progetti, possono anche servire come guida iniziale al funzionamento del testo.

[42] Chatman 1978 [2010, p. 117].

classical reception,[43] avrebbero presentato, tuttavia, anch'esse, per il mio lavoro alcune criticità. Trattare di temi quando si ha a che fare col mito, infatti, comporta una certa ambiguità lessicale: se da un canto alcune storie classiche sono esse stesse assorte al rango di tema,[44] dall'altra è sorta una vera e propria «mitologia del tema». L'argomento della mia ricerca rappresentava il rischio di una attrazione verso un modello che lo stesso Giglioli definisce «archeologico»:[45] se sbilanciato verso il concetto di continuità, il limite di questo approccio sarebbe costituito dalla pretesa di ricondurre i temi agli archetipi. Basterebbe, infatti, richiamare il concetto di 'mitologema',[46] per comprendere che si sarebbe trattato di affrontare uno studio di costanti transtoriche e transculturali in cui i temi diventano un patrimonio universalmente valido con i quali il pubblico sviluppa una familiarità e nel quale non resta spazio per il soggetto.[47]

Qui si è preferito indagare il *processo di tematizzazione* che comporta di avere individuato le possibilità di senso a partire dalle quali il produttore dell'opera artistica e il ricettore possono instaurare un rapporto dialogico:

> È di una relazione che si tratta, di natura complessa: da un senso prodotto dal lettore a partire da un argomento accolto e manipolato, attraverso l'attività

---

[43] Fusillo 2020. La critica tematica negli ultimi trent'anni ha conosciuto detrattori e sostenitori; tornata in auge dopo la stagione strutturalista e poi nuovamente messa in crisi dai *cultural studies*, può, secondo Luperini dare ancora il proprio contributo a patto di «essere concepita in termini ermeneutici e non descrittivi». Ancora Giglioli ammette uno scarso rigore nelle procedure e negli strumenti; Ceserani denuncia le difficoltà teoriche, a partire dalle scelte lessicali e un deficit di proposte metodologiche. Sull'argomento si veda il numero monografico di *Allegoria* XX, 58, 2008, da cui sono tratti anche i contributi qui proposti.

[44] Cfr. *DTL* 2, s.v. *fanciulla perseguitata.* Bertoni 2007, pp. 796-800.

[45] Giglioli 2008, p. 50.

[46] Si tratta di un'idea mitica riconoscibile che, a differenza del mito che è storicamente e culturalmente definito, può manifestarsi in racconti diversi, adattandosi a contesti culturali differenti, essendo espressione di concezioni universali e intemporali. Il temine, è stato coniato e così definito da Kereny: «un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, – "mitologema" è per essa il migliore termine greco, – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. […] Vi possono essere diversi sviluppi dello stesso tema fondamentale, uno accanto all'altro o uno dopo l'altro, simili alle diverse variazioni di un tema musicale.» Jung-Kerény 1941 [1983, p. 15-16].

[47] Giglioli 2008.

> semiotica del testo da un autore che, a sua volta, aveva di mira un senso non necessariamente coincidente con quello ipotizzato dal lettore.[48]

Per questo uno strumento basilare degli studi tematici, qual è il *Dizionario dei temi letterari*,[49] è stato utilizzato nel presente lavoro per tentare di storicizzare i significati a cui questo mito può adattarsi durante la trasmissione.

Riassumendo, alcuni contributi critici recenti, pur provenendo da prospettive teoriche diverse, hanno offerto le categorie metodologiche che orientano l'impostazione della presente ricerca: in primo luogo la relazione tra i testi non gerarchica, in cui non prevalga l'antico o l'originale;[50] inoltre l'ottica differenziale piuttosto che universalizzante, incentrata sul concetto di variazione, più che su quello di continuità. Ancora: la focalizzazione sul testo che resta l'oggetto specifico di analisi,[51] seppur inserito in un sistema dialettico. Infine, lo sguardo diretto verso la realtà.[52]

---

[48] Giglioli 2001, p. 92.
[49] Ceserani, Domenichelli, Fasano 2007. Edito in 3 voll. e in questo lavoro citato con l'abbreviazione *DTL*.
[50] Condello 2019. Fusillo 2020.
[51] Bottiroli 2020.
[52] Pioletti 2019.

3. Struttura della ricerca

La ricerca è strutturata in due parti: nella prima trova spazio «il mito come narrazione "già raccontata"», nella seconda «il mito come racconto che continua a formarsi»:

> Il metodo di lettura del mito che propongo assegna un ruolo cruciale all'incessante e bidirezionale relazione tra i singoli racconti e quello che possiamo chiamare il «magma mitico», che circola in ogni momento, nel quale non solo ogni cultura ma ogni formazione sociale è letteralmente immersa.[53]

Sono stati così redatti cinque capitoli, oltre la presente introduzione.

La prima parte (cap. I e II) è dedicata alla tradizione classica, in cui, dopo aver affrontato alcune questioni di carattere generale sullo statuto del mito e sulla formazione del mito del ratto di Persefone in particolare, si passano in rassegna i testi classici che di questa storia ci presentano una narrazione estesa: ossia l'*Inno a Demetra*, le *Metamorfosi* e i *Fasti* ovidiani, il poema latino tardoantico *De raptu Proserpinae* di Claudiano. Le informazioni fornite dai testi analizzati sono state integrate attraverso il ricorso a tradizioni a sé stanti o rappresentazioni iconografiche, che possono far luce sull'identità antica dei protagonisti di questo racconto. La forma comparatistica *inter artes* e intertestuale, che ho assegnato anche a questa sezione del lavoro, mi ha consentito così di ricostruire un censimento degli elementi trasmessi dalle fonti antiche, una sorta di catalogo originario di motivi e temi a cui le trattazioni successive del mito possono, o meno, aver fatto ricorso. In questa sezione, lo sforzo è stato quello di sviluppare un'interpretazione, facendo ricorso a strumenti semiotici, che ricavasse elementi in base ai quali interrogare i prodotti contemporanei, mentre evitava di attribuire ai testi antichi istanze moderne.

In particolare, nel capitolo II, *Narrazione e mito*, ho ragionato sugli elementi strutturali di questa storia e su quelli tematici, per come nella sua forma sincretica

---

[53] Ortoleva 2019, p. 119.

viene trasmessa alla posterità. Questo capitolo, dunque, servendosi specificamente degli strumenti dell'analisi formale e della critica tematica, rappresenta nell'impostazione metodologica di questa ricerca, una digressione che nelle mie intenzioni vorrebbe colmare lo iato tra i due poli della ricerca (antico e contemporaneo), senza sottrarsi alla necessaria storicizzazione dei temi, anche in termini di ricezione. Integrare all'intermedialità la nozione di narratività permette di mettere in luce le dinamiche di trasformazione culturale: come un testo antico, apparentemente statico, possa diventare parte di un dialogo aperto e in continua evoluzione, capace di attraversare generi e media differenti. Se nel capitolo I, dedicato alle origini, i documenti antichi sono presentati mostrandone i caratteri distintivi, nel secondo capitolo ho ragionato sulla relazione tra il dispositivo narrativo e quello mitico, cercando di cogliere i tratti che essi hanno in comune e che radicano nella comune *fabula* di fondo.

La seconda parte, quella maggiormente comparatistica, presenta tre capitoli: due, già dal titolo, rivelano la loro natura esplorativa e contengono i casi di studio: *Esplorazione del contesto intermediale* ed *Esplorazione nella cultura visuale;* il terzo, *L'immaginario contemporaneo* trae le conclusioni dell'indagine, alla luce di alcune tendenze immaginifiche della contemporaneità.

La prospettiva ricettiva dalla quale mi pongo mi ha portato a guardare in particolare alla cultura pop e a considerare il ruolo dei diversi media nei processi di interpretazione e appropriazione del mito di Persefone. L'organizzazione dei contenuti segue le categorie della classificazione intermediale di Rajewsky e si comincia da quella categoria di prodotti in cui non c'è attraversamento di confini mediali, ma è coinvolto un solo mezzo di comunicazione, in questo caso il testo scritto e la forma verbale, per proseguire con forme miste iconotestuali e audiovisive. Adesso l'interpretazione si fa ermeneutica con la dose di arbitrarietà implicita nel metodo e i testi vengono interrogati sulla base dei sistemi di significazione a cui si rifanno. Ad alcune opere già studiate dalla critica, di cui però si propone un'interpretazione originale*,* come *La luce e il lutto* di Gesualdo Bufalino, se ne aggiungono altre di cui l'analisi critica da me proposta sembrerebbe essere la prima, come *The White Lotus* (serie TV) o *Il figlio di Persefone,* romanzo di M. Cotrona. Nel selezionare i prodotti di maggiore interesse per la ricerca, si è

cercato di fornire una visione panoramica, di forme e generi diversi, individuando esempi per ciascuna forma tipologica: romanzo, racconti brevi, saggi, albi illustrati e fumetti; film, serie tv, pagine web. Occorre però specificare che i casi di studio selezionati contengono tutti personaggi o eventi esplicitamente riconducibili al patrimonio mitologico di interesse, escludendo dunque opere in cui esso sia presente come funzione mitopoietica e generica figura di significato (rinascita, metamorfosi, iniziazione).

CAPITOLO I

LE ORIGINI: CULTO, MITO E CANONE LETTERARIO

È madre? Figlia? Sorella? Nipote?
Generata da Elio? Partorita da chi?
Dove emigrata? Dove nascosta?
Perduta? Trovata? - Enigma per la mente dell'artista.

J.W. Goethe [1]

1. Calame e il mito

«Un mito è riconosciuto come tale da ogni lettore, in ogni parte del mondo»[2]: per capire quale sia l'oggetto che questo lettore universale identifica con assoluta certezza ci si riferisce, di solito, alla fortunata definizione secondo cui esso sarebbe «un racconto tradizionale con un riferimento secondario, parziale, a qualcosa che ha importanza collettiva».[3] Una definizione che spesso tuttavia ha significato implicitamente una condizione di alterità da parte dell'osservatore disposto a definire mitiche le storie a cui sentiva di non poter aderire; e altrettanto a lungo un giudizio scandalistico, frutto di una costruzione discorsiva borghese e cristiana.[4] Questo statuto ontologico non ha impedito, tuttavia, il sorgere, a partire dal Settecento, di una lunga *querelle,* che non è possibile sintetizzare in questa sede,

---

[1] Goethe, *Kore nicht gedeutet!* [Ferrari 1951, p. 296].
[2] Lévi-Strauss 1958 [1966, p. 235].
[3] Burkert 1979 [1991, pp. 38-39].
[4] Detienne 1981 [1983, pp. 26-27]. Il mito diventa "scandaloso" perché messo a confronto con l'ideale greco di razionalità o con una presunta "religione pura" monoteista.

relativa alle origini, alla natura e alla fortuna, dell'oggetto mito.[5] Un dibattito che, a volte, è scaturito nella negazione stessa della sua esistenza e che, sostanzialmente, ha al cuore il rapporto del mito con la ragione e di conseguenza con la storia.[6]

Certo, molto cambia in base allo sguardo che si poggia sull'oggetto: letterario, storico, antropologico oppure ancora filosofico, psicologico, religioso. Eppure, questo non sembrerebbe bastare: anche discipline propriamente storiche come Archeologia e Storia delle religioni si confrontano sulla questione della fondatezza delle storie mitiche e del loro tasso di veridicità, con esiti profondamente diversi.[7] Lasciando da parte il secondo gruppo di prospettive, per comprendere meglio la relazione tra le altre, può risultare utile introdurre il pensiero di Claude Calame, la cui considerazione del mito è stata accolta da questa ricerca.

> Nel proiettare sull'Antichità i tratti attribuiti specificatamente alle società esotiche per collocarvi l'origine dello sviluppo del pensiero razionale, il mito e il pensiero mitico hanno preso posto di fianco alla magia, alla tradizione, alla credenza o alla "scienza del concreto" in opposizione, rispettivamente, alla storia, alla conoscenza scientifica, al progresso, alla verità empirica o alla "scienza dell'astratto" [8]

Lo studioso si oppone alle idee secondo cui il "mito" sarebbe un elemento universale nella cultura umana, e le mitologie il frutto di un «pensée mythique», concepito come attività autonoma e spesso interpretato dalle scienze antropologiche come manifestazione del primitivo.[9] Ne mette in discussione tanto il significante, quanto il significato; ma, se il mito è un dispositivo del tutto evanescente, di

---

[5] Un dibattito che nel Novecento, in particolare in Germania, ha visto un nuovo *revival* (cfr. Cometa 1984; Cometa 1989); ha una tendenza intrinseca a perpetuarsi, assumendo una forma aperta, sempre pronta a riempirsi di nuovi contenuti (cfr. Bettini 1989, p. 22; Ortoleva 2019, p. 128; Fusillo 2020, p.18); ragion per cui se n'è fatto anche un uso strumentale e politico (vd. Jesi 1979).

[6] Per una critica articolata alla cosiddetta "scienza dei miti" e ai suoi presupposti ideologici vd. Detienne 1981. Per una sintesi del dibattito in questi termini, vd. Grottanelli 1998.

[7] Per una sintesi dell'argomento con bibliografia, vd. Severino 2008.

[8] Calame 1998, p. 51.

[9] Calame riconosce però l'importante contributo fornito da alcuni studi etnografici alla sua teoria semio-narrativa, tra questi Malinowski che ha spostato l'attenzione dal contenuto narrativo astratto alle condizioni concrete della sua enunciazione, accogliendo una prospettiva pragmatica. Calame 2011, p. 516. Cfr. Buxton 1990.

tutt'altra consistenza sono le forme narrative in cui esso si presenta,[10] che impongono di introdurre il riferimento alla realtà per poter essere indagate.[11]

Secondo lo studioso, il mito si configura infatti come espressione dell'immaginario, connessa indissolubilmente con le pratiche umane e perciò come un discorso razionale, dotato di una propria logica interna, impossibile da comprendere senza analizzare il contesto culturale e le forme comunicative in cui esso si esprime. In quanto ellenista, intravede nel racconto mitico greco in particolare[12] un rapporto di continuità con la storia e con la scienza attraverso un comune procedimento simbolico, pur dentro una forma narrativa che si esprime attraverso una varietà di generi.[13] Non di rado, infatti, egli preferisce adottare il termine leggende, piuttosto che miti, quando la narrazione ha come scheletro di sostegno lo svolgimento storico inteso come continuo cambiamento e, in qualche snodo, una mutazione sociale o istituzionale.[14]

> Conviene dunque insistere sul fatto che i racconti che i Greci chiamano spesso e volentieri μῦθοι fanno parte dell'ordine del λόγος, dell'ordine del discorsivo: sono discorsi. In quanto tali, non sembrano essere sostanzialmente diversi da altri tipi di discorso in cui noi siamo disponibili a riconoscere l'opera della ragione. Vi è al fondo questa stimolante ambiguità che va connessa al loro operare metaforico, piuttosto che a un tipo specifico di pensiero. […] I racconti che noi classifichiamo nella categoria operativa del mito (ma che nella prospettiva della comunità in oggetto farebbero parte della nostra categoria di storia) dipendono da un procedimento simbolico al quale non sfugge neppure il discorso scientifico.[15]

---

[10] Dobbiamo allora prendere atto con Blumenberg che quand'anche venisse definitivamente risolta la diatriba della veridicità del mito, questo avrebbe valore soltanto per l'ambiente di elaborazione, mentre, quando lo si consideri pure, come mero racconto privo di verità, esso non cesserebbe di essere ossessivamente ripetuto. Blumenberg 1971; cfr. Marassi 2015, p. 80.
[11] Calame 1988, p. 7.
[12] Per una breve storia degli studi sul mito greco vd. Bremmer 2011.
[13] Un'affermazione che riporta alla mente Barthes, che, affrontando la questione sul piano semiotico, ritiene il mito un sistema secondo, in cui il segno è divenuto significante per accogliere una nuova significazione; questa, tuttavia, per intervento del concetto, è storicamente determinata; infatti, è la storia umana che fa passare il reale allo stato di parola. Barthes 1957, pp. 192; 196-199.
[14] Di Donato 2009, p. 270.
[15] Calame 1998, pp. 53-54. Trad. di E. Savoldi.

Nella cultura greca arcaica e classica, quindi, questo concetto di mito non avrebbe un corrispondente né nel significante μῦθος, in quanto è stato ormai ampiamente dimostrato che non è nella sua opposizione al λόγος che se ne può determinare l'essenza; né nel significato.[16] Il μῦθος, infatti, poteva essere usato sia come argomentazione storico-politica, sia come insegnamento civile, senza che il valore di verità dell'inventato venisse in alcun modo posto in essere. Calame si spinge però oltre, ritenendo che i Greci non avrebbero mai elaborato una categoria di storie che essi stessi riconducessero al concetto di racconto mitico e, probabilmente, neanche le avrebbero ricondotte a un concetto unitario.[17] Quando egli, allora, definisce il mito 'discorso', usa il termine per descrivere un processo che coinvolge tanto la produzione, quanto la *performance* e la ricezione e produce inevitabilmente cambiamenti nell'ambiente in cui agisce: infatti, nel mondo greco i racconti mitici trovano impiego soprattutto con funzione argomentativa e persuasiva in contesti di tipo retorico; così «l'inventato diventa conoscenza».[18] La dimensione della *performance* consente poi l'inserimento del mito nel contesto rituale, per il quale, tuttavia, Calame dichiara una dimensione, per noi, altrettanto aleatoria di quella mitica.[19]

Al contrario, nella cultura moderna essi apparterrebbero alla categoria dei racconti di finzione, in virtù del fatto che mettono in scena il soprannaturale.[20] Già i Romani, d'altronde, nonostante la κοινή ellenistica da cui trassero parte del loro patrimonio culturale, consideravano il mito greco come una raccolta di *fabulae* e

---

[16] L'antitesi tra μῦθος e λόγος si è consolidata a partire da Platone che tendeva a distinguere l'argomentazione logica, legata alla verità dal racconto immaginario, più legato alla persuasione.

[17] Cerri ridimensiona l'assolutismo di Calame, credendo invece che le storie mitiche avessero uno statuto autonomo nella mentalità greca e i Greci distinguessero chiaramente gli elementi cultuali da quelli poetico-narrativi. Da una parte, infatti, agli dèi era rivolta una devozione sincera fatta di sacrifici, riti, preghiere; inoltre, le imprese eroiche, avevano spesso una valenza fondativa ed eziologica, erano memoria di un passato lontano, che trovava spazio anche nelle opere di natura storiografica; d'altra parte, essi non avevano difficoltà a beffeggiare, nella commedia, gli stessi eroi e a mettere in discussione i racconti degli aedi definendoli bugiardi. Cerri 2015, pp. 17-20; p. 26. Un'affermazione che trova un corrispettivo in Detienne, per cui i Greci avevano due teste, in ottimi rapporti di convivenza. Detienne 1981 [1983 p. 143].

[18] Calame 1998, p. 56. L'autore nel contributo fa ricorso a Isocrate per dimostrare gli utilizzi retorici del mito, tanto in funzione argomentativa che persuasiva (pp. 34-47).

[19] Lo studioso rintraccia un errore metodologico ogni qual volta la traduzione lessicale e semantica di categorie concettuali di un'altra cultura vengono scelte per fondare quelle della cultura propria. Calame 1991, p.180.

[20] Calame 1996, p. 9. Cfr. Cerri 2015, p. 14.

già Cicerone ne metteva in dubbio non solo la veridicità, ma anche la sua plausibilità.[21]

> Di fatto, ciò che colpisce nei discorsi che i Greci designavano sia con il termine di μῦθος sia con quello di λόγος e che noi sentiamo come "mitici", è il loro aspetto figurativo. Ebbene, queste figure fanno parte dell'ordine del discorso, la cui logica è, nel complesso, quella della "*mise en intrigue*", dell'intreccio. Questo discorso figurativo risponde dunque a una logica dell'azione narrativa […]. In Grecia antica, in particolare, questi racconti sono presentati al pubblico in forme poetiche o prosaiche che li collocano in quello che noi consideriamo l'ambito della letteratura. Col ricorrere alla tecnica di una narrazione figurativa e a vari tipi di metafora, essi elaborano mondi in parte inventati che si prestano, nel formarsi di una tradizione e di una memoria, a continui riorientamenti e reinterpretazioni, e stuzzicano così la nostra stessa curiosità ermeneutica.[22]

La presenza di attori antropomorfi e una struttura con inizio, svolgimento e fine, che è propria dell'oggetto, mette, quindi, in campo la complessa relazione tra teorie del mito e teorie della narrazione.

Egli formula un modello semio-narrativo come mezzo per offrire un terreno comune da cui iniziare l'esame delle narrazioni e inserire quell'oggettivismo scientifico su un soggetto che invece per sua natura lo evita.

La struttura narrativa dei miti viene analizzata seguendo i modelli di Propp e Greimas, individuando funzioni, ruoli e trasformazioni ricorrenti; tuttavia, Calame sottolinea i limiti delle letture puramente strutturaliste: Nello stesso tempo, l'aver recuperato quel che egli ritiene ci fosse di valido nel metodo, riconoscendo la presenza nel mito di opposizioni binarie, centrale in quell'approccio, gli è valsa la definizione di «post-strutturalista».[23]

Attraverso la lettura di *The Semiotics and Pragmatics of Myth,* è possibile focalizzare meglio la considerazione delle opposizioni binarie che erano già nel

---

[21] Cic. *Inv.* 1, 27.
[22] Calame 1998, pp. 54-56.
[23] Berman 2003, p. XVI.

modello antropologico di Lévi-Strauss. Esse, infatti, per l'ellenista, non hanno un'origine innata e universale, pertanto non si collocano nell'analisi, al livello profondo della struttura, ma, poiché mostrano valori e norme in azione in un ben determinato contesto culturale, si collocano nel mito al livello semantico.

È in uno studio sulle narrazioni che trattano la fondazione di Cirene,[24] che egli identifica tre diversi livelli di strutture semio-narrative. Il primo livello consiste in quelle che egli definisce «strutture discorsive» e coinvolge i processi di recitazione (personaggi), spazializzazione e temporalizzazione. Il secondo livello, quello delle «strutture superficiali» organizza le figure attoriali in base alle loro posizioni attanziali e definisce le fasi necessarie affinché una narrazione esista: una fase di manipolazione, una fase di competenza, performance e sanzione. Questo è il livello in cui si realizza la stretta connessione tra la narrazione e il suo contesto, anche attraverso l'individuazione di isotopie (per esempio matrimonio o agricoltura),[25] che riflettono e aiutano nella riorganizzazione della cultura in cui si svolge il discorso. Infine, nel livello finale, vengono identificati i temi che costituiscono la base delle isotopie in cui due o tre termini spesso contraddittori sono affermati contemporaneamente.[26]

> Il principio organizzatore di un'analisi strutturale che passa dalla logica narrativa all'architettura del significato è ancora una volta l'opposizione binaria. Questo è ciò che ci spinge a rendere espliciti nella narrativa e nel rituale i valori metaforici attribuiti nella cultura greca a piante e animali in un'ecologia significativa. Questo è ciò che ci consente di organizzare questi valori in caratteristiche contrastanti: il mondo del testo non diventa più una questione di sviluppo lineare; è, piuttosto, una di strutture profonde che si riferiscono al mondo circostante come un'enorme collezione interattiva di

[24] Calame 1996.
[25] I semiologi chiamano isotopie l'«insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia. Greimas 1970, p. 188. Prendendo le mosse da questa definizione Eco raggiunge la conclusione che: «Infatti, [isotopia] si riferisce pur sempre alla costanza di un percorso di senso che un testo esibisce quando lo si sottomette a regole di coerenza interpretativa». Eco 1979, p. 101.
[26] Berman 2003, pp. XIV-XVII.

rappresentazioni-anticipando un concetto che il relativismo culturale postmoderno ha finito per privilegiare.[27]

La semiotica del mito è, dunque l'analisi delle forme narrative e simboliche attraverso cui una società costruisce e comunica valori, pratiche e identità, in contesti rituali e poetici determinati. Il mito non ha una struttura universale ma è un discorso poetico situato, il cui significato emerge, da una parte, dalla sintassi narrativa (le sue trame, funzioni, personaggi) e dalla semantica culturale (i codici oppositivi) e dall'altra, dalla pragmatica rituale e performativa. Esso non va letto secondo uno sviluppo lineare dal punto A al punto B, ma in maniera reticolare.

Cosa accade quando da questi presupposti si interpreta il mito di Persefone? Calame rigetta con decisione la lettura di un rito di iniziazione finalizzato alle nozze in quanto non si compirebbe né il definitivo distacco dalla casa del padre, né la nascita di una progenie dal marito. Invece legge nell'inno *A Demetra*, la metafora della condizione umana in generale e dello stile di vita greco in particolare.[28] Secondo lo studioso l'inno assume una duplice valenza: è attraverso gli atti del culto che gli uomini, sospesi come Persefone, tra il regno celeste e quello infernale, ottengono sia la prosperità in questa vita, grazie all'agricoltura e alla funzione di nutrice della madre, sia la sopravvivenza nell'aldilà.[29]

Quella di Calame è, insomma, una considerazione sì di derivazione antropologica e strutturalista, ma che fa proprio il concetto di *dialogismo*:[30] un'impostazione che può essere adottata anche per l'immaginario contemporaneo che non solo produce nuovi miti moderni ma risemantizza quelli tradizionali che diventano discorsi figurativi di processi storico-culturali in atto. Per questo assume

---

[27] Calame 2011, pp. 512-513. Trad. mia.
[28] Calame 2001.
[29] Calame 2012, p. 59.
[30] L'interpretazione di Calame richiama da una parte la teoria di Lévi-Strauss, secondo cui il mito è un sistema di segni (mitemi) che organizza la realtà secondo una logica simbolica; dall'altra, gli studi di Mikhail Bachtin sul dialogismo e i generi letterari. Secondo il teorico della letteratura, ogni parola, linguaggio o testo esiste solo in dialogo con altri discorsi e i generi letterari sono sistemi dinamici che possono essere monologici, dialogici o parodici secondo che, rispettivamente, consolidino una determinata visione del mondo, ne mettano in luce la contraddittorietà (romanzo) o la sfidino (carnevalesco). Il concetto di dialogismo ha trasformato la critica letteraria influenzando la narratologia, stimolando gli studi sulla intertestualità e ispirando la teoria postmoderna, che spesso gioca con il dialogo tra diverse tradizioni culturali.

un'importanza fondamentale individuare le forme discorsive e i generi comunicativi, attraverso cui anche la contemporaneità veicola il mito, per comprendere la sua funzione sociale e il suo impatto cognitivo ed emotivo.

2. Le dee tra culto e storia

> I miti ci sfidano sempre a risalire a un'origine che non ha autori, che non è precisamente databile, che è *prima*. […] E se i miti, in generale, non hanno un inizio è perché il loro emergere dal mare dei racconti, tutt'altro che dato una volta per tutte, continua ad accadere. Un processo di costruzione indefinita.[31]

Ricostruire la cronologia di un racconto popolare è perciò pressoché impossibile; anche in presenza della sua prima attestazione, letteraria o iconografica;[32] quello che possiamo fare è seguirne le tracce, fin dove conducono.

Il racconto mitologico oggetto di questo studio narra una storia estremamente antica: la relazione tra la funzione generatrice della donna e quella della terra (che investe l'intero campo semantico delle operazioni agricole) è tipica delle civiltà stanziali che pervennero a un'organizzazione evoluta di coltura del suolo.[33] Per queste ragioni, occorrerebbe servirsi anche di materiale antropologico, archeologico ed etnografico e leggere ogni specifico racconto nel sistema mitologico di riferimento. Inoltre, una tradizione mitica non viene mai completamente inventata dal nulla ma è il bisogno di una comunità di creare un'identità, spesso attraverso un processo «di adattamento della memoria» di un passato più o meno lontano.[34]. Questa tradizione, come abbiamo visto, appartiene nello stesso tempo al sentimento religioso e al patrimonio artistico (performativo e

---

[31] Ortoleva 2019, pp. 156-157.
[32] Bertolini 1992, p. 63.
[33] Pellizer 2010, p. 2, la definisce «madre di tutte le metafore», estremamente mitopoietica.
[34] Rossi 1998, pp. 69-70.

materiale) di quella comunità in una relazione così connessa e complessa da non poter essere sciolta:[35] quando si affronta un discorso sul mito greco antico, sembra impossibile fare a meno di riferirsi al rapporto tra oralità e scrittura; tra *epos* e tragedia; tra filosofia e religione.

Per la civiltà ellenica, tuttavia, individuare un delimitato periodo di assenza di tecnologia scrittoria non è immediato, a causa delle alterne vicende della scrittura.[36] Inoltre si è fatta avanti l'ipotesi che possa esistere un legame tra l'adozione della scrittura e il culto di divinità femminili del tipo della Grande Madre, come testimoniato presso alcune civiltà primitive.[37] Di recente, infine, per cercare di colmare le lacune nella nostra conoscenza della cultura greca preomerica, alcuni studiosi hanno guardato alle narrazioni orientali come una possibile 'fonte' di interazione, ma nonostante i numerosi riscontri di tecnica, motivi e temi rintracciati, rimane acceso il dibattito su come inquadrare al meglio la relazione.[38]

Racconti simili al nostro, individuati dagli studi comparatistici nelle culture del Vicino Oriente, tendono a suggerire una differenziazione in età protostorica a partire da racconti appartenenti al ceppo indoeuropeo. Anche la diffusione del motivo della fanciulla rapita su un carro e trasportata dal rapitore in un luogo oltremondano ha portato a riconoscere, da una parte, il ratto per matrimonio, quale fenomeno antropologico, da un'altra, l'esistenza di un mitologema di matrice indoeuropea.[39]

I nomi di Kore e Persefone sono stati letti su tavolette in lineare B, rinvenute a Tebe e a Pilo, documenti rituali o forse cerimoniali. La lineare B fu la lingua della

---

[35] La tendenza della Storia delle religioni a dedicarsi a «ciò che si faceva» (i riti) piuttosto che a «ciò che si diceva» (la letteratura) è stata oggetto di critica, vd. Richardson 1984, p. 17.

[36] Essa andrebbe individuata tra la scomparsa della lineare B e l'adozione dei caratteri fenici, tra il XII e il IX secolo a.C. Anche le origini dell'epos greco sono generalmente fissate nel periodo continentale della età micenea. Sulla questione delle origini con bibliografia vedi: Sbardella 2012, p. 8 segg.

[37] La dea sumerica Nisaba presiedeva tanto alla coltivazione del grano, quanto alla scrittura. Una realtà simile è stata ipotizzata anche presso la cultura balcanica (i legami della quale, con la civiltà minoica e la scrittura lineare, di recente, emergono più chiaramente). Vd. Haarmann 2002, p. 43-44.

[38] Nelson 2023, p. 44. Lo studioso ritiene però che non possa trattarsi di una relazione di tipo allusivo.

[39] Ronzitti 2020 p. 338. La studiosa fa un'analisi puntuale dell'episodio del rapimento di Lucia nel capolavoro manzoniano individuando elementi, non solo del mito classico, ma anche di derivazione sanscrita dal Rāmāyaṇa. Rimanda inoltre alla propria relazione presentata al Convegno Annuale di Studi Sanscriti (Torino, 3-5 ottobre 2019), I*l ciclo mitologico del matrimonio per ratto: nuove evidenze comparative tra mondo indiano e celtico,* che non ha però mai visto le stampe.

burocrazia amministrativa e i ritrovamenti non autorizzano a pensare che sia mai stata utilizzata per testi estesi, tanto meno di natura narrativa o letteraria. Il dibattito filologico e l'interpretazione dei documenti sono ancora troppo aperti per permettere l'identificazione di queste figure, solo ipoteticamente divine, con quelle del culto eleusino, attorno alle quali è sorto il mito;[40] tuttavia alcuni elementi non mancano di suggestione. Persefone, in entrambi i casi, fa già parte di una triade, a Tebe costituita da Kore, dalla Madre Terra e da Zeus Oporeus; mentre nella tavoletta di Pilo, accanto alla coppia madre-figlia, compare già Ecate, un personaggio che rivestirà un ruolo di primo piano in alcune versioni del mito.



Figura 1: Scultura funeraria aprosopa da Cirene

Se le origini di Demetra sono ancora incerte, anche a causa del rapporto non chiarito con le altre figure di Grandi Madri, quelle di Persefone rimanderebbero a un'origine del culto, già al momento della genesi di un sistema politeistico, antropomorfo, non più matriarcale con divinità ctonie e olimpiche.[41] Secondo Pugliese Carratelli che ha tentato di ricostruirne l'identità originaria,[42] essa avrebbe una origine anellenica o quanto meno preachea, come testimonierebbe il polimorfismo del suo nome,[43] inoltre possederebbe già dalle origini un carattere ctonio e infernale. Lo studioso suggerisce infatti che potesse essere rappresentata con una maschera, forse gorgonica, il cui passaggio successivo, esito di una antropomorfizzazione tardiva e incompleta, potrebbero essere le figure funerarie aprosope di Cirene (fig. 1),[44] testimonianza dell'invisibilità riservata alle divinità infernali e a Ade in primis. Nello stesso tempo, una recente proposta etimologica, sembrerebbe aver sciolto la

---

[40] L'interpretazione delle tavolette in entrambi i casi è al centro di un acceso dibattito filologico. Per una sintesi del problema e la bibliografia di riferimento, vd. Civitillo 2018; Serafini 2015, pp. 48-50.
[41] Stella 1958.
[42] Carratelli 1958, pp. 20-26.
[43] Alcune delle forme in cui è attestato: Περσεφόνεια (omer.); Φερσεφονείη e Περσεφόνη (ion.); Περσέφασσα/Φερσέφασσα (att.) Πηρεφόνεια (lac.) Περιφόνα (dor.). Si compone di due parti di cui il primo elemento non è greco e pertanto di difficile interpretazione (forse anche per gli stessi greci); il secondo invece sarebbe riconducibile a φαίνω o a φονεύω.
[44] Tratta da Beschi 1996, p. 439.

nebbia che avvolgeva il primo elemento non greco del nome, *Per(e)sa,* il cui significato potrebbe essere «trebbiatrice di grano»,[45] riportando l'attenzione sulla originaria dimensione agraria del culto in relazione anche a Persefone e non solo alla madre. D'altronde, in tutto il mondo greco 'le Dee', o 'le Demetre', come erano spesso nominate collettivamente madre e figlia, sono figure talmente connesse, sia nel culto che nel mito, da apparire a tratti interscambiabili e venivano celebrate insieme in occasione delle *Thesmophorie.*[46]

I primi documenti letterari pervenuti contengono, come è noto, sia dal punto di vista linguistico che culturale, tracce del loro lungo passato,[47] ma l'*Iliade* e l'*Odissea*, considerati come una «testimonianza di oralità»*,* [48] seppur recepiscano questa storia,[49] non la trasmettono.[50] Dobbiamo ritenere che essa non facesse parte di quel patrimonio di canti che a partire dal VI sec. fu posto sotto l'*auctoritas* del nome di Omero e,[51]pertanto, non ricevette quella normalizzazione che fu impressa a molti racconti mitici e che ne fissò la trasmissione. La sua assenza appare tanto

---

[45] Beekes accoglie la proposta di R. Watcher secondo cui la forma originaria del nome sarebbe Περσόφαττα. La trebbiatrice è colei che batte la spiga di grano per separare il chicco dalla pula, un'attività che spesso nelle società agricole è svolta dalle donne. Si sottolinea che il termine non è sinonimo di mietitrice che, armata di falcetto, raccoglie le spighe. Beekes 2010, s.v. Περσεφόνη, pp. 1179-1180.

[46] Si trattava tre giorni di festeggiamenti, riservati alle donne sposate durante i quali si celebrava tanto la fertilità agricola che la fecondità femminile. L'elemento distintivo era il particolare sacrificio in cui i maiali venivano affondati in fosse sotterranee e i resti putrefatti collocati sugli altari. Il maialino nella coroplastica siceliota rappresenta frequentemente l'attributo delle figurine femminili identificate con Demetra o Kore: secondo Clem. Al. (*Protr*. 2, 17, 1) quando la terra si aprì per accogliere Ade e Persefone, una vicina mandria di maiali fu inghiottita anch'essa. per il culto delle Dee vd. Sfameni Gasparro 1986.

[47] Thomas Nelson indaga su come i primi poeti greci conosciuti abbiano segnalato i loro debiti nei confronti delle tradizioni precedenti, inserendo nelle loro opere dei marcatori che il pubblico potesse riconoscere. In tre casi di studio interconnessi, l'autore evidenzia come i poeti, da Omero a Pindaro, impieghino il linguaggio del sentito dire, della memoria e del tempo per indicizzare le loro relazioni allusive. Nelson 2023.

[48] Rossi 1992, p. 78. Vd. anche Càssola 1975, XIV sgg.

[49] Il poeta sembrerebbe conoscere soltanto la Persefone moglie di Ade e sovrana del Tartaro, ma non fa riferimento al ratto. Hom. *Il*. 9, 457; 569; 14, 326; *Od*. 10, 508-512; 11, 213 sg.; 226; 385; 633.

[50] Richardson 1984, p. 21 interpreta il fenomeno come frutto di una scelta determinata dalla consapevolezza dei progressivi mutamenti religiosi dell'antica Grecia e dalla volontà di Omero di restare fedele ai culti praticati durante l'età degli eroi. Mi sembra che questa interpretazione contrasti con quanto sappiamo sulle origini del culto di Demetra e Persefone.

[51] La data indicata è da riferirsi alla edizione attica dei poemi omerici voluta da Pisistrato, sulla quale gli studiosi concordano che, seppur non fosse stata la prima, sarebbe comunque, «la più importante, la definitiva, quella da cui sono derivate le edizioni alessandrine» Càssola 1975, p. XLIV. Sulla questione della produzione e trasmissione dei poemi omerici, vd. Càssola 1975, p. XLII e sgg. Sbardella 2012.

più significativa se si riflette sul fatto che proprio l'Ade rappresenta uno dei luoghi più poetici della geografia omerica e un modello imprescindibile per tutte le successive rielaborazioni, oltre che un contesto ideale di molteplici funzioni espressive.[52] La nostra storia invece è sopravvissuta, forse, perché circolava all'interno di gilde rapsodiche concorrenti con gli Omeridi.[53]

È Esiodo,[54] infatti, la cui *Teogonia* ha un debito ancora non del tutto chiarito con la tradizione orale,[55] e che attinge a un patrimonio anche extra omerico,[56] a tramandarci la testimonianza più antica, tre versi in tutto:[57]

> αὐτὰρ ὁ Δήμητρος πολυφόρβης ἐς λέχος ἦλθεν,
> ἣ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἣν Ἀιδωνεὺς
> ἥρπασε ἧς παρὰ μητρός· ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεύς.
>
> «poi [Zeus] entrò nel talamo con Demetra nutrice di molti
> che generò Persefone dalle candide braccia, che Adoneo
> rapì a sua madre: lo concesse Zeus sapientissimo.»[58]

Un inciso inserito nel lungo elenco di nozze, attraverso le quali Zeus, assunto il potere, dà ordine al cosmo. Le nozze con Demetra, nell'ordine cronologico di successione, occupano il quarto posto, prima di quelle con Mnemosyne, Latona ed Era, sposata per ultima; seguono gli amori fedifraghi e i figli illegittimi. Demetra, dunque, è legittima consorte di Zeus e la nascita di Persefone sembra porsi sulla

---

[52] Da oltre due secoli la topografia dell'oltretomba omerico è al centro di un ampio dibattito; di recente e con bibl. prec. cfr. Falbo 2021. Lo studioso identifica nell'oltretomba omerico una spiccata polifunzionalità con tre funzioni cardine: metapoetica, diegetica, cosmologica.
[53] Vedi Càssola 1975, p. XXX.
[54] Per l'esistenza della figura autoriale di Esiodo vedi Sbardella 2016 con bibl. prec.
[55] La maggior parte degli studiosi considerano Esiodo appena più tardo di Omero, quanto basta da ritenere che egli abbia fatto parzialmente uso della scrittura per la composizione delle sue opere. Su questa opinione ha avuto un peso non trascurabile Paus. *Per.* 9, 28-31, in cui l'autore afferma di aver visto sul Monte Elicona una tavoletta bronzea con il testo esiodeo.
[56] Rossi 2016, pp. 47-62; Laura Lulli sulla base di un'analisi linguistica dei testi esiodei spiega le variazioni rispetto alla tradizione omerica, con motivazioni legate alla diffusione e ricezione dei testi che, per contendersi con altre tradizioni epiche la vittoria negli agoni, poteva, già in fase di elaborazione, essere andata incontro alle esigenze di pubblici eterogenei. Mi sembra che, le stesse motivazioni, avrebbero potuto far propendere per una selezione della materia mitica, in parte alternativa rispetto a quella omerica. Lulli 2016.
[57] Hes. *Th.* 912-914.
[58] Trad. mia.

stessa scia di quella di Dike, Eunomia, Irene; delle Ore, delle Moire: concetti astratti, personificati e divinizzati, ai quali in qualche caso veniva riservato un vero culto.[59]

Nonostante la brevità del testo i motivi determinanti sono già presenti: un rapimento, la giovinezza di Persefone impressionisticamente segnalata da quelle bianche braccia, Demetra sopra ogni cosa madre e nutrice, il volere indiscutibile di Zeus. Nella estensione di un unico esametro, il 914, la successione dei verbi ἁρπάζω e δίδωμι, crea un corto circuito: da una parte, infatti, c'è uno strappo, un gesto compiuto a forza, in fretta e di sorpresa; dall'altra una legittimazione sì, ma che ha l'odore di una consacrazione, di un'offerta di matrimonio, il tutto certificato da quell'epiteto di Zeus, che rassicura che ogni cosa avviene sempre per il meglio.[60] In questa cornice, Persefone, anello di congiunzione, anche nella struttura sintattica, tra Demetra e Ade, sembrerebbe nascere 'per' essere rapita, in virtù di un ordine prestabilito. Ancora una riflessione, scaturita dall'uso della preposizione παρὰ: è solo alla madre che viene compiuto un furto; è la vicinanza a Demetra a essere interrotta; insomma, in questa fase della tradizione, il sottotesto sembrerebbe alludere al fatto che affinché l'umanità trovasse Persefone, Demetra dovesse perderla.

Per una versione scritta più estesa occorre attendere la metà circa del VI a. C., quando si collocherebbe l'inno pseudomerico *A Demetra.* L'inno appare molto distante dallo stile dell'*Iliade* e dell*'Odissea*, né è possibile affermarne una derivazione esiodea, nonostante poche formule comuni: [61] deve appartenere probabilmente a una tradizione indipendente.[62] Si tratta di un testo appartenente a quel repertorio noto come *Inni Omerici,* ma di cui oggi è stata chiarita tanto la falsa attribuzione al poeta di Chio, quanto la loro destinazione corale e liturgica: si

---

[59] Richardson 1984, pp. 21-22.
[60] Tutto il poema, come si evince già dall'invocazione alle Muse, mira alla celebrazione dell'operato di Zeus 'sapientissimo'.
[61] Càssola 1975, p. LI.
[62] Erod. 2, 53: nell'attribuire a Omero ed Esiodo il merito di aver illustrato ai Greci origini e caratteristiche dei loro dèi, fa riferimento ad altri poeti, (Orfeo e Museo) ritenuti dai suoi contemporanei più antichi ma, secondo la sua opinione, invece, più recenti. L'indipendenza delle singole tradizioni di tutti i poemi epici rapsodici è stata sostenuta con forza da C.O. Pavese 2010 (con bibl. precedente).

tratterebbe piuttosto di testi a carattere epico destinati a essere recitati dai rapsodi, forse come proemi, in occasione di agoni.[63] Al centro della storia, le peripezie di Demetra alla ricerca della figlia, tuttavia, assumono un preciso significato cultuale, piuttosto che eroico e trova un'ampia trattazione il così detto 'episodio eleusino', che inserisce nel racconto molti personaggi di difficile identificazione. In età arcaica, il soggetto di questo mito in particolare mal si presta con i suoi contenuti a ricevere un trattamento epico,[64] ed è evidentemente percepito maggiormente per il suo valore cultuale.

Si racconta che Demetra, dopo nove giorni di ricerche della figlia senza posa, in cui dimenticò di nutrirsi e provvedere alla sua igiene, il decimo giorno giunse a Eleusi. Qui assunse le sembianze di una vecchia e fu invitata alla corte di Celeo e Metanira che affidarono alle sue cure l'infante Demofonte. Mentre la dea praticava sul bambino un rito che gli avrebbe donato la vita eterna ma che prevedeva un bagno di fuoco, fu interrotta da Metanira e il bambino morì. Prima di lasciare la città Demetra affidò i semi del grano a Trittolemo e lo incaricò di diffondere per il mondo la tecnica dell'agricoltura.[65] Nello stesso episodio compare un altro personaggio con una funzione-chiave: la serva Iambe che con i suoi scherzi restituisce il sorriso a Demetra.[66]

---

[63] Càssola 1975 p. XIV e sg. Di diversa opinione Calame considera l'esecuzione degli *Inni* un atto di culto e li ritiene *prières poétiques.* (Calame 2012). L'I*nno a Demetra* ci è pervenuto tramite un unico manoscritto del XV secolo e sembrerebbe risalire ad un'epoca abbastanza tarda, intorno alla metà del VI a. C. Una monografia con commento e interpretazione dell'Inno a Demetra è stata pubblicata più recentemente da Foley (1994). Per una considerazione sulle varianti di trasmissione vd. Ferrari 2010.

[64] Il mito trova spazio anche all'interno della produzione drammatica, sebbene non conosciamo composizioni interamente dedicate ad esso. Si ricorda però che Eschilo rischiò l'accusa di empietà per avere rivelato aspetti di Demetra coperti da segreto eleusino.

[65] Hom. *Hymn*. *Dem.* 1, 40-356. Sembrerebbe che la figura di Trittolemo faccia la sua apparizione su vasi a figure nere della fine del VI secolo a.C. che lo raffigurano con spighe di grano su un carro volante trainato da serpenti; un frammento del Triptolemo di Sofocle (Frg. 597 Radt) suggerisce che la sua missione dovesse essere di distribuire l'agricoltura a tutta l'umanità. L'episodio rappresenta in epoca pisistratiana una evoluzione del mito in cui la stessa Demetra riavviava la fertilità dei campi ed era finalizzato a indicare Eleusi come luogo di nascita dell'agricoltura. Vd. Graf 2017.

[66] Il contenuto osceno di questi motti è solo ipotizzabile attraverso il confronto con altre testimonianze: le battute oscene tra donne erano caratteristiche delle feste Tesmoforie, in onore di Demetra e ingiurie rituali facevano parte anche del contesto eleusino. Bonafin (2005, p. 38) riconosce nei motteggi della ancella una 'denudazione in verbis' facilmente decifrabile in una forma di esibizione del sesso femminile.

Il lutto demetriaco con il rifiuto della fecondità e del cibo e il successivo recupero del riso come mezzo magico per il ritorno alla vita, fanno di Demetra il prototipo della *Mater Dolorosa*[67] e rivestono la precisa funzione di spiegare le origini dei riti misterici, praticati a Eleusi plausibilmente, fin dall'Età del Bronzo.[68] L'elemento escatologico connesso alla figura di Persefone, invece, assumerà la sua centralità nei misteri in conseguenza della diffusione dell'Orfismo:[69] proprio i testi orfici trasmettono alcune significative varianti del mito e,[70] operando sui personaggi coinvolti con interventi di identificazione e sincretismo, contribuiranno

---

[67] Pellizer 2010, p. 2.

[68] Sembra che in origine essi fossero legati esclusivamente al culto agrario ma in un secondo momento fu inserito l'elemento escatologico che è già intellegibile nell'*Inno A Demetra* (Càssola 1975, p. 31). Festa ateniese annuale celebrata nel santuario di Demetra e Kore fuori dalla cittadina di Eleusi, a circa ventidue chilometri a nord-ovest di Atene. Le solennità elusine si dividevano in Piccole Eleusine, in primavera, e grandi Eleusine in autunno. Il tredicesimo del mese di Boedromione (ottobre), un gruppo di efebi, in armatura completa e con i loro caratteristici mantelli neri, marciava verso il confine tra Atene ed Eleusi, dove incontravano il sacerdote eleusino con i suoi oggetti rituali sacri per accompagnarlo ad Atene: una volta arrivati, depositavano gli oggetti sacri nell'*Eleusinion*, il recinto sacro di Demetra e Kore sopra l'agorà. L'inizio ufficiale del periodo di festa per gli iniziati era il 15 di Boedromione: lo ierofante si rivolgeva a loro, vietando la partecipazione agli assassini e agli incapaci di comprendere il greco. Il giorno seguente, gli iniziati bagnavano sé stessi e un maialino sacrificale nel mare di *Phaleron.* Dopo il bagno, il maialino veniva sacrificato e mangiato, ultimo pasto prima di un periodo di digiuno di tre giorni, durante i quali gli iniziati dovevano rimanere in casa. Il 19 era il giorno della processione da Atene a Eleusi. Gli iniziati si riunivano nell'agorà e, con il sacerdote eleusino in testa, iniziavano il cammino verso Eleusi. Alla Porta Sacra, la statua del dio Iacco (personificazione delle esperienze estatiche, spesso identificato con il dio Dioniso) veniva portata in testa alla processione. Paus. (*Per*. 1, 38, 1-7) descrive la strada processionale con i suoi numerosi luoghi sacri per il culto. Tra i momenti rituali più importanti, i *gephurismoí*, battute degli astanti rivolte ai partecipanti più illustri. Arrivati a Eleusi al calar della sera, gli iniziati rompevano il digiuno bevendo il *kykeṓn*, una mistura di acqua, orzo e menta. Per il resto, le celebrazioni segrete dei riti misterici sono rimaste sconosciute. Vd. Graf 2017.

[69] L'orfismo fu la prima forma di spiritualità individuale, caratterizzata dalla credenza di un'anima separata dal corpo a cui sopravvive, dopo la morte; dal rifiuto della violenza e dei sacrifici e dalla pratica del vegetarianesimo. La cosmogonia orfica, in parte divergente da quella rappresentata nei miti greci, attribuiva un ruolo di primo piano a Eros e a Zagreo, figlio di Persefone, poi sincretizzato con Dioniso. Sull'Orfismo vd. Verzura 2011.

[70] La prima versione orfica del mito di Persefone sarebbe stata elaborata intorno alla metà del VI sec. a.C., inglobando elementi della tradizione eleusina o tutt'al più nel V a.C. (Onorato 2008, p. 29 con bibl. prec.). Sono però soprattutto le Argonautiche orfiche a presentare varianti di trasmissione. Il problema della relazione tra la dottrina orfica e Hom. *Hymn. Dem.* è stato ulteriormente complicato dal ritrovamento del Papiro di Berlino, un resoconto in prosa risalente al I a.C., con alcune citazioni di un poema attribuito a Orfeo, ma molto simile all'inno. (Vd. San Cristobal 2015). La mitologia orfica attinge agli stessi elementi e modelli mitici del resto della mitologia greca, ma a partire dal periodo ellenistico il nome di Orfeo diventa l'etichetta applicata per classificare riti eccezionalmente strani o racconti di azioni perverse e orribili da parte degli dèi. Nei poemi orfici, la dea è chiamata anche Brimo, usato anche come epiteto di salvezza (fr. or. 99, 493; 578 col. 1, 5). Per le varianti orfiche del mito di Persefone, vd. Edmons III, 2011, pp. 83 e sgg.

a rendere ancora più enigmatica la vicenda.[71] D'altronde, in Sicilia e Magna Grecia, da cui proviene il maggior numero di attestazioni di lamine orfiche,[72] il culto delle Dee era particolarmente sentito e, almeno sull'isola siciliana, fin da epoche estremamente remote.[73] In seguito le testimonianze letterarie pur non potendo ignorare l'episodio eleusino, tenderanno a relegare questa componente eziologica del mito in posizione marginale o a farvi soltanto allusione; al contrario l'orfismo continuerà a esercitare il proprio influsso sulla trattazione della vicenda per tutta l'antichità. fino a Claudiano.[74]

A Roma, la prima testimonianza del culto dedicato a Demetra e Kore, secondo le fonti,[75] risalirebbe al 496 a. C, presso un tempio edificato ai piedi dell'Aventino e dedicato a Cerere, Libero e Libera, una triade plebea in

---

[71] Nella variante orfico-alessandrina è Baubo che offre a Demetra il ciceone: la dea incontra, sempre ad Eleusi, la coppia, Baubò e Disaule, con i figli Trittolemo, Eumolpo ed Eubuleo. Fr. Orph. 52 Kern. Clem. Al. (*Protr.* 2, 21, 1) riferisce che Baubò, al rifiuto da parte della dea dell'offerta della bevanda avrebbe fatto ricorso piuttosto che al motteggio verbale, a un gesto di denudamento.

[72] Foglie d'oro di diversa foggia, in uso dalla fine del V a.C. al III d.C. in Grecia e Magna Grecia che si ritrovano in corredi tombali di defunti eccellenti (iniziati?) Per la bibliografia di riferimento vedi Romani 2018, pp. 143-155.

[73] Si è ipotizzato che la entusiastica venerazione e diffusione in Sicilia del culto di Demetra e Kore possa essere stata favorita dal più antico culto delle Madri di origine cretese che, secondo Diodoro Siculo, costituiva uno dei maggiori culti degli indigeni dell'isola. I rinvenimenti archeologici testimoniano rapporti tra i santuari sicani e quelli della Creta della tarda età del Bronzo. Vd. Palermo 2009. Santuari dedicati alle Dee si trovavano a Selinunte, Butera, a Morgantina, a Enna, Di recente tuttavia è stata messa in discussione l'attribuzione al culto di Demetra e Kore dei moltissimi ritrovamenti in stipi o contesti sacri, in virtù dei caratteri generici delle figurine di terracotta normalmente identificate con le Dee: il riconoscimento che possa trattarsi di figure standardizzate generiche ridimensionerebbe il numero di siti che la tradizione archeologica ha finora attribuito loro. Molte anche le *thesmophoria* praticate, per le quali la documentazione archeologica ha potuto dimostrare la componente fondamentale costituita dall'accompagnamento musicale e dal canto. Vd. Bellia 2015.

[74] Onorato 2008, pp. 27 sgg. L'esegeta passa in rassegna il riuso di motivi orfici da parte del poeta alessandrino, concludendo tuttavia che essi vadano considerati topoi letterari di carattere allusivo, piuttosto che segnali di un'appartenenza filosofico-religiosa.

[75] Dion. Hal. *Ant. Rom*., 6; 17, 2-4.

contrapposizione a quella capitolina.[76] Si trattava di divinità indigene più tardi ellenizzate, in seguito all'espansione di Roma e alla partecipazione ai Misteri di Eleusi anche da parte delle élite romane, grazie al bilinguismo che le abilitava all'iniziazione.[77] *Ceres* tuttavia doveva avere delle caratteristiche leggermente differenti da Demetra, il cui culto, con il nome latinizzato *Demeter* fu poi, nel III sec. a.C. ufficialmente introdotto a Roma accanto a quello di Cerere. Sembra che la differenza principale tra le due divinità sia da collegarsi all'istituto della *patria potestas,* sconosciuto ai Greci, per cui alla dea le fanciulle si rivolgevano al passaggio dalla casa del padre a quella del marito.[78]

Insieme al culto, anche le storie mitiche greche furono introdotte nel pensiero romano, esportate per tutto l'impero e rappresentate nell'arte in maniera persino più prepotente che le storie autoctone.[79] Il mito di Persefone che narra una catabasi e il conseguente lutto, diventa uno dei soggetti preferiti dall'aristocrazia romana per i sarcofagi e l'arte funeraria a partire dal II sec, in qualche caso, rivelando le tracce di una speranza per l'aldilà.[80]

Nel nuovo ambiente culturale la separazione del mito greco dal rituale romano ne comincia a consentire un uso discorsivo e politico; nelle manifestazioni letterarie, inoltre, esso riceve un diverso trattamento di genere: da una parte gli autori ne recuperano la carica epica, dall'altro, innestano nella trama il tema erotico,

---

[76] La corrispondenza tra le divinità del pantheon greco e quelle latine non è però sicura: se non sembra esserci dubbio per la coppia Cerere/Demetra e Libero/Dioniso, l'unica rappresentazione di Libera, (il rovescio di un denario di età repubblicana con una figura incoronata di pampini) non sembra permettere l'identificazione con Kore/Persefone. Facevano parte del culto i giochi annuali dei Liberalia il 17 marzo e dei Cerialia il 19 aprile, inoltre, sembra che venissero celebrate anche a Roma delle forme locali di *Thesmophoria*. I Liberalia furono poi cancellati, forse in contemporanea alla repressione dei Baccanali da parte del governo romano nel 186 a.C. Anche il tempio di Cerere, Liber e Libera andò bruciato nel 31 a.C. e non fu incluso nel programma augusteo di restauro del 28 a. C., ma riedificato solo nel 17 d.C. Secondo alcuni questo deve essere stato un gesto deliberato da parte di Augusto per offuscare la figura di Liber- Dioniso, dio patrono di Antonio). Il culto di Dite e Proserpina invece sembra che fosse stato istituito in un luogo chiamato *Tarentum,* presso il Campo di Marte, nell'anno 249 a. C. Ad esso erano collegati i *ludi saeculares Tarentini,* giochi e sacrifici, per tre notti consecutive, ripetuti ogni cento anni. Ancora Augusto provvide alla trasformazione dei *ludi saeculares*, e andò perduta ogni loro concatenazione con Dite e Proserpina. In Sicilia il culto di Demetra e Kore in età ellenistico-romana prosegue, seppur assumendo una dimensione più intima e domestica. Vd. Barresi 2018; Vassallo 2024.

[77] Cic. *De leg.* 2. 36-37. Tra i romani iniziati sembra ci fossero lo stesso Cicerone e il suo amico T. Pomponio Attico e più tardi alcuni imperatori, tra cui Marco Aurelio.

[78] Vassallo 2024, con bibl. prec.

[79] Newby 2011a, p. 266.

[80] Newby 2011b, pp. 313-314.

tipico dell'elegia. Sono due gli autori a cui fare adesso ricorso per gli scopi del lavoro, collocati agli estremi limiti cronologici del lunghissimo impero romano e quindi in contesti culturali profondamente diversi: Ovidio in piena età augustea e Claudiano in un impero ormai definitivamente diviso.[81] Entrambi esercitano sul mito un trattamento che è stato definito «poetica del legalismo»:[82] i due autori «giocano poeticamente» con la retorica e la legge, attraverso l'allusione alla legislazione matrimoniale, rispettivamente dell'età augustea e costantiniana.

L'età tardo-antica, infine, rappresenta un importante spartiacque nel culto religioso delle Dee: se, da una parte, l'aristocrazia romana pagana riscopriva, i culti misterici eleusini e, a Roma, Iside, sincreticamente associata a Persefone,[83] era oggetto di fede da parte di molti, dall'altra il *Telesterion* di Eleusi, prima veniva chiuso nel 381 da Teodosio, poi distrutto dai Visigoti nel 396 e infine riconvertito. Intanto, la diffusione del Neoplatonismo garantiva la sopravvivenza dei testi orfici e la Natura, non più solo personificazione, veniva divinizzata, sebbene con caratteristiche incerte e, in parte, condivise da cristiani e pagani.

3. Le divinità nelle varianti intertestuali

Prima della lettura ravvicinata dei testi che sono entrati a far parte del canone e che hanno trasmesso il racconto di questo mito, mi sembra opportuno dar conto di alcune varianti restituite da altri autori e testi, attraverso frammenti o riferimenti e allusioni.[84] Lo scopo è quello di ricostruire una sorta di catalogo

---

[81] Ovidio racconta la storia di Proserpina in *Met.* V, 341-437*; fast.* IV, 417-454; Claudiano nel *Rapt. Pros.* Per l'analisi e il commento di ciascuna vd. pp. 55-75 e pp. 76-94.
[82] Jones 2019 riconosce, nella mitopoiesi dei racconti sul ratto di Proserpina, una continuità nelle dinamiche di interconnessione tra diritto e poesia.
[83] Il sincretismo tra la divinità egizia e Persefone troverebbe conferma proprio nel *Rapt. Pros.,* i cui esametri iniziali formerebbero l'acrostico *Isim* (forma accusativa di *Isis).*Vd. La Barbera 2006.
[84] Per la bibliografia delle fonti primarie, vd. Foley 1994, pp. 30-31.

originario di motivi a cui le trattazioni successive possono (o no) aver fatto ricorso.[85]

I personaggi secondari, come è naturale, sono quelli in cui si registra la maggiore flessibilità: vedremo infatti come soprattutto i testimoni del rapimento, le divinità coinvolte, gli aiutanti di Demetra, cambiando identità di volta in volta, ci consentano di cogliere il significato specifico di ciascun racconto. Qui mi soffermo soltanto sulla presenza delle Sirene in alcune versioni:[86] la tradizione letteraria è infatti concorde nel mettere in relazione la trasformazione delle figlie di Acheloo in uccelli con il ratto di Proserpina, ma le circostanze mostrano una certa eterogeneità. Igino riferisce che si sarebbe trattato di una punizione inflitta alle fanciulle da Cerere per non aver prestato aiuto alla figlia nel momento del pericolo;[87] Ovidio non è altrettanto esplicito ma sembrerebbe alludere anche lui a questa versione dei fatti; in altre fonti la trasformazione in uccelli sarebbe servita, al contrario, per agevolare la ricerca di Proserpina.[88]

Nonostante la sua specificità, anche l'episodio eleusino presenta varianti rispetto alla narrazione dell'*Inno a Demetra:* Trittolemo, l'eroe prototipo del primo iniziato, può essere il figlio di Metanira e Celeo, oppure il ruolo di Iambe essere rivestito da Afrodite.[89] Nella variante orfico-alessandrina è Baubo che offre alla dea il ciceone;[90] Ovidio poi, caso unico nella tradizione, colloca a Eleusi anche Ascalabo, come fratello di Trittolemo: sarebbe stato lui a indirizzare i propri motteggi a Demetra ma essendo stato eccessivamente irriverente, subisce una trasformazione in lucertola.[91]

---

[85] Senz'altro occorre non dimenticare la tradizione successiva che dal Medio Evo in poi ha trasmesso il mito con le proprie variazioni ma che non sono oggetto di studio in questo lavoro. Potrebbe essere interessante comprendere anche il ruolo dei repertori mitologici nelle riscritture contemporanee (anche questo esula dallo scopo di questa ricerca) ma anche in questo caso un censimento degli elementi trasmessi dalle fonti antiche potrebbe rivelarsi utile.
[86] Vd. Zissos 1999, p. 108.
[87] Hyg. *Fab.*141, 1.
[88] Myth Vat. 2, 101.
[89] Eur. *Hel*. 1346-1349.
[90] *Fr. Orph*. 52 Kern. La dea alla ricerca della figlia incontra, sempre ad Eleusi, la coppia, Baubò e Disaule, con i figli Trittolemo, Eumolpo ed Eubuleo. Clem. Al. *Protr.* 2, 21, 1 riferisce che Baubò, al rifiuto da parte della dea dell'offerta della bevanda avrebbe fatto ricorso piuttosto che al motteggio verbale, a un gesto di denudamento. Vd. Bonafin 2005.
[91] Montanari 1974, p. 119.

L'identità degli stessi protagonisti di questo racconto appare decisamente sfumata. Persefone/Proserpina,[92] detta anche Kore e rappresentata, prima del suo rapimento, nei panni di una vergine bambina o al massimo adolescente, è nella versione maggioritaria figlia di Demetra e Zeus; tuttavia, in una tradizione diversa Zeus l'avrebbe concepita con la ninfa Stige.[93] Nonostante Claudiano insista sull'idea che ella fosse figlia unica, risulta che Demetra avesse concepito con lo stesso Zeus, anche Iacco di Eleusi; mentre insieme a Giasone, sull'isola di Creta, avrebbe generato Pluto.[94]

La fanciulla inoltre, prima dell'unione con Ade avrebbe avuto altri pretendenti: Marte e Apollo, nonché Efesto, le cui mire preoccupavano Demetra moltissimo, ma l'unico a cui invece le fonti attribuiscono una vera seduzione è, ancora una volta, il padre Zeus che l'avrebbe posseduta, sotto mentite spoglie, generando con lei Zagreo, a volte identificato con Dioniso/Bacco.[95] In leggende diverse, anche Piritoo, in quanto fratellastro, pretenderà la mano di Persefone,[96] che, a sua volta, invece avrebbe conteso ad Afrodite l'amore di Adone.[97]

Come moglie di Ade, Persefone presiede al passaggio dalla vita alla morte; governa il regno dei morti e tutte le anime sono sottoposte alla sua autorità. La dea è una figura neutra, né buona né cattiva ma capace di essere l'una o l'altra; e, sebbene abbia un ruolo in molte storie,[98] non ha quasi mai voce propria. L'identità inafferrabile di Persefone, così ben espressa da Goethe che l'ha definita «enigma

---

[92] Jiménez San Cristóbal 2020.
[93] Ps. Apollod. *Bibl.* 1, 3, 1.
[94] Hom. *Od.* 5, 125*;* Hes*. Th.* 969-974. Nei riti di Eleusi, tuttavia, egli è figlio di Persefone e Ade ma nessuna fonte ne fornisce conferma. Elargisce ricchezza, a differenza di Plutone/Ade, è solo una personificazione, mai oggetto di culto formale. La tradizione orfica sostiene che la coppia ebbe anche una figlia, Melinoë, vd. *Hymn. Orph.* 71.
[95] Nonn. *Dion*. 6, 8-9; 157. In *Hymn. Orph*. il nome del figlio è Ebuleo.
[96] Aiutato da Teseo, il tentativo fallisce e i due vengono puniti con la prigionia nell'Ade. Diod. Sic. 4, 63, 4-5. Per il personaggio cfr. Brillante 1998.
[97] Il giovane trascorrerebbe quattro mesi dell'anno con Persefone, quattro con Afrodite e gli ultimi quattro mesi sono lasciati alla sua decisione: egli sceglie Afrodite Ps. Apollod. *Bibl.* 3, 14, 34; Hyg. *Astr*. 2, 7, 3.
[98] Lascia tornare Sisifo nel mondo superiore, per ricordare alla moglie che deve dargli i giusti riti funebri; permette a Eracle di salvare Teseo e Piritoo e di portare il cane Cerbero nel mondo superiore (vd. Diod. Sic. 4, 26, 1); restituisce Euridice a Orfeo; svolge un ruolo importante nella *katabaseis* di Teseo e Piritoo, Eracle e Orfeo, Odisseo ed Enea. Inoltre, secondo Ps. Apollod. *Bibl.* 1, 9, 15*,* avrebbe rimandato indietro dalla morte Alcesti. Si racconta anche che avrebbe determinato. la metamorfosi della ninfa Menta. (vd. Strabo 8, 3, 14).

per la mente dell'artista»,[99] ne ha probabilmente favorito la identificazione (o a volte l'erronea sovrapposizione) con altre divinità, come Iside ed Ecate,[100] o altri personaggi mitologici come Flora.[101] Anche sotto l'aspetto iconografico non sembra avere elementi caratterizzanti, se non una generica *levitas*.[102] Nelle arti figurative, quando è rappresentata da sola, risulta infatti indistinguibile dalla madre; a volte impugna uno scettro o un melograno o un galletto. Come regina degli inferi, invece Persefone appare talvolta in trono accanto a Ade o seduta con lui su un carro trainato da cavalli neri.[103]

Al contrario la madre Demetra fin dalle origini è identificata dai «bei capelli»[104] e appare bionda: sebbene questo sia un dato convenzionale in Omero, è un tratto della dea che si conserverà anche nel passaggio alla civiltà latina e che ben presto troverà una esplicita associazione al colore delle spighe, di cui in alternativa Demetra può apparire incoronata. L'iconografia più diffusa la vede seduta in trono con fiaccole o un serpente.[105]

Figlia di Crono e di Rea, sorella di Zeus, la divinità è protettrice della terra coltivata e ha fatto dono agli uomini dell'agricoltura, in questo senso le si attribuisce un'importante funzione civilizzatrice;[106] come emerge dagli epiteti che le venivano attribuiti è una figura mite e dolce e dispensatrice di frumento. Ciò non toglie che la perdita della figlia l'avesse portata a un tale sconvolgimento da suscitarle un'ira furibonda che la dea rivolse verso gli uomini e verso gli olimpi.

---

[99] J. W. Goethe, *Kore nicht gedeutet*! [Ferrari 1951, p. 296].

[100] Con Ecate condivide l'appellativo di Trivia: Diana in terra, Luna in cielo e Proserpina negli Inferi. Cfr. Prud. *C. Symm.* 1, 367-368. Hes. *Th.* 426 e 448; Apoll. Rhod. 3, 847 e 1035.

[101] Plin. *Nat.* 36, 23: a proposito di un gruppo scultoreo opera di Prassitele, presso gli *hortis Servilianis,* afferma che raffigurerebbe Flora, Triptolemus, Ceres. L'affermazione viene considerata generalmente frutto di una erronea interpretazione dell'autore. Flora di frequente però viene assimilata anche a Cerere. Secondo alcune versioni, la dea era madre di Libero e il suo tempio si trovava accanto al suo al Circo Massimo.

[102] Deidier 2008.

[103] Per l'iconografia di Ade e Persefone in relazione ai contesti cultuali, vd. Zisa 2018.

[104] Hom. *Od*. 5,125.

[105] Ai serpenti è aggiogato il carro di Demetra o di Trittolemo.

[106] Un dato già presente nelle fonti greche ed enfatizzato nei *Fasti* di Ovidio. In età moderna ha portato uno studioso come Bachofen a distinguere nella evoluzione del diritto materno, dopo le fasi di afroditismo e amazzonismo, la ginecocrazia pacifica, caratterizzata dal culto appunto di Demetra, dal matrimonio monogamico e da un periodo di stabilità, pace e sicurezza. Bachofen 1861, in Schiavoni 1988, XLI e sg.

La vicenda che la coinvolge è quella oggetto di questo studio; tuttavia, molte leggende strettamente locali sono sorte in correlazione al viaggio per la ricerca di Persefone. Anche sulla identificazione di Demetra, circolano molte versioni alternative e di frequente continua a essere percepita come personificazione della Madre Terra.

Ade,[107] figlio di Crono e Rea,[108] quindi fratello di Demetra e Zeus e marito di Persefone, è il signore dei morti e re degli inferi;[109] dopo Omero non è solo il dio dei morti, ma anche la morte personificata.[110] Tuttavia non spetta a lui determinare la conclusione di una vita, compito assegnato dalla mitologia greca a una delle Parche o, in alternativa, a Thanatos. Quando i figli di Crono si spartirono l'universo, a Ade fu assegnato il mondo dei morti, Zeus ottenne il cielo e Poseidone il mare; durante questa spartizione, Ade ricevette il suo elmo dell'invisibilità:[111] anche se non viene mai rappresentato con l'elmo, ciò è una conferma che Ade significa «non visto». Poiché il nome che si riferisce normalmente alla persona, può anche designare gli inferi, nei casi in cui gli autori desideravano riferirsi in modo inequivocabile al dio, egli veniva chiamato Aidoneo ma, poiché era preferibile non nominarlo, spesso è indicato attraverso perifrasi.

Nel corso del V sec. a.C. Ade divenne Plutone (originariamente divinità a sé stante) e con questo nome è maggiormente attestato sia nel mito che nel culto. Come Ade non era destinatario di un culto significativo, poiché era indifferente alle preghiere o alle offerte, ma in tutto il mondo greco, oltre che a Locri Epizefiri, veniva venerato nel suo aspetto benefico di Plutone, insieme alla sua consorte Persefone. Anche lui, infatti, come Persefone, possedeva aspetti opposti ma complementari che si riflettono in una miriade di epiteti positivi e negativi: si credeva anche che inviasse cose buone per i mortali dalla sua ricchezza di sotto[112] e poteva essere «buono e prudente».[113]

---

[107] Vd. Henrichs-Mackin Roberts, 2023.
[108] Hes. *Th.* 453-456.
[109] Hom. *Il.* 20, 61.
[110] Semon. 1, 14; Pind. *Pyth* 5, 96; Nem. 10, 67; Soph. *Ant*. 581; Eur. *Alc*. 262.
[111] Hom. *Il.* 5, 844-845; Ps. Apollod. *Bibl*. 1, 2, 1.
[112] Pl. *Cra*. 403, a, 3-5. Nel passo la ricchezza di Plutone viene intesa anche in termini di conoscenza.
[113] Pl. *Phaedo.* 80, d, 7.

A parte la storia del rapimento di Persefone da parte sua, sono pochi i miti legati a Ade. Si dice che avesse rapito la ninfa Leuce e l'avesse trasformata nel pioppo bianco che abbellisce i campi dell'Eliseo.[114] Piante sacre a Ade erano il cipresso e il narciso.[115] Nell'arte greca, Ade/Plutone è una figura umana, priva di aspetti terrificanti: è un uomo maestoso e anziano, barbuto, come Zeus e Poseidone, e a volte regge uno scettro, un ramoscello, una cornucopia, un melograno o un cantaro.

Il regno dei morti, su cui Ade regnava, «luogo senza gioia»,[116] era collocato sulla Terra:[117] elementi come caverne, paludi, vulcani potevano agire da varchi ma impetuosi fiumi infernali fungevano da *limes* tra il mondo dei vivi e quello dei morti:[118] L'elemento acquatico rivestiva un ruolo determinante nell'immaginario greco dell'oltretomba e l'ecosistema, descritto dalla tradizione letteraria, all'ingresso del regno infernale è quello tipicamente fluviale, con piante di salice e cipressi.[119] L'etimologia del nome Ade, in questo caso, va ricondotto alla nebbia e all'oscurità che avvolgono quei luoghi, rendendoli disorientanti: d'altra parte lo stesso status dei defunti coincideva, all'inizio, sostanzialmente con l'oblio della propria identità.[120] In origine, infatti, le anime dei defunti non subivano un giudizio e l'oltretomba era un luogo unico, l'Ade, descritto come una cittadella fortificata, con un ampia porta d'accesso.[121] Durante l'epoca classica poi, fu suddiviso nei Campi Elisi, luogo luminoso a cui erano destinati i virtuosi e nel Tartaro inospitale per gli empi.[122] La dimora eterna dei defunti veniva decisa dai tre giudici infernali

---

[114] Serv. *Ecl*. 7, 61.
[115] Di fatto, tutte le piante bulbose nei racconti popolari costituiscono un canale di comunicazione con il mondo sotterraneo. Cfr. Braccini 2018.
[116] Hom. *Od*. 11, 94; Hes. *Op*. 152-155.
[117] Seppur non è chiaro se fosse collocato nel sottosuolo o agli estremi confini occidentali.
[118] L'Acheronte in particolare, con il quale spesso si identifica l'intero regno dei morti, ma anche lo Stige.
[119] Per la topografia e il paesaggio dell'oltretomba cfr. Falbo 2022.
[120] Hom. *Od.* 11, 152-207.
[121] Hom. *Il.* 23, 65-76.
[122] In origine il Tartaro era esclusivamente il luogo di prigionia dei Titani e solo nel corso della tradizione fu assimilato all'Ade.

Minosse, Radamanto ed Eaco,[123] mentre le anime degli insepolti erano costrette a permanere all'esterno della cittadella, nel prato di Persefone;[124] l'accesso era sorvegliato dal mastino Cerbero, che scodinzolava ai nuovi arrivati, ma divorava quanti cercassero di uscire.[125] Sarà Virgilio infine a definire la geo-topografia infernale nella forma in cui viene trasmessa al Medioevo per essere poi rielaborata in chiave cristiana.[126]

Anche Ecate, rappresenta una figura chiave in alcuni racconti del mito di Persefone, con la quale, come abbiamo visto, è stata a volte identificata.[127] Si tratta di una divinità quasi misconosciuta.[128] La tradizione ci restituisce l'immagine di una dea a cui lo stesso Zeus riserva onori, nonostante ciò, nessun mito specifico le è attribuito. Si tratta di una divinità a lungo trascurata dagli studi mitologici e filologici di cui Nicola Serafini in una recente monografia, ha restituito un *identikit* inedito e dettagliato.[129]

Secondo l'etimologia più accreditata il nome sarebbe il femminile di ἕκατος, epiteto di Apollo arciere, e significherebbe "che colpisce a volontà, che agisce come le piace":[130] in effetti, le sue funzioni, diversamente dagli dèi olimpici, si estendono in moltissimi campi. In origine, è una dea benevola, tanto da essere invocata particolarmente come nutrice degli infanti:[131] tra le sue competenze originarie c'è quella di concedere prosperità materiale, pesca abbondante e benessere del bestiame; funzioni in cui riconosciamo una complementarità a Demetra: insieme supervisionerebbero tutte le attività principali di una società rurale. I legami con Demetra sono d'altronde indiscussi, a partire dalla associazione

---

[123] Plat. *Rep.*10, 614-621. Si narra il mito di Er, mitico eroe al quale è stato concesso di riferire ai vivi il destino dei defunti. Platone introduce anche il concetto di metempsicosi, ripresa poi dalle dottrine orfiche; occorre però specificare che oscillazioni nello statuto e nella vicenda immortale delle anime si registrano non solo in altri autori ma anche all'interno degli stessi dialoghi platonici. Cfr. Fronterotta 2010.
[124] Porph. fr. 377.
[125] Hes. *Th.* 310-312, 767-773; Hom. *Il.*8, 366-369.
[126] Verg., *Aen*. 6, 127; 269; 397; 7, 568.
[127] In ambito orfico Ecate era ritenuta figlia di Demetra: schol. Apoll. Rhod. 3.467 = *fr. Orph*. 41 Kern.
[128] Hecate / Ἑκάτη: Hes. *Th.* 404-452*; Hymn. Hom.* 5, 24 sgg. Ps. Apollod. *Bibl.* 1*, 2,* 4; scol. a Apoll. Rhod. *Arg.* 3, 200; 242; 467; 861;1035; 4,828; Diod., Sic. 4, 45 sgg.; Apul. *Met.* 11, 2; Cic. *De Nat. D*. 3, 18, 46.
[129] Serafini 2015.
[130] Pellizer 2007, s.v. Ecate.
[131] Henrichs 2015, s.v. Hecate.

delle due divinità nel grande santuario della *Malophóros* a Selinunte.[132] Serafini tuttavia, proprio a partire dalle evidenze archeologiche siciliane, anche interpretate alla luce delle fonti letterarie ed epigrafiche ha dimostrato come, in realtà, Ecate assuma principalmente una funzione sottomessa nei confronti di Demetra,[133] e questo, mi sembra, semmai, la renderebbe più simile a Persefone né è l'unico tratto che le due figure hanno in comune.[134]

Un mutamento importante si registra durante l'epoca classica, quando la Dea comincia a incutere timore, diventando responsabile degli incubi notturni e protettrice delle arti magiche: con queste caratteristiche verrà trasmessa al Medioevo. In questa nuova veste, la dea aveva assunto l'aspetto trimorfo e le era stato riconosciuto un potere apotropaico in virtù del quale le sue raffigurazioni erano poste presso i crocicchi e all'ingresso delle case, come, tutrice delle transizioni non soltanto spaziali ma anche temporali (da un mese all'altro), quando al novilunio, veniva celebrata con offerte di cibo, i pasti di Ecate.

Anche nella società contemporanea, Ecate trova un proprio *status,* in conseguenza della diffusione di circoli Neopagani che rispolverandone il culto, le hanno restituito quel volto benevolo che le era proprio alle origini ma che la tradizione posteriore aveva messo in ombra.[135]

La stessa ambiguità che avvolge i personaggi di questo mito, si riscontra anche in altri aspetti del racconto come la localizzazione geografica e la collocazione cronologica. Quest'ultima è stata, soprattutto, al centro del dibattito critico: l'interpretazione più comune del mito vuole Persefone divinità della Primavera e collega il suo ritorno dagli Inferi alla rinascita della vegetazione e, in effetti, nell'*Inno a Demetra*, si legge: «ogni volta che la terra si coprirà dei fiori odorosi della Primavera tu sorgerai di nuovo»[136]. La durata della sua permanenza

---

[132] Il culto della divinità è diffusamente testimoniato nella Grecia continentale e in tutto il Mediterraneo, spesso in associazione con altre divinità sia femminili che maschili e frequentemente con le stesse Dee. Secondo l'opinione più accreditata le origini di questo culto risalirebbero all'area anatolica dove si trova il tempio a lei dedicato di Lagina in Caria. Non ha trovato quindi unanime seguito l'interpretazione di una origine micenea. Vd. Berg, 1974.
[133] Serafini, 2015, p. 418.
[134] Entrambe sono connotate dalla doppiezza e la protezione della liminarità.
[135] Vd. Serafini, 2014.
[136] Hom. *Hymn. Dem.,* 401-403.

sulla Terra oscillerebbe tra i sei e gli otto mesi. In un primo momento si era ritenuto che la discesa agli Inferi di Proserpina dovesse coincidere con la semina dei cereali in autunno ma il dato non concorda con le celebrazioni che si svolgevano per l'occasione. In Sicilia si festeggiava la *katagogé* di Kore a maggio e il suo ritorno in autunno,[137] come a Eleusi: quindi Persefone starebbe negli inferi in estate, cioè quando i campi di grano sono spogli. Ciò indusse gli studiosi a interpretare diversamente la discesa di Persefone nell'oltretomba, come il momento in cui il grano è conservato in *pithoi* interrati o in fosse.[138] Resta possibile però che il ciclo tradizionale sia piuttosto da ricollegare alla dimensione escatologica della morte e rinascita collegata a Persefone e che i riti religiosi fossero soprattutto in funzione dell'operato di Demetra.

4. L'inno *A Demetra*

Il viaggio della madre e la *quête* della figlia perduta sono il *focus* dell'*Inno a Demetra.*[139] Nei quasi cinquecento versi in cui si dipana lo schema narrativo, la situazione iniziale vede un ordine prestabilito che, come letto in Esiodo, aveva previsto la consegna della fanciulla al dio risultato più svantaggiato dalla divisione del cosmo. Leggiamo:

> Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνὴν θεὸν ἄρχομ' ἀείδειν,
> αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανίσφυρον ἣν Ἀϊδωνεὺς
> ἥρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρυόπα Ζεύς,

---

[137] Diod. Sic. *Bibl. hist.* 5, 4.
[138] Per la questione vedi Càssola 1975, p. 25 e McClintock 2012 con bibliografia precedente.
[139] L' Hom. *Hymn Dem* ci è pervenuto tramite un unico manoscritto del XV secolo e sembrerebbe risalire ad un'epoca abbastanza tarda, intorno alla metà del VI a. C. Càssola, editore degli *Inni Omerici* nel 1975, ha chiarito come i cosiddetti Inni non siano legati a momenti cultuali ma siano un repertorio di testi a carattere epico destinati ad essere usati come proemi, dai rapsodi, forse in occasione di agoni e come fossero destinati alla recitazione e non al canto. (Càssola 1975 p. XIV e sg.) Dal canto suo Calame considera l'esecuzione stessa degli *Inni* un atto di culto e li ritiene *prières poétiques.* (Calame 2012). Una monografia con commento e interpretazione Hom. *Hymn Dem* è stata pubblicata più recentemente da Foley (1994). Per una considerazione sulle varianti di trasmissione vd. Ferrari 2010.

νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου
παίζουσαν κούρῃσι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλποις, […][140]

«Demetra dalle belle chiome, dea veneranda, io comincio a cantare,
e con lei la figlia dalle belle caviglie, che Aidoneo
rapì-lo concedeva Zeus dal tuono profondo, che vede lontano,
eludendo Demetra dalla spada d'oro, dea delle splendide messi-
mentre giocava con le fanciulle dal florido seno, figlie di Oceano»[141]

Càssola, nel tradurre l'espressione νόσφιν Δήμετρος, interpreta che Zeus nel concedere la fanciulla al fratello, lo fece senza il coinvolgimento di Demetra. Si può notare come, in realtà, nella struttura sintattica la stessa espressione potrebbe assumere una sfumatura di significato diversa,[142] ed essere una raccomandazione per Ade ad agire in assenza della madre. Un'interpretazione che, come vedremo, in alcune versioni successive, avrà peso, introducendo il tema della mancanza di tutela da parte di Demetra. In ogni caso, in quest'ordine, la complicazione è costituita non tanto dal ratto in sé, ma dalla reazione di Demetra che separata dalla figlia, a sua volta infrange l'alleanza con gli dèi e con gli uomini: questi privati del cibo, muoiono mentre gli dèi vengono depauperati dei sacrifici dovuti. La soluzione finale che vede Persefone trascorrere due parti dell'anno con la madre e la terza con Ade, arriva da Zeus, col tramite di Rea, e soddisfa tutti, ripristinando l'ordine:

τὴν δ' ὦδε προσέειπε Ῥέη λιπαροκρήδεμνος·
δεῦρο τέκος, καλέει σε βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς
ἐλθέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν, ὑπέδεκτο δὲ τιμὰς
δωσέμεν, ἅς κ' ἐθέλῃσθα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.
νεῦσε δέ σοι κούρην ἔτεος περιτελλομένοιο
τὴν τριτάτην μὲν μοῖραν ὑπὸ ζόφον ἠερόεντι,

[140] Hom. *Hymn. Dem.* 1,1-5.
[141] Le traduzioni in italiano di Hom. *Hymn. Dem.* sono tratte da Càssola 1975.
[142] La traduzione diventerebbe: Demetra dalle belle chiome, dea veneranda, io comincio a cantare, / e con lei la figlia dalle belle caviglie, che Idoneo / rapì eludendo Demetra dalla spada d'oro, dea delle splendide messi /- lo concedeva Zeus dal tuono profondo, che vede lontano, / mentre giocava-con le fanciulle dal florido seno, figlie di Oceano.

τὰς δὲ δύω παρὰ σοί τε καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν [143]

«e così parlò a Demetra Rea dal fulgente diadema:
"suvvia figlia, ti chiama Zeus dal tuono profondo che vede lontano,
perché tu torni alla stirpe degli dèi, e promette di darti
fra gli dèi immortali qualunque privilegio tu scelga;
e ha confermato che a tua figlia, per la terza parte dell'anno
[che compie il suo ciclo,
rimarrà laggiù nella tenebra densa;
per due terzi con te e con gli altri immortali"».

R. Nünlist che ha sottoposto ad analisi narratologica gli *Inni* pseudo-omerici, [144] riconosce che quello *a Demetra,* pur presentando caratteristiche omogenee al resto del corpus, ricorre a un uso più vario di forme narrative, anche in virtù della maggiore lunghezza. Lo studioso individua un narratore dichiarato, primario esterno che in prima persona, come di consuetudine, canta la dea Demetra, questo narratore tuttavia, interviene nella narrazione, oltre il regolare, ricorrendo sia a un commento esplicito, quando istruisce i 'felici' che sono stati ammessi al rito eleusino a non divulgare i misteri, [145] sia alla pratica del «se non» in due circostanze.[146] Leggiamo direttamente nella traduzione di Càssola:

«e lo avrebbe reso immune da vecchiezza, e immortale,
se nella sua stoltezza Metanira dalla bella cintura, […]
non li avesse scoperti. […]».
«e certo ella avrebbe distrutto interamente la stirpe degli uomini mortali
con la fame inesorabile, e lo splendido privilegio delle offerte
e dei sacrifici avrebbe sottratto a coloro che abitano le dimore
dell'Olimpo,

[143] Hom. *Hymn. Dem.* 1, 459-465.
[144] De Jong-Nünlist 2004, pp. 35-42; De Jong-Nünlist 2007, pp. 53-62.
[145] Hom. *Hymn. Dem.* 1, 478-482.
[146] Espediente per cui la narrazione assume una forma ipotetica delineando quello che sarebbe potuto accadere ma non è accaduto.

> **se** Zeus **non** se ne fosse preso cura, e **non** avesse meditato nel suo animo».

Nünlist individua, inoltre, alcuni marcatori temporali, seppur vaghi e alcuni indizi interni alla storia che richiedono un arco cronologico esteso per produrre effetti. Ne conclude che, sebbene in presenza di una narrazione lenta, come in tutti gli *Inni,* questo possiede una maggiore varietà di ritmo, ottenuta anche attraverso l'alternanza tra discorso diretto, in funzione scenica, comune nella tradizione epica, e discorso riportato a cui egli ricorre anche in coincidenza con passaggi fondamentali per la trama:

> οὐ μὲν γάρ ποτ' ἔφασκε θυώδεος Οὐλύμποιο
> πρίν γ' ἐπιβήσεσθαι, οὐ πρὶν γῆς καρπὸν ἀνήσειν,
> πρὶν ἴδοι ὀφθαλμοῖσιν ἑὴν εὐώπιδα κούρην.[147]
>
> «Diceva infatti che non sarebbe più tornata all'Olimpo odoroso
> e non avrebbe consentito che crescessero i frutti della terra,
> prima di aver veduto coi suoi occhi la figlia dal bel volto».

In ogni caso troviamo qui per la prima volta una serie di elementi che resteranno parte integrante del racconto tramandato. *In primis* il momento del rapimento trova una contestualizzazione geografica (nella pianura di Nisa, ovunque essa vada localizzata) ma soprattutto bucolica, secondo il *topos* del *locus amoenus*. Persefone, in compagnia delle Oceanine, è intenta a raccogliere fiori, iris, giacinti, crochi e violette ma soprattutto un narciso, inebriante oggetto del desiderio. Il narratore dedica ben sette versi alla descrizione del fiore che fa da innesco al dramma, quasi battente della porta degli Inferi e alla sua prodigiosa bellezza σέβας τότε πᾶσιν. Ade compare su un carro dorato trainato da cavalle immortali: non un dettaglio irrilevante se, nella tradizione, i cavalli erano animali legati al mondo ctonio e gli esemplari femmine della specie erano spesso esempio di lussuria.[148] L'apparizione del dio è fulminea ma non lo è altrettanto il viaggio di ritorno:

---

[147] Hom. *Hymn. Dem* 1, 331-333.
[148] Aristot. *Hist. An*. 6, 18, 572a, 8-29. Verg. *Georg*. 3, 266-283.

sembrerebbe che il carro sia rimasto lanciato nella folle corsa attraverso molti luoghi, se si dice che Persefone mantenne le speranze di rivedere la madre finché potè vedere le cime dei monti e il cielo stellato. Non abbiamo elementi per dire in quale luogo e dopo quanto tempo il carro scomparve di nuovo nelle viscere della terra,[149] quello che l'inno ci dice è invece che Ecate ed Elio udirono le urla disperate della fanciulla e infine anche la madre. Assistiamo quindi all'intervento di alcuni personaggi secondari coinvolti nel mito: Elios, Ermes, Rea, Pluto, ma soprattutto Ecate, da quel momento guida e compagna di Persefone.

Siamo al verso 39 e da qui in poi fino al 356 la narrazione si concentra sulle peregrinazioni di Demetra e il suo arrivo a Eleusi, dove, sotto falsa identità, fa da nutrice al piccolo Demofoonte, figlio dei sovrani della città.[150] Sorvolo su questa parte, più specificamente eziologica, in cui trovano giustificazione gli elementi più importanti dei riti eleusini: la processione, il riso di Demetra, l'assunzione del ciceone, la nascita di un bambino divino, il raggiungimento dell'immortalità.[151] D'altronde l'incoerenza della trama, soprattutto relativamente a questo episodio, non è passata inosservata agli studiosi e per molto tempo ha fatto ipotizzare anche una composizione iniziale non unitaria,[152] teoria oggi in gran parte rigettata.

Il momento dello scioglimento finale attira nuovamente la nostra attenzione per la presenza di altri indizi importanti. Ade, avendo acconsentito a restituire la fanciulla, si congeda da lei con un discorso dal tono consolatorio, con il quale la esorta a non essere triste e le promette che non sarà per lei un marito indegno e nello stesso tempo consacra Persefone a regina degli Inferi. Le parole di Ade sono interpretate da Calame come dimostrazione di quella relazione contrattuale di

---

[149] Una lacuna che viene invece colmata dall'Inno Orfico XVIII che per primo introduce il motivo dell'acqua come elemento di accesso all'underworld: «…e via dai prati pel mare, sulla quadriga tua trascinasti sotto un antro dell'Attica nel demo d'Eleusi, là dove dell'Ade le gole si schiudono».

[150] Alcuni studiosi riconoscono un parallelismo tematico tra questa digressione e il racconto principale: Demetra, piuttosto che proseguire la ricerca della figlia, avrebbe tentato di sostituirla, divinizzando il piccolo. Il fallimento ulteriore dell'impresa sarebbe la causa della sua ira nei confronti degli uomini, dopo quella rivolta ai suoi pari. Vd. Konstan 1996, pp. 71-72.

[151] Vd. pp. 35-36.

[152] Càssola 1975, pp. 33-34.

reciprocità tra mortali e immortali che per lo studioso costituirebbe il vero discorso rituale di tutti gli Inni.[153] Leggiamo:

> […] αὐτοκασίγνητος πατρὸς Διός· ἔνθα δ' ἐοῦσα
> δεσπόσσεις πάντων ὁπόσα ζώει τε καὶ ἕρπει,
> τιμὰς δὲ σχήσησθα μετ' ἀθανάτοισι μεγίστας,
> τῶν δ' ἀδικησάντων τίσις ἔσσεται ἤματα πάντα
> οἵ κεν μὴ θυσίαισι τεὸν μένος ἱλάσκωνται
> εὐαγέως ἔρδοντες ἐναίσιμα δῶρα τελοῦντες.[154]
>
> «[…] e quando sarai qua giù
> regnerai su tutti gli esseri che vivono e si muovono
> e avrai tra gli immortali gli onori più grandi;
> per sempre ci sarà un castigo per coloro che ti offendono,
> quelli che non placheranno con offerte il tuo animo
> celebrando i riti sacri e offrendoti i doni dovuti».

Tuttavia, come segnala il testo greco più in là, attraverso l'uso della congiunzione αὐτάρ, le diede 'furtivamente' (λάθρῃ) da mangiare il seme del melograno affinché non restasse sulla Terra con Demetra. Si chiarisce così da una parte che la *consolatio* è riferita alla ineluttabilità del ritorno di Persefone nel mondo dei morti, e dall'altra che la fanciulla è ignara di aver subito un inganno. Segue il ricongiungimento straziante con la madre.

È a questo punto che assistiamo a una delle pochissime testimonianze in cui Persefone si esprime in prima persona: dopo aver promesso di rispondere alle domande della genitrice sinceramente, il personaggio assume il ruolo di narratore secondario omodiegetico,[155] il suo intervento produce un'anacronia nell'ordine degli eventi, e attraverso il procedimento della analessi, la narrazione assume un andamento ciclico e l'episodio del ratto si colora di nuove sfumature. Persefone questa volta chiama per nome una ad una le compagne di giochi, tra le quali

---

[153] Calame 2012, p. 60.
[154] Hom. *Hymn. Dem*. 1, 364-369.
[155] Si tratta del dispositivo della ripetizione epica.

scopriamo anche la presenza di Pallade e Artemide:[156] l'uso del pronome soggetto alla prima persona plurale crea una atmosfera di amichevole confidenzialità. La analessi attoriale interna è utilizzata, come da consuetudine, per aggiornare Demetra su eventi ai quali non era presente; in questo caso tuttavia Nünlist segnala una discrepanza che gli sembra degna di nota: quando Persefone racconta alla madre come è arrivata a mangiare un seme di melograno, nella sua versione afferma che Ade glielo fece assaggiare con la forza contro la sua volontà; d'altra parte, abbiamo già visto come, nella versione del narratore primario, Ade inganni furtivamente Persefone. Tutto sommato non sembrerebbe rilevante stabilire se Ade abbia agito per frode o per violenza poiché non siamo nella necessità di misurare la gravità della colpa del dio degli Inferi; d'altra parte, Persefone deve necessariamente aver partecipato alla propria condanna, deglutendo il cibo offertole, indipendentemente dalla ingenuità con la quale abbia agito;[157] quello che è interessante è però che si delineerebbe, come vedremo più avanti, un cambiamento nello schema narrativo.[158]

La critica ha posto al centro del dibattito non solo gli aspetti formali, la natura e le finalità di questo inno in particolare, ma il suo stesso significato. Nel componimento sono stati individuati, alternativamente, indizi di una volontà eziologica: dare giustificazione ai diversi riti di iniziazione che compongono i Misteri Eleusini;[159] della instaurazione di una società cerealicola; dei riti di passaggio legati alla identità sessuale femminile. Aglaia Mc Clintock ritiene che l'ira di Demetra che costringe Zeus e Ade a scendere a patti con lei, sia il segno di una forma di controllo sociale che le madri, potevano esercitare sull'unione delle figlie, pur non spettandogli la decisione definitiva.[160] Di nuovo, l'espressione

---

[156] Un verso ritenuto spurio da alcuni editori. Vd. Richardson 1974, p. 290.
[157] Anche la poetessa Glück ironizza sul fatto che molti studiosi affrontino il rapimento di Persefone, in relazione a Hom. *Hymn. Dem*, discutendo se avesse collaborato o meno nel suo stupro: «Persephone's initial / sojourn in hell continues to be / pawed over by scholars who dispute / the sensations of the virgin: / did she cooperate in her rape, / or was she drugged, violated against her will, / as happens so often to modern girls». In Kichouh 2022, p. 72.
[158] Questa versione dei fatti è in Ps. Apollod. *Bibl.* I, 46-48 in cui la fanciulla deglutisce inconsapevolmente, il chicco che Plutone le aveva offerto.
[159] In quest'ottica spesso è stata giustificata la presenza di Ecate o il fatto che Demetra impugna le torce. Cfr. Strauss Clay 2006, p. 203.
[160] Mc Clintock 2012, pp. 46-47.

νόσφιν Δήμετρος, di ambigua interpretazione, rivestirebbe dunque un'importanza centrale. J. Strauss Clay poi sottolinea come l'inno rappresenti una sfida diretta al dominio di Zeus, facendosi testimone di trasformazioni cosmologiche e politiche nel pantheon olimpico che portano alla ribalta le divinità femminili.[161]

Mi sembra che il problema consista anche nello stabilire la relazione tra i due elementi della trama: Demetra a Eleusi e la fondazione dei riti da una parte, e la ricerca di Persefone rapita e la carestia dall'altro; entrambi trovano soluzione nella riconciliazione degli dèi tra loro e con gli uomini. Una valutazione quantitativa del testo non aiuta: tolti l'introduzione delle divinità e l'epilogo, complessivamente le due vicende occupano un numero di versi quasi equivalente (235 e 260). Tuttavia, se il rapimento di Persefone, nella composizione dell'opera, avesse soltanto lo scopo di giustificare la presenza di Demetra a Eleusi, l'introduzione della analessi attoriale apparirebbe ridondante per il narratario di primo grado; d'altronde spiegarlo soltanto con la volontà di Persefone di giustificare sé stessa fornirebbe la motivazione del personaggio ma apparirebbe debole come motivazione narratoriale. Per tanto è inevitabile interrogarsi sulla funzione, di questo inserimento tenendo conto che ne scaturiscono la struttura ad anello, la frequenza ripetitiva e la prospettiva soggettiva. Adam ritiene che la ripresa attoriale, guidando strategicamente l'interpretazione del ricevente, rappresenti una delle più evidenti forme di argomentazione narrativa.[162]

---

[161] J. Strauss Clay propone che l'inno vada letto come documento politico e non solo religioso; inoltre sottolinea come esso fosse indirizzato ad un pubblico panellenico, pertanto non possa essere interpretato come espressione del culto eleusino, ma come un testo che riflette le tensioni e le negoziazioni di potere all'interno dell'Olimpo e tra dèi e uomini: le divinità e Zeus in particolare, riconoscono l'importanza del culto di Demetra e la necessità di garantire agli uomini una prospettiva di redenzione nell'aldilà. Strauss Clay 2006, p. 202-266.

[162] Adam 1985, p. 7.

Suggerisco allora, che la funzione chiave della narrazione secondaria possa essere tematica e questo restituirebbe al personaggio di Persefone un ruolo cruciale nell'inno dedicato a Demetra. In questa direzione va anche l'interpretazione di Claude Calame, in cui il rapimento della dea e le azioni di Demetra non appaiono più incoerenti ma la narrazione è tutta focalizzata su Persefone che in quanto figlia, ha la funzione complementare di favorire la germinazione nelle viscere della terra, in quanto sposa vergine, instaura un collegamento tra il mondo celeste e terreno e quello di Ade.

Ai fini di questo lavoro, mi sembra interessante notare che l'*Inno a Demetra* ha in sé alcuni germi di narratività, potenzialmente molto fertili: il discorso pronunciato da Ade contiene, anche se solo virtualmente, gli elementi di molte possibili narrazioni: pronunciando infatti una premonizione (prolessi esterna), realizza un effetto postumo. Vale la pena, a questo punto, richiamare il carattere proemiale degli Inni che rende possibile ipotizzare che nell'agone rapsodico seguente la narrazione trovasse una prosecuzione.

5. Le versioni di Ovidio

Durante il resto della grecità classica ed ellenistica troviamo solo sporadici riferimenti al ratto di Persefone; testi che, a volte, però, come abbiamo visto, testimoniano tradizioni parallele o versioni alternative di questo mito. Per trovare una nuova narrazione compiuta e coerente invece, occorre spostarsi in ambiente latino. Sono due gli autori a cui fare adesso ricorso per gli scopi del lavoro, collocati agli estremi limiti cronologici del lunghissimo Impero Romano e quindi in contesti culturali profondamente diversi: Ovidio in piena età augustea e Claudiano in un impero ormai definitivamente diviso.

Ovidio racconta la storia di Proserpina nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti,*[163] due opere la cui composizione avvenne in contemporanea.[164] Pertanto, rappresentando i testi un preciso esempio di intertestualità, conviene sottoporli a una lettura simultanea, come fatto, tra gli altri, da Heinze e Hinds.[165]

La storia è incastonata rispettivamente, nel V libro del poema in esametri sulle storie di trasformazione e nel IV libro dei *Fasti* che passano in rassegna le feste legate alla produzione agricola.[166] In entrambi i casi il racconto del mito scaturisce dal canto in onore della dea Cerere, come già nell'*Inno a Demetra.* Nel poema calendariale l'occasione è fornita dalla celebrazione dei Cerialia, il 12 Aprile: ci troviamo nella parte centrale del libro, affiancata da tre narrazioni su entrambi i lati e il nostro racconto, seguendo, sostanzialmente, la struttura dell'inno pseudo-omerico*,* rappresenta nell'opera la più lunga narrazione di un mito.[167] Nelle *Metamorfosi* invece, il contesto è la gara di canto tra le Muse e le superbe figlie del re Piero: Calliope, portavoce di tutte le Muse, in risposta alla Gigantomachia cantata dalle Pieridi e disonorevole per gli dei, aveva scelto di ripristinare l'equilibrio, cantando la dea a cui riconosceva, anche e soprattutto, il merito di aver civilizzato

---

[163] Ov. *Met.* 5, 341-437; *Fast.* 4, 417-454. La traduzione in italiano delle *Met.* è di Chiarini (Chiarini-Rosati 2009), quella dei *Fast.* è di L. Canali (Canali-Fucecchi 1998). Ovidio è probabilmente, con Virgilio, l'autore latino più importante dell'antichità classica per la tradizione occidentale, inoltre, per quanto riguarda la ricezione della mitologia antica, le *Metamorfosi* sono state la fonte di ispirazione più popolare per gli artisti per diversi secoli. La fortuna critica dell'autore è immensa, in particolare nel mondo accademico anglosassone: molto si è detto sul rapporto tra Ovidio e il Principato, sulle sue fonti e la sua fortuna, sul suo ruolo di narratore, sull'uso del mito ed è impossibile in questa sede pretendere l'esaustività, né probabilmente sarebbe utile cercare di riassumere tutte le discussioni precedenti. Per uno sguardo complessivo sulla produzione e ricezione dell'autore vd. Hardie 2002; per le *Met.* vedi Barchiesi 2005; per l'identità culturale augustea in *Met* e *Fast.* vd. Labate 2010; Newlands 1995. Per *Fast.:* Herbert-Brown 2002. Tra i più stimati studiosi dell'autore spicca il nome di Giampiero Rosati che dagli anni '80 in poi ha prodotto alcuni fondamentali contributi critici.

[164] Entrambe composte nel periodo compreso tra il 2 e l'8.

[165] Heinze 1919 distingueva le due versioni narrative sulla base dell'appartenenza ai diversi generi letterari: epico ed elegiaco; Hinds 1987 invece analizza entrambi i testi in relazione ai rapporti di ciascuno con l'*Inno a Demetra* che egli ritiene possa essere stata una fonte diretta per la composizione di entrambe le redazioni ovidiane. Heinze 1919; Hinds 1987, pp. 51-71. Al contrario, la tradizione critica ipotizza una fonte ellenistica perduta, per cercare di conciliare l'ambientazione siciliana e le somiglianze con l'opera greca. Per la ricostruzione delle specifiche fonti letterarie vd. Montanari 1974.

[166] Per i rapporti con Verg. G*eorg.* vd. Fantham 1993.

[167] Murgatroyd 2005, p.10. Un inserimento che parte della critica ha giudicato una digressione superflua, vd. Barchiesi 1997a, pp. 75-76.

l'umanità. Il *certamen* si concluderà con la sconfitta delle nove sorelle mortali e la loro trasformazione in gazze.

In entrambe le opere del poeta latino l'ambientazione è in Sicilia, come già in Cicerone e Diodoro Siculo:[168] la campagna ennese e il lago di Pergusa sono i luoghi in cui si consuma il rapimento di Proserpina ma, nel poema, l'azione riceve una contestualizzazione diversa e una spiegazione del tutto nuova: Dite ha lasciato il suo regno per ispezionare il territorio, temendo che il gigante Tifeo,[169] con i suoi violenti movimenti, avesse provocato delle voragini; qui Venere lo scorge e incita il figlio Cupido a colpirlo. Leggiamo:

> *Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti*
> *vista domas ipsumque, regit qui numina ponti*
> *Tartara quid cessant? cur non matrisque tuque*
> *imperium profers? agitur pars tertia mundi*![170]
>
> «Tu gli dèi superni, tu lo stesso Giove, tu i numi del mare,
> vinti costringi, tu persino il signore dei numi del mare.
> Perché il Tartaro deve fare eccezione? Perché non
> estendi il dominio tuo e di tua madre? È la terza parte
> del mondo!»

La dea è preoccupata anche dal fatto che «la vergine figlia di Cerere» sembri disprezzarla, come già Pallade e Diana. Per Venere, dunque, si tratta non solo di estendere il proprio impero al terzo dei regni divini, ma anche di affermare un principio: nessuno, in nessun regno può sottrarsi al suo potere.[171] Proserpina,

---

[168] Cic. *Verr*. 4, 106-107; Diod. Sic. *Bibl. Hist.* 5, 2-4. L'ambientazione siciliana si trovava già nel IV sec. a.C. in Carcino (*TrGF* 5 Snell) e nello storico siciliano Timeo (*FGrHist* 566, 164).

[169] L'introduzione sembra avere un duplice scopo: da una parte circostanzia le ragioni per cui Plutone si aggirava per la Sicilia, dall'altra usa Tifeo come *trait de union* con il canto precedente della Gigantomachia eseguito dalle Pieridi (*Met*. 5, 321-324). Per Rosati l'intento è, da una parte, polemico, poiché in quella circostanza la sconfitta dei Titani era stata omessa; dall'altra ci sarebbe la volontà di descrivere Plutone come un buon sovrano che ha cura del proprio regno. Chiarini-Rosati, 2009, pp. 195-197.

[170] Ov. *Met.* 5, 369-372.

[171] Qui l'inserimento nella trama, tratta da Hom. *Hymn. Dem*, di un frammento dell'inno *Ad Afrodite*, confermerebbe l'indole imperialistica della dea e secondo Barchiesi 1999 sarebbe la prova che il poeta dovesse considerare la Roma contemporanea come il prodotto di Venere più che di Marte.

dunque, seppur non colpita dalla freccia di Eros, è presa di mira, tanto quanto Plutone. Nulla di tutto ciò si legge nei *Fasti,* i quali, tuttavia, ci informano che al momento del rapimento la madre si trovava a Enna e partecipava a un banchetto, in compagnia di Aretusa, un piccolo ruolo per la ninfa che invece nel poema ha un ruolo da protagonista.

La scena seguente che si ripete-tutto sommato invariata, seppur con un'estensione diversa nelle due opere-è quella dell'idillio topico in cui le fanciulle raccolgono i fiori. Nel catalogo delle piante (più dettagliato nei *Fasti*), Proserpina coglie ora crochi, ora viole ma in entrambi i casi, candidi gigli che non sono invece menzionati nell'inno omerico.[172] A questo punto si compie il ratto, con la stessa fulminea rapidità in entrambi i testi; ed entrambe le volte, Proserpina invoca l'aiuto di Cerere.[173]

Nelle *Metamorfosi,* il ritorno del carro del rapitore nel sottosuolo trova un ostacolo nell'intervento della ninfa Ciane che tenta di persuadere. Dite che le nozze, senza il consenso della madre, non avrebbero dovuto aver luogo. È l'occasione per il poeta per descrivere una delle più suggestive metamorfosi del poema: la fanciulla, colpita dallo scettro regale di Plutone si liquefà, perdendo ogni consistenza.

Diversamente, nei *Fasti,* Cerere intraprende subito la ricerca di Persefone; un viaggio che dà vita a una dettagliata narrazione, con una sua autonomia,[174] in cui il movimento nello spazio geografico ben rappresenta la concitazione disperata della *quête.*[175] Nel testo elegiaco, sono soprattutto i fiumi a segnare i riferimenti geografici: l'Amenano, il Leontino, l'Aci, il Ciane, l'Anapo, il Simeto sono i primi posti in cui la cerca, e poi ancora il Reno, il Rodano, il Po e il Tevere. Ovidio, attraverso una meticolosa accumulazione di luoghi e di nomi che non è un tratto naturale nell'opera dell'autore e dunque, in questo caso, assume un'utilità precisa

---

[172] Rosati propone la ricerca da parte di Ovidio di un effetto cromatico più immediato che allude esplicitamente alla deflorazione. Chiarini-Rosati 2009, p. 203.
[173] Anche questo dettaglio rappresenta una variante: in Hom. *Hymn. Dem.* la fanciulla nel momento del pericolo si rivolge al padre, Zeus.
[174] Murgatroyd 2005, p. 71. Spesso si è ritenuto che l'episodio dipendesse dagli Αἴτια di Callimaco, di parere contrario Montanari 1974.
[175] Per un'analisi dello spazio geografico nella ricerca di Persefone, in Ovidio e nella tradizione precedente vd. Manioti 2017 e Ramos 1981, in cui si trova la dimostrazione che le tappe del viaggio nell'ordine indicato da Ovidio, non rispondono ad esigenze metriche, bensì a una precisa mappatura dello spazio.

per il lettore,[176] conduce la madre in ogni angolo e città della Sicilia, in Grecia, in Asia e per l'universo tutto.

quo feror? immensum est erratas dicere terras:
praeteritus Cereri nullus in orbe locus.[177]

«Ma dove mi spingo? Sarebbe senza fine dire i luoghi
per i quali errò. Non v'è luogo della terra che non fu
[percorso da Cerere.»

In entrambe le opere il percorso assume una direzione circolare, con un movimento di ritorno all'isola di partenza, ma il racconto delle *Metamorfosi,* sorvolando sui dettagli del viaggio, mantiene il *focus* sulla Sicilia.

Paul Murgatroyd individua nell'itinerario seguito da Cerere, il procedimento retorico dell'ironia, poiché più la ricerca prosegue, più la madre, in realtà, si allontana dalla figlia, fino a cercarla nel regno celeste, ossia agli antipodi di dove essa è trattenuta: gli Inferi.[178] Questa interpretazione non mi sembra del tutto convincente: sebbene Proserpina non si trovi in cielo, è qui che la notizia della sua sorte, per bocca del Sole,[179] finalmente porrà fine alla ricerca e Cerere potrà dire di averla ritrovata « se vale ritrovare il sapere dove sia finita».[180]

In Ovidio manca la figura di Giove, collocata all'inizio della vicenda, in funzione sia di padre legittimatore, che di garante dell'ordine cosmico, come era già in Esiodo e poi nell'*Inno a Demetra.*[181] Assistiamo dunque, a un interessante cambiamento di prospettiva, rispetto alla tradizione greca: l'azione compiuta da Dite, seppur istigata dalla freccia di Eros, sembrerebbe volgersi contro quell'ordine e configurarsi come un crimine. Anche l'ameno bosco di Enna, dietro l'apparente

---

[176] Murgatroyd 2005, p. 24. Manioti (2017) riconosce una dipendenza dalla fonte callimachea ma anche un'estensione degli orizzonti, dovuta a una maggiore conoscenza, in epoca romana, dello spazio geografico e delle regioni occidentali in particolare. Manioti 2017.
[177] Ov. *Fast.* 4, 573-574.
[178] Murgatroyd 2005, p. 80.
[179] In Ov. *Met.* 4,172 si legge a proposito degli amori di Marte e Venere: …*videt hic deus omnia primus.*
[180] Ov. *Met.* 5, 520. Qui, eccezionalmente, la preferenza è andata alla traduzione di Marzolla che risulta maggiormente espressiva nel contesto.
[181] Avendo qui Venere le funzioni che nella tradizione precedente appartenevano a Giove, Rosati individua i segnali di una «erotizzazione della politica». Chiarini-Rosati 2009, p. 193.

serenità rappresentata dai versi, a chi sa cogliere i riferimenti, come ben ha mostrato Hinds nella sua analisi, si rivela una 'scena del delitto'.[182] Perfino la successiva ricerca sembrerebbe applicare una strategia investigativa: Cerere stessa rinviene le orme della figlia e poi interroga i passanti alla ricerca di un testimone:

inde puellaris nacta est vestigia plantae
et pressam noto pondere vidit humum;[183]

«Poi trova le orme dei piccoli piedi
e vede il terreno calpestato dal noto peso;»

unaque, pastorem vidisset an arva colentem,
vox erat 'hac gressus ecqua puella tulit?'[184]

«una volta, se vedeva un pastore o un contadino,
diceva: "Questa bambina ha attraversato questo luogo?"»

Nelle *Metamorfosi* Ciane, ormai incapace di raccontare ciò di cui è stata testimone, fornisce un vero e proprio indizio, facendo affiorare dall'acqua la cintura di Proserpina:

[…] *Ea ni mutata fuisset,*
omnia narrasset, sed et os et lingua volenti
dicere non aderant, nec quo loqueretur habebat;
signa tamen manifesta dedit, notamque parenti […][185]

«Costei, se non si fosse trasformata,
le direbbe ogni cosa, ma, pur volendo parlare,

---

[182] L'analisi del critico punta sulla presenza nel testo del termine *velum* in riferimento all'ombra proiettata dagli alberi; da questo ricava una connotazione del luogo di tipo 'anfiteatrale'. Ne scaturiscono due ordini di considerazioni: in primo luogo, il rimando alla violenza che caratterizzava gli spettacoli dell'arena; in secondo luogo, l'aspetto performativo di quanto sta per accadere in quel luogo. Il secondo aspetto meriterebbe ulteriori indagini, ma il primo viene rafforzato da un'ulteriore circostanza: l'unico riferimento precedente in Ovidio al *velum* come "tenda da sole" si trova in Ov. *Ars*. 1, 103-8, all'inizio di un discorso sul ratto delle Sabine. Vd. Hinds 2002, pp. 33-35.
[183] Ov. *Fast*. 4, 463-464.
[184] Ov. *Fast.* 4, 487-488.
[185] Ov. *Met.* 5, 465-468.

non ha più bocca né lingua, né parole da dire.
Ma si fece capire ugualmente, mostrando sul pelo
dell'acqua la cintura, ben nota alla madre […]»

Sarà tuttavia un'altra ninfa, Aretusa, a raccontare quello che Ciane non può dire: ella ha visto, «con i suoi stessi occhi» (è quindi una testimonianza attendibile!) Proserpina nell'Averno, sì spaventata e triste ma anche già moglie e regina di quel mondo.[186]

Quale era stato tuttavia il crimine di cui Ovidio accusa Dite? Quale consistenza ha nei testi ovidiani, l'interpretazione del ratto come stupro?[187] Poiché si tratta di un'interpretazione frequente sia nella letteratura critica, non solo di stampo femminista, sia nella tradizione artistica e letteraria seguente, ritengo opportuno tentare un approfondimento.

Il nome di Dite viene usato l'ultima volta, nelle *Metamorfosi*, quando la freccia di Cupido lo colpisce al cuore: «per Dite fu tutt'uno: la vide, l'amò, la rapì.»;[188] da quel momento, in entrambi i testi, ci si riferisce a lui solo con perifrasi o con gli appellativi *raptor*, e *praedo maritus.* Nei *Fasti,* per esempio, leggiamo:

[…] *commissi praemia raptor habet.*
at neque Persephone digna est praedone marito,
nec gener hoc nobis more parandus erat.[189]

«[…] il rapitore si gode il premio del suo misfatto.
Ma né Persefone merita un marito predone,
né noi dovevamo prepararle un genero in questo modo».

J.N. Adams ritiene che il verbo *rapio*, il cui senso proprio è 'mettere in cattività', quando viene usato per esprimere un'aggressione sessuale, non dia luogo a

---

[186] Per l'interpretazione di Aretusa come narratrice inaffidabile invece vd. Bessone 2020.
[187] Prima dell'epoca augustea il ratto non era considerato un vero e proprio crimine e spesso la sua risoluzione veniva delegata al contesto familiare. Nella legislazione augustea, che tentò di limitare e disciplinare i reati di tipo sessuale, in effetti, esso era accomunato ai reati *per vim* e quindi allo stupro. Soltanto nel IV sec. con l'imperatore Costantino, il ratto, viene considerato un reato autonomo, compiuto a scopo di libidine o di matrimonio.
[188] Ov. *Met.* 5, 395. Si segnala il *climax* ascendente che realizza l'effetto di un colpo di fulmine.
[189] Ov. *Fast.*, 4, 590-593.

cattura.[190] Se, come sembra, dobbiamo intendere i due sensi come alternativi, in questo contesto appare evidente che Proserpina è stata portata via contro la sua volontà, e quindi non è un reato di tipo sessuale a essere imputato al dio degli Inferi.

Diversamente, quello perpetrato nei confronti di Ciane, per quanto espresso metaforicamente, appare distintamente uno stupro, in virtù del lessico fortemente allusivo e della simbiosi convenzionale tra una ninfa d'acqua e l'elemento che abita:[191]

> […] *in gurgitis ima*
> *contortum ualido sceptrum regale lacerto*
> *condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit*
> *et pronos currus medio cratere recepit.*[192]
>
> «[…] col braccio possente
> immerse lo scettro regale a punta in giù nel profondo
> del gorgo; la terra colpita un varco per il Tartaro
> dischiuse e accolse il carro precipite dentro il cratere».

La circostanza, tra l'altro, è confermata, dalla successiva impossibilità di comunicare della ninfa, che è una condizione abbastanza tipica delle donne violentate in Ovidio.[193] Non sarà allora una coincidenza che l'altra ninfa, Aretusa prenda la parola in due circostanze: in una di esse, racconta di come Alfeo la avesse perseguitata ma come, con un esito unico nella tradizione, sarebbe riuscita a sfuggire alla violenza. Barchiesi considera questa versione modificata della storia parallela alla vicenda di Proserpina.[194] Una parte della critica, tuttavia, sembra essere di parere diverso: Andrew Zissos riconosce uno slittamento di *pathos* piuttosto da Proserpina a Ciane e conclude: «Given that is rape is the central event

---

[190] Adams 1982, p.175, s.v. *rapio.* Ancora Rosati riporta molti esempi retorici tratti dal mondo giuridico in cui il termine *raptor,* usato per l'imputato è associato al verbo *exorare*, (qui al v. 418 con riferimento a Ciane /Persefone). Chiarini-Rosati 2009, p. 207.
[191] Hinds 2002, p. 104.
[192] *Met*, 5, 421-424.
[193] Sharrock 2002, p. 97.
[194] Barchiesi 2002 p. 191.

of the myth (which is, of course, generally referred to ask as "The Rape of Persephone") this is a notable appropriation.»[195]

Mi sembra che lo slittamento metonimico dal 'ratto' allo 'stupro', almeno in riferimento a Proserpina e a questo punto della tradizione, appartenga senz'altro al campo delle possibilità (d'altronde anche Proserpina resterà in silenzio) ma non proprio ancora a quello dell'ovvietà.[196]

Propendo per ritenere, con la Mc Clintock, che «il *raptus* fosse un atto preparatorio all'*usus* configurando di fatto un matrimonio», [197] ma che questo costume arcaico non fosse più accettabile nella Roma augustea. [198] Una considerazione che Ovidio esprime apertamente nei *Fasti*:

> *tu rapis, hic castas duce se iubet esse maritas*.[199]
>
> «Tu [Romolo] rapisci le spose, questi [Augusto] le vuole
> [nel suo regno pudiche».

Sappiamo che l'universo delle *Metamorfosi,* è 'monodimensionale':[200] i miti cioè, sono retroattivamente interpretati in considerazione della situazione attuale,[201] a differenza del poema calendariale, in cui presuppongono un preciso ordine cronologico.

Anche elementi espliciti, come i fiori di giglio raccolti o la cintura ritrovata, alludono chiaramente alla perdita della verginità, conseguente al rapimento, ma non

---

[195] Zissos 1999, p. 100 (il virgolettato è usato qui per rendere il testo che nell'originale è in corsivo).
[196] Sebbene infatti occorrerà attendere il IV secolo per trovare nelle fonti giuridiche il *raptus* come reato autonomo, le declamazioni (genere retorico utilizzato come esercizio nelle scuole che, traendo spesso *exempla* dal mondo mitologico, affrontava temi sociali e familiari) già in età augustea, tendono a distinguere il rapimento dallo stupro. Vd. Querzoli 2011. Inoltre, anche nello schema delle funzioni interne alle scene di stupro, ricostruito da Murgatroyd il *rape* rappresenta una funzione differente e successiva al *seizure/abduction.* Murgatroyd 2005, p. 68.
[197] Mc Clintock, 2012, p. 51.
[198] Nel mondo romano e, più in generale in quello indoeuropeo, il matrimonio per cattura (*usus*) era una modalità riconosciuta di unione coniugale, insieme alla compravendita (*coemptio)* e alla *confarreatio*, una funzione rituale riservata alla aristocrazia aspirante ad alte cariche sacerdotali. Questo dispositivo che è all'origine dell'unione tra romani e sabini, tuttavia resta di difficile comprensione soprattutto in merito al suo carattere più o meno simbolico e in relazione al passaggio tra endogamia ed esogamia e al sistema matrilineare o patrilineare. Il matrimonio per cattura compare ancora in contesti etnografici moderni. Vd. Dumézil, 1979; Barnes 1999.
[199] Ov. *Fast.* 2, 139.
[200] Schiesaro 2002, p. 78.
[201] Hardie 2002, p. 57.

necessariamente alla violenza subita. Vorrei chiarire che non si tratta di fare una operazione di condono,[202] ma di condividere l'opinione di Murgatroyd, secondo cui, questi racconti vanno interpretati in base a considerazioni letterarie, piuttosto che etiche e al loro contesto generale.[203]

A tutto questo va aggiunto che anche l'intervento fallito di Ciane sembra attaccare il *modus operandi* del signore del Tartaro piuttosto che l'unione in sé e per sé; né è possibile dimenticare che le nozze di Plutone e Proserpina rappresentano l'*aition* del ritmo annuale delle stagioni. Un episodio diverso dei *Fasti*, di nuovo, può essere illuminante: Flora è stata vista, inseguita e infine posseduta dal vento Zefiro, ma il *raptus* costituisce l'istanza che dà luogo a una trasformazione salvifica che la rende la regina dei fiori.[204] Se è vero che in Ovidio la creazione e la violenza appaiono strettamente legate l'una all'altra,[205] la contiguità dell'esperienza di Flora e Proserpina (escludendo l'aspetto sensuale che è un tratto marcato solo della prima) appare evidente, *in primis* per il comune legame con la fertilità primaverile, e poi per lo status regale, ottenuto da entrambe attraverso la violenza patita.[206]

Insomma, nelle *Metamorfosi* il tema amoroso è snocciolato in tutte le sue forme e percorre l'intera storia del mondo, dalle origini dell'universo all'età di Augusto e, non infrequentemente, il ratto diventa lo strumento per soddisfare il desiderio amoroso.[207] Nel *carmen continuum* il mito è lo spazio in cui dei, uomini e natura si stringono in una relazione inevitabile e per certi versi fatale.[208] Un mondo caotico in cui gli dei non sono garanti della stabilità dell'ordine, nella maniera cui abbiamo assistito nelle fonti greche. Sicuramente, il tema della violenza

---

[202] Scrive Leo Curran: «Rape is the dirty little secret of Ovidian scholarship. […] "marriage" may seem to betray an eccentric understanding of the institution of marriage, but is actually bowdlerism carried to the point of dishonesty». Curran 1978, pp. 214-215.
[203] Murgatroyd ritiene che Ovidio fosse consapevole che lo stupro poteva essere profondamente brutale ma abbia optato per un tocco più leggero; aggiunge che l'assenza della caratterizzazione psicologica è un tratto che generalmente accomuna aggressore e vittima. Murgatroyd 2005, p. 66.
[204] Per un'analisi dell'episodio di Flora in Ov. *fast.* V, 183-378 vd. Tola 2009, p. 321.
[205] Sharrock 2002, p.106.
[206] La tradizione successiva tenderà spesso a identificarle o confonderle: vedi p. 42 e nota I, 101.
[207] Calvino 1979, pp. VII-XVI.
[208] Schmitzer 1990.

sulle donne attraversa l'intero poema[209] e Ovidio è capace di trasmettere il trauma emotivo delle vittime e la brutalità degli aggressori: seppur questo potrebbe anche essere il tema del V libro,[210] Dite, almeno in relazione a Proserpina, mi sembra però innanzitutto un *praedo maritus*.

Una volta che la verità è venuta alla luce, le due opere presentano la medesima chiusa:[211] Cerere si rivolge a Giove soprattutto in qualità di padre, questi chiarisce che vero amore aveva spinto il fratello ad agire, ma si mostra disposto a rimediare,[212] purché Persefone non si sia nutrita. Poiché questo è accaduto, stabilisce che la dea passerà sei mesi all'anno (non gli otto dell'Inno omerico) al fianco della madre e il resto nel Tartaro.

Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, questa non è ancora la fine: c'è ancora l'occasione per altri due racconti di trasformazione: quello delle Sirene e quello di Ascàlafo mutato in gufo dalla stessa Proserpina perché avendola vista mangiare il melograno,[213] lo aveva riferito; infine, Cerere, ora rasserenata, ascolta il racconto di Alfeo e Aretusa; poi, aggiogati due serpenti al suo cocchio, consegna a Trittolemo i semi da spargere per dare inizio all'agricoltura. Un finale che strizza l'occhio all'avventura eleusina che nell'*Inno a Demetra* rappresentava il cuore del componimento. Anche nei *Fasti,* l'episodio occupa una posizione marginale e le due opere di Ovidio, anche in questo caso, mostrano la loro complementarità.[214]

---

[209] Gli approcci critici di stampo femminista segnalano la presenza nell'opera di oltre cinquanta stupri, portati a compimento o solo tentati. Per una lettura critica di genere vd. Richlin 1992; Ranger 2023; applicata alla letteratura classica, Cordes-Fuhrer 2022.

[210] Il V libro, comincia con Fineo che irrompe alle nozze di Perseo e Andromeda, rivendicando in sposa la giovane: ne scaturisce una furiosa battaglia che Perseo vince grazie al potere pietrificante della testa di Medusa. Pallade che aveva assistito alla battaglia si reca in visita alle Muse dove ascolta il racconto, prima, dell'aggressione da loro subita da parte di Pireneo e, in seguito, dell'agone con le Pieridi. Il libro sembrerebbe dunque interamente dedicato a episodi di violenza verso le donne.

[211] De Jong definisce la chiusa come il momento in cui tutte le tensioni sono sciolte e il narratario può dirsi soddisfatto. De Jong 2014 [2017 p. 103]. Occorre quindi specificare che qui il termine è utilizzato in relazione ai lettori, perché nella struttura narrativa le destinatarie del racconto di Calliope sono le ninfe e rispetto ad esse l'avventura di Aretusa non può senz'altro ritenersi superflua.

[212] Secondo la Mc Clintock, ai tempi di Augusto, le spose non perdevano i vincoli agnatici con il padre che poteva porre quindi fine al matrimonio. Mc Clintock 2012, p. 52.

[213] Sette chicchi contro i tre dei *Fasti.*

[214] La diversa suddivisione degli episodi che compongono la vicenda nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* potrebbe essere da imputarsi allo schema compositivo di ciascuna, piuttosto che alla derivazione da fonti alternative. Vd. Montanari 1974.

La storia critica delle *Metamorfosi* è molto complessa e sostanzialmente si polarizza attorno a due posizioni antitetiche: quanti vedono un significato unitario, reso possibile da un narratore unico che è l'autore stesso,[215] e quanti enfatizzano il carattere multiforme dell'opera e la sua polifonia. Le *Metamorfosi,* se ci affidiamo alla analisi critica di Barchiesi,[216] sembrano sfuggire alle nozioni narratologiche convenzionali. Secondo lo studioso manca la distinzione tra azione e discorso riportato, almeno con la nettezza tipica dei testi epici; anche i personaggi sarebbero lontani dalla dimensione eroica; [217] Ovidio è un narratore neutrale; infine, la distinzione tra elementi omodiegetici e eterodiegetici è sempre labile e difficilmente giustificabile con una motivazione tematica, (d'altronde anche Italo Calvino metteva in guardia il lettore delle *Metamorfosi* dal ricercare una chiave di lettura univoca del testo, tra le tante possibili).[218] L'atto stesso di raccontare assumerebbe un'importanza strategica per la trama dell'opera: una vera e propria accumulazione di storie, di cui al poeta interessano soprattutto le potenzialità comunicative.[219]

Sotto questo aspetto il quinto libro è quello che presenta la struttura più complessa in cui i personaggi non perdono occasione di diventare essi stessi narratori, con variazioni di prospettiva e cambiamenti di ritmo; anche sul piano tematico, quale sia il contenuto del libro non è facile a dirsi.[220]

Alcune considerazioni si mostrano tuttavia efficaci: in primo luogo si assiste a una distorsione narratologica, rispetto alla versione tràdita in direzione di una spiccata 'femminilizzazione' del mito già dedicato a una madre e una figlia. Lo studioso che l'ha individuata,[221] la motiva come una scelta della voce narrante

---

[215] Filone critico che prende le mosse dal saggio di H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds,* Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1945.
[216] Barchiesi 1997; Barchiesi 2002; Barchiesi 2005.
[217] Per il dibattito critico in merito al genere di appartenenza delle *Metamorfosi* vd. Harrison 2002 pp. 87-89.
[218] Calvino,1979, p. X.
[219] Nell'opera sono raccolti circa duecentocinquanta miti classici. Barchiesi (2002) propone la metadiegesi come tema fondamentale delle *Meamorfosi.* Calvino (1979, pp. IX-XI) ipotizza che l'attenzione e la precisione tecnica riservata dal poeta ai telai e all'arte della tessitura possa alludere alla centralità del lavoro di composizione poetica.
[220] Al di là del tema sulla violenza alle donne, Rosati (Chiarini-Rosati, 2009, p. 117) individua altri temi: *exempla di* tracotanza punita; il conflitto tra mondo femminile dell'arte e quello maschile della guerra; o ancora tra arte e potere. È inoltre ormai comunemente accettato che molti siano i riferimenti all'ordine istituito da Ottaviano Augusto, alla sua politica imperialistica, alla funzione encomiastica dell'arte sotto il Principato.
[221] Zissos 1999. La stessa opinione è raggiunta per via indipendente da Barchiesi 2002.

Calliope; sembrerebbe che la musa operi rispetto all'ipotesto una trasposizione diegetica, con cambiamento di sesso,[222] in cui sarà Aretusa a svolgere il compito di informatore che tradizionalmente era di Elios. Una scelta motivata in funzione del pubblico interno, cosicché alle ninfe, cui era stato affidato l'arbitrato della gara, viene concessa la ribalta, a scapito del ruolo di dei e uomini. Ancora, ad Aretusa spetta il racconto finale che nell'*Inno a Demetra* era stato di Persefone,[223] la ninfa occupa così l'ultimo livello narrativo in quello che è il massimo della complessità mai raggiunta in una narrazione classica: Ovidio narra al lettore (vv. 250-678) che una Musa narra a Pallade (vv. 268-678) che Calliope narra alle Ninfe (vv. 341-662) che Aretusa narra a Cerere (vv. 572-642) la propria storia.[224] Scrive Hardie: «For a male Roman poet Ovid spends an unusual amount of time talking about or giving voice to female experience. Whether his interest is that of the voyeur or of a proto-feminist remains as fiercely disputed ….».[225]

Il protagonismo della ninfa,[226] nel canto di Calliope, risulta ben evidente anche nella schematizzazione degli episodi operata da Montanari (di seguito proposta, con qualche modifica, per aggiungere alcune considerazioni).

---

[222] Funzione a cui Genette 1982 [1997, p. 357] riconosce la maggiore capacità di adattare l'opera a un nuovo pubblico.

[223] L'episodio di Aretusa esemplifica una tecnica letteraria comune nella poesia ellenistica e romana, per cui una breve narrazione epica ha un inserto di storia diverso, ma in un certo senso rilevante. Una delle funzioni chiave di una narrazione-inserto è quella di fornire un trattamento parallelo di un elemento nella narrazione esterna, e quindi, in un certo senso, ripetere quella narrazione. (Hinds 1987, p. 92). È quella che viene anche detta tecnica della *myse en abyme.*

[224] Schema adattato da Barchiesi 2002, p. 188.

[225] Hardie 2002, p. 10. Di fatto, la possibilità di propendere per l'una o l'altra delle categorie suggerite da Hardie, mi sembra dipenda, nella letteratura critica, dal riconoscimento o meno del tono ironico, spesso conseguente al dispositivo allusivo.

[226] Per un'analisi critica della funzione di narratrice di Aretusa vd. Bessone 2022 e Basso 2022.

Tabella 1: Schema episodi Met. 341-661

Ep.	vv.	Contenuto	Quantità	Ep.	vv.	Contenuto	Quantità
I	341-345	Proemio	5	**VII**	487-508	Aretusa I	22
II	346-384	Tifeo/Venere/Cupido	39	**VIII**	509-532	Colloquio con Giove	24
III	385-408	Ratto di Proserpina	24	**IX**	533-563	Ascalafo/sirene	31
IV	409-437	Ciane	29	**X**	564-571	Divinizzazione di Proserpina	8
V	438-461	Ricerca (fase I) /Ascalabo	24	**XI**	572-641	Aretusa II	70
VI	462-486	Ricerca (fase II) /Carestia	25	**XII**	642-661	Trittolemo	20

Dunque, come segnalato dallo studioso, una struttura narrativa composta da dodici blocchi di breve estensione ed equilibrati con l'unica eccezione dello spazio riservato ad Aretusa.[227]

Allo stesso modo, emerge con chiarezza il ruolo marginale di Proserpina: nell'episodio III, infatti, i primi sette versi servono alla localizzazione nello spazio e alla descrizione dei luoghi, gli ultimi sette focalizzano la folle corsa del carro del rapitore e solo i dieci centrali ritraggono la fanciulla.[228] Ella è dipinta atterrita, in tutta la sua infantile ingenuità e *simplicitas.* Alla fine (ep. X) anche Persefone subirà una trasformazione, seppur non di natura metamorfica:

> *vertitur extemplo facies et mentis et oris;*
> *nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri,*
> *laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis*
> *nubibus ante fuit, victis e nubibus exit* [229]

[227] Montanari 1974, p. 135.
[228] Già Ramos aveva segnalato che tale scena cade all'interno della parte dedicata in realtà al rapitore, con una chiara subordinazione. Ramos 1981, p. 92.
[229] Ov. *Met.* 5, 368-371

«Muta essa all'istante aspetto, mente, parole: la dea
che poco fa appariva troppo triste perfino a Dite,
ora ha la fronte distesa, come un sole che,
coperto sinora di nubi piovose, dalle nubi emerge vittorioso.»

Tutto quello che le accade però nel Tartaro, fino all'esito felice della divinizzazione nei due regni (ep. IX e X), lo si apprende attraverso il racconto in terza persona da parte di una o l'altra narratrice. Nessuna di loro si rivolge a lei direttamente, un privilegio che invece viene riservato alle sue compagne, ora trasformate in Sirene.

[…] *uobis, Acheloides, unde*
piuma pedesque auium, cum uirginis ora geratis?
an quia, cum legeret uemos Proserpina flores,
in comitum numero, doctae Sirenes, eratis? [230]

«Ma voi, figlie dell'Acheloo, come
mai avete piume e zampe d'uccello, ma volto di donna?
Forse perché, dotte Sirene, quando Proserpina coglieva
fiori di primavera, eravate tra le sue compagne?»

Questo silenzio, che determina un allontanamento rispetto alla tradizione greca, in una struttura narrativa da una parte, così elaborata e dall'altra, così attenta alle voci femminili, non può che essere il risultato di un'esclusione deliberata forse da parte di Ovidio, prima ancora che di Calliope.

Anche il ruolo di Giove appare decisamente ridimensionato, non solo in virtù della sua assenza nel proemio: quando viene interpellato (ep. VIII), è in considerazione del suo ruolo di padre e 'ex-marito':

"pro que meo ueni supplex tibi, Iuppiter" inquit,
"sanguine proque tuo; si nulla est gratia matris,
nata patrem moueat, neu sit tibi cura, precamur
uilior ilil us, quod nostro est edita partu."[231]

---

[230] Ov. *Met.* 5, 552-555.
[231] Ov. *Met.* 5, 514-516.

«Per il mio sangue, dice, vengo a pregarti
ma è anche il tuo. Se la madre non trova ascolto
la figlia almeno commuova suo padre, e ti prego
di non trascurarla solo perché sono io che l'ho partorita.»

Iuppiter excepit: "commune est pignus onusque
nata mihi tecum…"[232]

«Giove rispose: "Comune l'affetto, comune il dovere:
l'ho fatta con te…"».

Inoltre, mai gli viene attribuito un potere decisionale che, seppur entro i limiti definiti dalle dure leggi del destino, resta nelle mani di Cerere:

[…] *neque erit nobis gener ille pudori,*
tu modo, diua, uelis. […][233]

«non è un genero di cui vergognarsi,
sempre che lo accetti per tale.»

[…] *sed tanta cupido*
si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum,[234]

«ma **se**
proprio vuoi vederli divisi, Proserpina rivedrà il cielo»

Finanche nella decisione finale di dividere l'anno in due parti uguali, il suo ruolo è solo quello di mediatore tra il fratello e l'afflitta sorella.

C'è ancora un elemento del racconto di cui mi sembra valga la pena mostrare la portata: i versi riservati alla Sicilia. Così l'episodio II è in realtà la descrizione della Trincria che tiene schiacciato Tifeo con i suoi tre promontori: Peloro, Pachino, Lilibeo; e il monte Etna in corrispondenza della testa; dall'alto del monte Erice, dove ha la sua residenza, Venere avvista Dite. Dopo aver fornito gli

---

[232] Ov. *Met.* 5, 523-524.
[233] Ov. *Met.* 5, 526-527.
[234] Ov. *Met.* 5, 529-530.

elementi che maggiormente caratterizzano la topografia del territorio, nell'episodio successivo (III), il punto di vista panoramico permette di apprezzare il bosco che cinge le acque profonde del lago di Pergusa, fuori dalle mura di Enna. L'ambiente, stereotipato in una eterna primavera, è fissato in una calma che non lascia presagire l'imminente sciagura.[235] Durante il viaggio di ritorno il carro sorvola gli stagni dei Palíci con le esalazioni di zolfo e giunge a Siracusa. Nel «tratto di mare chiuso tra due lingue di terra» in cui riconosciamo l'isola di Ortigia avviene l'incontro con Ciane (IV). Negli episodi V e VI, abbiamo già avuto modo di vedere come la ricerca di Proserpina, ometta il viaggio al di là del mare; ma aggiungeremo adesso, come anche la carestia, provocata da Cerere, si abbatta sulla Trincria in particolare:

> […] *fertilitas terrae latum vulgata per orbem*
> *cassa iacet* […][236]
>
> «la fecondità di quella regione, famosa in tutto il mondo,
> è solo un ricordo»

Una situazione che suscita l'intervento di Aretusa (ep. VII): nello spazio di ventiquattro versi del monologo, solo gli ultimi tre illuminano Cerere sulle sorti della figlia; l'intero discorso ha in realtà una vera e propria funzione epidittica: la ninfa, originaria dell'Elide, parla in favore della terra siciliana, sua patria adottiva:

> *Sicaniam peregrina colo, sed gratior omni*
> *haec mihi terra solo est; hos nunc Arethusa Penates,*
> *hanc habeo sedem-quam tu, mitissima, serua*![237]
>
> «Abito in Sicilia da straniera, ma più cara d'ogni
> altra m'è questa terra: questi sono i Penati d'Aretusa,
> questa è la mia sede, tu conservala, mitissima dea!»

---

[235] Per la trasformazione di un luogo reale (effettivamente visitato da Ovidio) in un ambiente convenzionale della tradizione letteraria, vd. Hinds 1987, pp. 25-30.
[236] Ov. *Met.* 5, 481-482.
[237] Ov. *Met*. 5, 495-497.

Dopo che l'ordine è stato ricostituito (epp. VIII-IX-X), Cerere torna sull'isola: è l'occasione per ascoltare come promesso in precedenza il racconto di Aretusa, ma anche il pretesto per riconciliarsi con l'isola a lei cara.

In conclusione: Calliope con il suo canto resta fedele alla dichiarazione fatta in apertura e pur enfatizzando opportunisticamente, il ruolo delle ninfe, canta Cerere di cui tutto è dono e con Cerere, inevitabilmente, la Sicilia.

La dea delle messi nelle *Metamorfosi* differisce però sotto molti aspetti da quella dei *Fasti.*[238] La prima è fortemente determinata e soggetta a emozioni forti e improvvise: angoscia e perseveranza; ira, vendetta e finanche odio; sentimenti che attraversa alternativamente, sempre con grande maestosità. La seconda appare sopra ogni cosa amatissima e amabilissima madre: degli uomini quando gli fornisce il nutrimento; del piccolo Triptolemo malato, cui presta le sue cure e fa dono dell'agricoltura; di Proserpina, naturalmente: la tristezza per la perdita della figlia è immensa e l'afflizione la spinge perfino a cercare di ottenere il permesso di abitare con lei nel sottosuolo.[239]

L'attenzione della critica nei confronti dell'opera elegiaca, per lungo tempo, è stata indirizzata al trattamento delle figure divine o al tentativo di illuminare i rapporti con Augusto, o alla dimensione sospesa tra erudizione e tradizione letteraria.[240] La fortuna critica è invece abbastanza recente: tra gli altri, Harries ha riabilitato il ruolo di narratore di Ovidio, anche in relazione all'opera calendariale, dimostrando come le motivazioni eziologiche e le tradizioni religiose siano abilmente sfruttate dalla capacità manipolatoria dell'autore che ottiene così l'autenticità e la credibilità per la sua personale narrazione.[241]

Come abbiamo visto, anche una lettura attenta alla intertestualità è stata foriera di nuovi sviluppi e particolarmente interessante per lo scopo di questo lavoro.[242] Richard Tarrant, a proposito dei processi di revisione intra-ovidiana,

---

[238] Vd. Heinze 1919. Lo studioso proprio dal raffronto delle due figure ricava gli elementi per parlare di stile epico ed elegiaco.
[239] Una richiesta che appare assurda, considerato che l'accesso agli Inferi era precluso agli altri dèi, fatta eccezione per Mercurio.
[240] Cfr. Merli 2001.
[241] Harries 1989. Per una ricostruzione del narratore dei *Fasti* vd. anche Newlands 1992.
[242] Anche Angelina Chiu ha proposto una lettura intertestuale dei *Fasti* in cui l'enfasi è ancora una volta posta sulle figure femminili del poema. Chiu 2016.

riguardo al racconto del ratto di Proserpina in *Metamorfos*i 5 e *Fasti* 4, parla di «riscrittura reciproca», e dichiara che «sebbene ogni versione sia intelligibile isolatamente, se letta l'una contro l'altra (come probabilmente sono state scritte), ognuna rende più significative le enfasi e i silenzi dell'altra».[243] Come già segnalato, alcuni motivi della nostra storia, di invenzione ovidiana, che nelle *Metamorfosi* trovano sviluppo, sono presenti anche nei *Fasti.* La diversa estensione della trattazione non sempre è a favore del poema epico e pertanto non sembra giustificabile con l'opportunità compositiva. Abbiamo già detto, per esempio, della lunga descrizione del viaggio di Cerere nei *Fasti* e dell'enfasi posta sull'elemento acquatico che tanta importanza riveste anche nelle *Metamorfosi*. Per il poema è stato ipotizzato che le ninfe dei fiumi fossero il pubblico specifico del certame con le Pieridi,[244] una spiegazione che però non può essere estesa ai *Fasti.* Al contrario la presenza della ninfa Aretusa, nel componimento elegiaco, appare del tutto superflua, ma a lei l'autore, nel poema epico, affida, come abbiamo visto, più di una funzione con valore tematico.

Mi chiedo, su queste basi, se anche una serie di motivi del testo epico, chiaramente frutto dell'innovazione del poeta, non potendo essere rintracciati dai lettori nella memoria, avessero potuto cercare legittimazione grazie all'inserimento in un'opera di impianto maggiormente tradizionale come i *Fasti*. Harries, infatti, reagisce con stupore all'assenza, nell'episodio di Cerere, del dispositivo della invocazione, da cui, a suo parere, scaturirebbe, nell'opera, la dimensione di credibilità.[245] La comprensione degli elementi che instaurano un preciso rapporto tra i due testi, in termini di allusione,[246] resta tuttavia limitata dalla impossibilità di dirimere con certezza la questione del rapporto cronologico tra le due opere e le rispettive revisioni.[247]

---

[243] Tarrant 2002, p. 29.
[244] Barchiesi 2002, p. 190.
[245] La spiegazione che lo studioso fornisce fa appello alla notorietà della storia da parte dei lettori; però, in polemica con Hinds, Harries non ritiene che questa notorietà possa essere attribuita alla versione delle *Metamorfosi,* che egli considera successive. Vd. Harries 1989, p. 182.
[246] Per approfondire la relazione tra allusione e memoria nella tradizione classica vd. Conte 1974; Conte-Barchiesi 1989.
[247] Sebbene entrambe le opere fossero precedenti all'esilio, i *Fasti* continuarono a ricevere revisione.

Prima di concludere questa sezione dedicata al racconto del mito di Proserpina nella produzione ovidiana, mi sembra opportuno spendere qualche parola sulla ricezione del poeta di Sulmona nell'epoca postmoderna.[248] Due sono i presupposti di partenza: da una parte, Barchiesi individua nella messa a punto della critica narratologica, una delle cause della riscoperta di Ovidio nella seconda metà del XX secolo,[249] dall'altra, Giampiero Rosati insiste, fin dal suo primo contributo alla critica ovidiana, sull'interesse dell'autore «per i confini indefiniti, per i contorni fluttuanti» di soggetti, oggetti e sulla potenzialità illusoria del suo linguaggio:[250] un approccio critico che avrebbe segnato la direzione per gli studi nei decenni successivi.

Un interessante articolo, pubblicato nel 2018, a firma di F. Ursini somma ai nomi di Calvino e Rosati, quello di Nicola Gardini: tutti e tre avrebbero contribuito alla definizione delle *Metamorfosi* come «grandiosa rappresentazione del carattere instabile, precario e illusorio della realtà» e sarebbero quindi accomunati dall'interpretazione dell'opera più in sintonia con il clima di incertezza dell'epoca postmoderna.[251] Né si tratta di un'affermazione isolata o di una concezione geograficamente e culturalmente determinata dal panorama critico italiano, se anche uno studioso di lingua tedesca afferma: «Ovidio non solo ha sostituito Virgilio come padre dell'Occidente, ma tutto sommato, ciò dimostra che egli è un vero spirito affine alla concezione postmoderna della letteratura, grazie alla sua sconfinata mutevolezza».[252]

Qualcun altro ritiene però questo avvicendamento solo momentaneo e si chiede se lo scetticismo verso la politica e la religione, le guerre in corso, gli eventi

---

[248] Sarebbe impossibile in questa sede seguirne tutti gli sviluppi attraverso le epoche: dopo l'iniziale ripudio, nel Medioevo la riscoperta di Ovidio portò a una lettura dell'autore che ne attualizzava l'opera e ne garantiva la trasmissione attraverso il riconoscimento di un valore educativo; poi durante l'Umanesimo si registra un aumento notevole di codici ovidiani e l'autore e i suoi scritti vengono contestualizzati storicamente. Dal Rinascimento in poi la fortuna di Ovidio è sostanzialmente costante.

[249] Barchiesi 2002, p. 180.

[250] Rosati 1983, pp. 95-173.

[251] Ursini 2018, p. 1.

[252] Janka 2012, p. 195: «In summa zeigt das hier behandelte Beispiel, dass Ovid Vergil nicht nur als Vater des Abendlandes abgelöst hat, sondern durch seine schier grenzenlose Wandelbarkeit gerade dem postmodernen Literaturverständnis als ein echter Seelenverwandter Pate gestanden hat». Trad mia.

terroristici, non produrranno una nuova ondata di spiritualità in Occidente che sceglierà di nuovo Virgilio come modello. Si tratta di Theodore Ziolkowski, il cui volume *Ovid and the moderns* vede le stampe nel 2005.[253] L'autore con approccio da comparatista dimostra che il Novecento è stato un'*aetas* ovidiana non solo poeticamente ma anche politicamente: l'esperienza dell'esilio in particolare sembra fare da catalizzatore per una serie di romanzi storici.[254] Tre sono i motivi di fascinazione che secondo Ziolkowski fanno presa nel mondo contemporaneo: il concetto di metamorfosi; la prevaricazione della parola sulla realtà oggettiva, (sia attraverso l'estetismo che attraverso lo scetticismo) e l'esilio. Di lui Barchiesi scrive: «Ziolkowski ha un fiuto immediato per situazioni in cui l'allusione a Ovidio – pur essendo tale, cioè intenzionale e significativa – è in realtà il catalizzatore di un'istanza moderna, di un'istanza di influsso moderno e non antico, che si trova sotto la superficie e coinvolge in profondità la poetica dell'autore novecentesco».[255]

La critica non è sempre stata così generosa con il libro che è stato giudicato troppo ampio, sommario,[256] e, per certi versi, forzato: lo stesso Barchiesi non sembra apprezzarne molto la periodizzazione del presente e le stringenti definizioni generazionali. Tuttavia, gli è stato riconosciuto il merito di aver individuato la portata dell'influenza ovidiana sui padri del Modernismo europeo. Lo studioso inoltre fornisce una ricostruzione storica del legame tra Ovidio e la coscienza nazionalista della Romania moderna che ne ha fatto il suo poeta nazionale:[257]

---

[253] Ziolkowski 2005. Si occupa della ricezione di Ovidio nel periodo 1912-2002 (da De Chirico a Tabucchi, passando per Joice, Pound e molti altri) e delle ragioni della sua popolarità all'inizio del nuovo millennio.
[254] Un filone che sarebbe stato inaugurato nel 1988 dall'austriaco Christopher Rasmayr con il romanzo *Die letzte Welt* [trad. it. di C. Groff, I*l mondo estremo* Milano, 2003].
[255] Barchiesi, 2012, p. 204.
[256] Brooks 2007.
[257] Hardie 2006.

6. Claudiano e il dualismo del *De raptu Proserpinae*

> «A goddess between the Lower world and the Upper, an imperial poet between East and West, an Ovidian tradition between antiquity and modernity».[258]

Con queste parole Stephen Hinds introduceva una conferenza londinese sul *De raptu Proserpinae,* poemetto di Claudio Claudiano,[259] autore cui, in passato, ha a lungo nuociuto la fama di pedanteria e prolissità, appena ridimensionata per la sua attività di storico,[260] piuttosto che di poeta,[261] e di cui lo specialista di Ovidio offre una rivalutazione: l'opera di Claudiano, d'altronde, fin dalle prime battute, rivela la dipendenza dal modello delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*.[262]

Nello stesso tempo non mancano una serie di elementi di novità. Non possiamo dimenticare infatti, che son trascorsi circa quattrocento anni e che Claudiano vive e opera al tramonto di quel mondo che Augusto aveva inaugurato: l'impero è ormai diviso sotto la guida di Onorio e Arcadio e anche l'unità culturale ellenistico-romana si è infranta; il Cristianesimo è ormai la religione ufficiale dell'impero e la sua diffusione ha comportato, parallelamente, una democratizzazione della cultura con penetrazioni della tradizione popolare in quella aristocratica, e di conseguenza, una caratterizzazione regionale e il primissimo affiorare dei linguaggi volgari. Il contesto politico-culturale quindi, se influenzò la

---

[258] Hinds 2012, p. 1.

[259] L'autore, *tribunus et notarius* all'epoca del generale Stilicone, nato di cultura greca, fu bilingue e compose sia in greco che in latino. L'occasione e gli anni di composizione del *Rapt. Pros.* restano dubbi, anche perché legati alla corretta interpretazione allegorica di alcuni passaggi e protagonisti. Vd. Cremona, 1948; Onorato 2008, p. 11 sgg.; Marrón 2007. Il *Rapt. Pros.* si interrompe nel corso del terzo libro, al v. 448, nel momento in cui Cerere comincia la ricerca della figlia scomparsa. Non è chiaro se l'opera sia rimasta interrotta alla morte dell'autore o se questioni di opportunità politica, legate alla progressiva cristianizzazione dell'aristocrazia imperiale, abbiano convinto Claudiano ad interrompere la composizione. Secondo Cullhed 2019 invece il poema sarebbe tutt'altro che incompiuto ma rivelerebbe una sapiente strategia narratologica con una conclusione ex abrupto come apoteosi del motivo tematico del rapimento.

[260] Gli anni '90 hanno visto tuttavia una vera e propria riscoperta dell'autore: per una bibliografia delle principali edizioni critiche, vd. Onorato 2008, pp. 67 sgg. Per la questione delle prefazioni all'opera vd. Onorato 2021.

[261] Ancora negli anni '80 al poeta veniva imputato, in virtù della sua tendenza alla digressione, un "declino della narratività" che è invece caratteristica dell'estetica tardoantica. Vd. Onorato 2008, p. 41.

[262] Emblematico sotto questo aspetto. l'inserimento del personaggio di Ciane in quest'opera del tutto privo di un ruolo che ne giustifichi la presenza. Vd. Onorato 2008, p. 54.

narrazione del mito da parte di Claudiano, lo fece in direzione del tutto opposta a quanto aveva fatto per Ovidio: le forze centripete che avevano operato nel I secolo a. C., volte a costruire la *auctoritas* di Ottaviano, la centralità dell'Urbe, della stirpe romana e dei suoi dei, a dispetto della componente ellenica, non agiscono più. Eppure entrambe le epoche assistono a un vero e proprio umanesimo culturale e Claudiano è il più significativo rappresentante del neoclassicismo tardoantico, frequentemente volto a celebrare la superiorità del mondo ellenistico, tanto in chiave anti-cristiana, quanto sincretica.[263] Il riuso dei testi classici nel *De raptu Proserpinae* non si limita d'altronde a Ovidio o alla *Achilleide* di Stazio – opera riconosciuta dalla critica come modello per la costruzione dell'intreccio – ma la pluralità dei riferimenti ha fatto sì che ci si riferisca al poema come ad un *pastiche*.

Anche nel caso di questo autore, una lettura intertestuale della sua produzione risulta particolarmente foriera di sviluppi per la corretta comprensione del *De raptu Proserpinae.* In particolare, gli studi critici hanno volto lo sguardo agli epitalami e alle due Gigantomachie. Se i primi agiscono sulla composizione del poemetto epico, configurando il ratto di Persefone come il racconto di un matrimonio regale, condizionato dal rituale di corte, le altre offrono una prefigurazione di ciò che potrebbe accadere, attraverso la consueta strategia del «se non».[264] Plutone, infatti, minaccia l'ennesima guerra per la supremazia sul mondo tra dei e titani, qualora non venga accontentato nel desiderio di una moglie; una eventualità però, che questa volta, vedrebbe schierati un fratello contro un fratello, sicuramente un tema caldo in un momento in cui i due figli di Teodosio governavano quello che avrebbe dovuto essere un *commune imperium divisis tantum sedibus.*[265]

Si ricorderà che anche nel V libro delle *Metamorfosi* il racconto di Cerere e Proserpina fa seguito e si contrappone, nel corso dell'agone poetico tra Muse e

---

[263] Lo stesso Claudiano assunse posizioni 'trasformiste' che hanno portato qualche critico ad affermare una conversione del poeta al Cristianesimo (vd. Onorato 2008, p. 26). Per una lettura del *Rapt. Pros.* come specchio dei propri tempi, vd. Gruzelier 1988. Ware 2011 tenta una lettura del *Rapt. Pros.* in senso martiriate cristiano: come queste storie, il mito in Claudiano identifica il matrimonio con la morte e rappresenta la morte sacrificale di una vergine come porta d'accesso a un mondo migliore.
[264] Hinds 2012.
[265] Or. *Hist. adv.*7, 36, 1.

Pieridi, ad una Gigantomachia: si tratta dell'antica tensione tra amore e guerra, che coinvolge il dibattutissimo problema dei generi: racconto epico o elegiaco? Se nel caso di Ovidio la questione del genere riguarda la concezione stessa dell'opera nella sua interezza, in Claudiano si manifesta con continui mutamenti di registro e di *topoi*, da quelli 'iper-epici' a quelli epitalamici.[266] D'altronde è in quest'opera che troviamo per la prima volta, espressa esplicitamente, l'equivalenza tra matrimonio e morte che nei racconti precedenti era, forse, soltanto sottintesa e la coesistenza in Proserpina del consenso e della coercizione sono un tema su cui il poeta insiste a più riprese.[267] Il dualismo tra mondo celeste e infernale, allora, si manifesta nell'opera , su molti livelli ed è a sua volta compreso nella opposizione tra ordine e caos,[268] come in una continua altalena tra iponimia e iperonimia.

Un dato che emerge fin dalla lettura dei primi versi del proemio, in cui Claudiano, come da tradizione, anticipa il contenuto del poema e, i suoi primi pensieri sono volti «ai cavalli dell'infero rapitore, alle stelle oscurate dal cocchio infernale e al talamo caliginoso della Giunone degli abissi»:

> *Inferni raptoris equos adflataque curru*
> *sidera Taenario caligantesque profundae*
> *Iunonis thalamos audaci prodere cantu*
> *mens congesta iubet*. […]

Una premessa che, non solo oppone la volta celeste e l'oscuro mondo infero ma proietta il lettore da subito nell'*Underworld*, non solo, attraverso l'insistenza sugli aggettivi del medesimo campo semantico, ma attraverso il *focus* su oggetti o identità inanimate: il carro, i cavalli inferi, le stelle offuscate, il talamo; un mondo su cui Proserpina regna nelle vesti di *profunda Iuno*.

La successiva invocazione coerentemente è rivolta non solo ad Apollo ma agli «dei al cui servizio è lo sterminato volgo inerte del vuoto Averno»[269] a cui il

---

[266] Pertanto, è diventata consuetudine usare l'espressione 'epica alternativa' già coniata per l'*Achilleide* di Stazio, anche per il *Rapt. Pros.* Sull'argomento, vd. Parkes 2015.
[267] Il rimando potrebbe essere ancora una volta alla realtà politica: è noto che Arcadio mal tollerò il destino che il padre gli aveva segnato e la protezione di Stilicone.
[268] È dibattuto se, sotto questo aspetto, Claudiano dia espressione ad un'ansia epocale dovuta alla minaccia barbarica.
[269] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 20.

poeta chiede di rivelargli «i sacri misteri». Il riferimento ai misteri eleusini, dunque assume, come era già stato in Ovidio, una posizione marginale, seppur incipitaria rispetto allo sviluppo della trama. Il riferimento alla versione attica del mito comprende un vero e proprio catalogo di personaggi, nel quale si leggono i nomi di Cecrope, Ecate, Trittolemo, Iacco.

Ai fini di questa ricerca riveste interesse che gli episodi della storia che nel *De raptu Proserpinae* ricevono una narrazione estesa sono quelli che le altre versioni del mito, già lette, trascurano nella trama; d'altra parte, la passione del poeta per le digressioni, a volte con valore ecfrastisco, arricchisce la narrazione di particolari inediti. È così che Claudiano eserciterà la sua influenza nei secoli successivi, a quanti, artisti e scrittori, guarderanno a Proserpina, più che al mito nel suo complesso, attribuendo alla fanciulla una dimensione psicologica e un *pathos* che invece fino a qui era stato un attributo della madre.[270]

Allora, ancora in ossequio alla tradizione epica, il motore dell'azione è rappresentato dall'ira, questa volta di Plutone; a placarla intervengono le Parche che supplicano il sovrano del Tartaro di fermare la mobilitazione bellica e di cercare un compromesso con Giove. Esse compaiono per la prima volta come personaggi del mito, ma la presenza è perfettamente legittimata dal fatto che, come abbiamo visto, fin dalle origini, il ratto di Proserpina si inquadra in un preciso disegno del fato.

Marco Onorato, recente autore di un'indagine critico-filologica dell'opera, riconosce nel Plutone adirato il «perfetto contraltare di Cerere, altro grande personaggio iracondo del *De raptu Proserpinae*»: [271] aggiungerei che, se la caratterizzazione psicologica di Cerere, non rappresenta una novità nella tradizione, quella di Plutone, da una parte, conferisce al personaggio uno spazio inedito, dall'altra fornisce una nuova focalizzazione interna alla vicenda, di un personaggio che fino a questo punto aveva mostrato la sua bestialità ma né delle motivazioni, né un'autonomia d'iniziativa. Lo studioso riconosce poi nell'episodio un'ulteriore

---

[270] Al poema di Claudiano si ispireranno, tra gli altri, Dante Gabriele Rossetti, Gianbattista Marino, Alfred Tennyson, Algernon Swinburne. Vd. Deidier 2010, pp. 7-33.

[271] Onorato 2006, p. 519. Lo studioso considera la figura di Plutone, quale emerge dall'opera del poeta tardoantico, una vera e propria riscrittura dell'ipotesto, rappresentato dalla Tebaide di Stazio (Stat. *Theb.* 8, 21-79).

motivazione narrativa: dare una successione causale a episodi che in Ovidio (e nelle altre fonti) erano casuali.[272] Così, il rapimento è preceduto da una richiesta formale che, per intervento delle Parche, viene presentata a Giove, il quale, scegliendo la figlia di Cerere come 'vittima sacrificale' e incaricando Venere di fornire l'occasione per il rapimento, raggiunge lo scopo tanto di accontentare il fratello, quanto di creare il presupposto per il dono all'umanità della cerealicultura. Una premessa che assembla, in una nuova versione, tutti gli *incipit* che abbiamo letto fin qui: la sorte di Proserpina fa parte di un progetto fatale, come era in Esiodo; Zeus/Giove si fa promotore dell'azione all'insaputa di Demetra/Cerere, come nell'Inno pseudomerico; Venere ottiene di estendere il proprio dominio nel regno infernale, come in Ovidio.

L'ambientazione scelta da Claudiano è ancora quella siciliana, sul solco della tradizione latina e del modello ovidiano; una scelta che però si rivela tanto più significativa, se si considerano l'ambiente culturale del poeta e la sua erudizione di stampo alessandrino, per cui dovevano essergli ben note le alternative. Tuttavia, il poeta oscura del tutto l'ubicazione ennese, e ambienta l'intera vicenda sul monte Etna. Hinds ritiene, in realtà, che si tratterebbe di un errore dovuto probabilmente, alla trasmissione manoscritta che in certi passaggi ha confuso *Henna* con *Aetna* e che le edizioni critiche, non hanno mai corretto, a volte, attribuendolo alla presunta superficialità dell'autore.[273] Ciononostante, preso atto dell'equivoco, per lo scopo di questo lavoro, non resta che affrontare la lettura del testo per come esso è stato conosciuto e diffuso, a partire proprio dalla suggestiva *ekphrasis* del vulcano*:*

---

[272] Onorato 2006, p. 523.

[273] Hinds 2012, pp. 19-22. Di parere opposto, più recentemente, Parkes 2023. Per la questione, potrebbe essere risolutivo il passaggio in cui Etna si pone in precisa competizione con Hybla, (*Rapt. Pros*. 2*,* 79). Sappiamo dalle fonti, infatti, dell'esistenza di almeno tre centri pregreci con questo nome: scartato quello che in età storica divenne Megara Iblea; gli altri due sono stati ipoteticamente identificati con una Ibla etnea (Paternò, CT) l'uno, e con Piazza Armerina, nel territorio ennese, l'altro. I toponimi, in ogni caso, sono collegati alla antichissima divinità sicula Hybla (già messa in relazione, ora con la Cibele anatolica, ora con il pantheon minoico). La dea fu poi romanizzata in *Venus Genetrix,* di cui, alle falde dell'Etna, si celebrava il ritorno, all'inizio della primavera: a questa Venere è dedicato il carme anonimo *Pervigilium Veneris,* in passato attribuito allo stesso Claudiano, proprio in virtù del collegamento istituito dal v. 79. Ognuno di questi elementi è avvolto dalla nebbia più fitta e non è possibile trarre alcuna conclusione, ma solo fotografare una ragnatela di sottilissimi e fragilissimi collegamenti.

In medio scopulis se porrigit Aetna perustis,
Aetna Giganteos numquam tacitura triumphos,
Enceladi bustum, qui sauda terga revinctus
spirat inexhaustum flagranti vulnere sulphur
et, quotiens detractat onus cervice rebelli
in dextrum laevumque larus, tunc insula fundo
vellitur et dubiae nutant cum moenibus urbes.
Aetnaeos apices solo cognoscere visu,
non aditu temptare licet. Pars cetera frondet
arboribus; teritur nullo cultore cacumen.
Nunc movet indigenas nimbos piceaque gravatum
foedat nube diem, nunc molibus astra lacessit
terrificis damnisque suis incendia nutrit.
Sed, quamvis nimio fervens exuberet aestu
scit nivibus servare fidem pariterque favillis:
durescit glacies tanti secura vaporis,
arcano defensa gelu, fumoque fideli
lambit contiguas innoxia flamma pruinas.[274]

«In mezzo si stende l'Etna, con le sue rocce riarse,
l'Etna che mai tacerà i trionfi sui Giganti,
il sepolcro di Encelado che, legato nel dorso ferito,
spira senza posa zolfo dall'ardente piaga
e, ogni volta che con la nuca ribelle scrolla il peso
a destra e a sinistra, allora l'isola è divelta
dal fondo e le città, vacillanti, oscillano insieme alle mura.
Si può conoscere la cima dell'Etna solo con lo sguardo,
ma non cercare di avvicinarsi. Il resto frondeggia
d'alberi; la vetta, però, non è battuta da alcun contadino.
Ora dall'interno emette nembi e macchia il giorno, gravato

[274] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 153-170.

di una nube color pece; ora sfida gli astri con terribili
massi e a suo danno alimenta incendi.
Ma, sebbene ardendo trabocchi di eccessivo calore,
sa rispettare il patto con le nevi così come con le faville:
s'indurisce il ghiaccio, al sicuro da tanto vapore
e difeso da un arcano gelo, e con fumo leale
l'innocua fiamma lambisce le contigue nevi.»[275]

In questo luogo in cui i due regni, celeste e infernale, sembrano trovare un proprio equilibrio, in cui gli opposti convivono in un tutt'uno armonico, Cerere ha scelto di nascondere la figlia; una scelta che rappresenta un presagio o uno scherzo della sorte: quale luogo più adatto per la fanciulla che si dividerà tra i due mondi? L'identificazione dello spazio con il personaggio, in Claudiano, si spinge oltre e, l'isola stessa, che in Ovidio, come abbiamo visto, è connessa indissolubilmente a Cerere, qui è figura di Proserpina: prima di lei, infatti, ha vissuto l'esperienza della separazione e del rapimento, quando «essendo tutt'uno con l'Italia, […] fu rapita alla terra compagna […]».[276]

Al momento di partire in direzione della Frigia, la madre ha un presentimento che le riga di lacrime le guance e la spinge a voltarsi indietro più volte. Il viaggio si compie sul carro che, come da tradizione, è aggiogato ai serpenti, ora però descritti per la prima volta, con un'immagine che non ha nulla di terrifico.[277] Al suo passaggio la terra viene fecondata, e dai solchi, lasciati dalle ruote del carro, spuntano spighe di grano; infine, al suo arrivo sul monte Ida un senso di calma pervade il luogo e perfino i leoni diventano docili.

La Cerere di Claudiano rivela allora, da subito, una duplice natura e riassume in sé le caratteristiche di entrambe le versioni ovidiane, quella dei *Fasti* e quella delle *Metamorfosi:* è sì 'Protettrice' ma, come madre, mantiene la grande determinatezza che Ovidio le aveva attribuito e che adesso la spinge, perfino, a segregare Proserpina in un'inespugnabile fortezza:

---

[275] La trad. it. dei passi in infratesto è di Onorato 2008.
[276] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 142-148.
[277] Sinuose membra, innocui veleni, oro tra le squame ne sono le caratteristiche peculiari.

Cereris quo tecta nitebant
Cydopum firmata manu: stant ardua ferro
moenia, ferrati postes inmensaque nectit
daustra chalybs. […]
Atria cingit ebur; trabibus solidatur aenis
culmen et in celsas surgunt electra columnas.[278]

«Giunsero nel luogo in cui rifulgeva la casa di Cerere,
assicurata dalla mano dei Ciclopi: s'innalzano erte mura
di ferro, porte di ferro, ed enorme acciaio serra
i chiavistelli. […]
L'avorio borda il palazzo; con bronzee travi è rafforzato
il tetto e in alte colonne s'erge l'elettro».

Questo eccesso di protezione trova nel poemetto tardoantico una motivazione: il poeta ci informa che Cerere avrebbe desiderato altri figli, ma dopo Proserpina è diventata *infecunda:* un ossimoro e un paradosso riferito alla dea della fertilità!

Non è possibile non notare che nel *De raptu Proserpinae,* durante il procedere della narrazione, la modalità enunciativa tende a fare un uso sempre più esteso del discorso diretto.[279] Prima di procedere nell'analisi ho provato a schematizzare, tutti i discorsi riportati, di quelli più significativi analizzerò dei passaggi.

[278] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 237-245.
[279] Da un calcolo approssimativo emerge che il 18% circa dei versi del I libro riportano le parole dei personaggi; una cifra che sale al 29% nel II libro e al 54% nel III.

Tabella 2: Schema discorsi in Rapt. Pros.

Libro	vv.	Enunciatore	Destinatario
I	55-67	Lachesi	Plutone
	89-116	Plutone	Mercurio/Giove
	194-196	Cerere	Sicilia
	215-228	Giove	Venere
II	73-87	Etna	Zefiro
	119-122	Venere	Diana e Minerva
	214-222	Minerva	Ade
	234-246	Diana	Cerere
	237-272	Proserpina	Giove/Cerere
	276-306	Plutone	Proserpina
	367-372	volgo infero	Proserpina
III	19-65 41-45	Giove Natura	Concilio Giove
	92-96	Cerere	ombra di Proserpina
	97-108	ombra di Proserpina	Cerere
	114-134	Cerere	Cibele
	134-136	Cibele	Cerere
	180-192	Cerere	Elettra
	196-259	Elettra	Cerere
	270-329	Cerere	vari
	407-437	Cerere	Proserpina

La prima considerazione che emerge è che, con poche eccezioni, la forma diretta non si sviluppa in forma di dialogo tra i personaggi, ma ad essa vengono affidati ambasciate, appelli, ordini, e pertanto spesso il destinatario si trova in una posizione gerarchica subalterna rispetto al personaggio che parla. Il discorso riportato si configura così come una esibizione retorica che tuttavia ci consente di continuare a seguire la trama dell'opera da dove ci siamo interrotti.

Dopo l'intervento delle Parche, il sovrano del Tartaro convoca Mercurio,[280], al quale affida, in un lungo monologo dal tono sarcastico, una serie di recriminazioni da consegnare al fratello, vero destinatario delle sue parole e del 'tu'. I motivi della discordia sono atavici:

[…] *Sic nobis noxia vires*
cum caelo Fortuna tulit? Num robur et arma

[280] Mercurio era l'unica divinità legittimata ad accedere ad entrambi i mondi. Nelle altre versioni del mito in cui è presente, tuttavia riceve l'incarico dell'ambasciata da Giove: uno schema che qui è ribaltato, come segnala anche Onorato 2008, p. 192. L'effetto che si produce è quello di rimarcare l'idea di una pressione che si muove dal basso verso l'alto e che nel corso dell'opera troverà rappresentazione anche attraverso l'enfasi posta sul vulcanismo del territorio siciliano.

perdidimus, si rapta dies?[281]

«A tal punto ostile, la sorte
ci ha privato delle forze oltre che del cielo? Forse abbiamo smarrito
il vigore e le armi, se ci è stato sottratto il giorno?»

Nonne satis visum grati quod luminis expers
tertia supremae patior dispendia sortis
informesque plagas-cum te laetissimus ornet
Signifer et vario cingant splendore Triones -,
sed thalamos etiam prohibes? […][282]

«Forse non ti è parso abbastanza che io, privato della grata luce,
sconti il danno del terzo e ultimo sorteggio
ed orrende regioni (mentre a te lo Zodiaco dà ornamento e grandissima
gioia e le Orse fanno corona con il loro variegato splendore),
ma anche le nozze mi precludi?»

oltre che contingenti:

Te consanguineo recipit post fulmina fessum
Iuno sinu. Quid enim narrem Latonia furta,
quid Cererem magnamque Themin? Tibi tanta creandi
copia, te Felix natorum turba coronat.[283]

«Te, stanco dopo i fulmini, Giunone accoglie nel consanguineo
seno. Che dire poi dell'adulterio con Latona,
che dire di Cerere e della grande Temi? Tante sono le tue opportunità di
procreare; una prospera moltitudine di figli ti circonda».

A questo punto Giove rivolgendosi a Venere direttamente, le ordina di attirare con l'inganno la fanciulla nei prati, affinché si compia il suo destino di

[281] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 94-96.
[282] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 99-103.
[283] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 105-108.

sposare Plutone; un discorso che abbiamo potuto leggere già diverse volte durante questo excursus nei racconti antichi del mito: nell'Inno a Demetra in forma riferita, tra Zeus e Ade; nelle *Metamorfosi* ovidiane, in cui la dea dell'amore, piuttosto che la destinataria di quelle parole, è lei stessa a rivolgerle al figlio Eros. Rispetto a quest'ultimo, nel *De raptu Proserpinae,* Giove recupera la propria autorità, ma la struttura del suo discorso, è, in alcuni passaggi, perfettamente sovrapponibile all'altro, a partire dall'uso retorico della interrogativa per legittimare l'imminente ratto: *Tartara quid cessant? / Cur ultima regna quiescunt?*[284]

Venere in compagnia di Diana e Minerva trova Proserpina in una dimensione domestica del tutto inedita in questo mito, ma consueta per le eroine epiche in attesa di un ritorno: è intenta nell'arte della tessitura, un'attività che possiede molti ed eterogenei sensi allegorici.[285] L'interruzione dell'opera da parte delle divinità, coincide con la conclusione del I libro e prepara l'azione che segna un nuovo inizio: il ratto.

Il II libro si apre con la descrizione dell'inganno. L'allontanamento della madre rappresenta l'occasione propizia: «ora, mentre la madre è lontana, è tempo di agire» aveva proclamato Giove ai vv. 219-220. Ancora una volta, Claudiano riesce a restare sul sentiero tracciato dalla tradizione e, pur tuttavia, a inserire un elemento di novità, nella circostanza per cui la medesima raccomandazione ad agire di nascosto di Demetra, può essere rintracciata anche nell'inno pseudomerico, come abbiamo visto,[286] ma il fautore del raggiro non è più Dite, ma Venere e tanto basta per inquadrare il tranello in un 'inganno d'amore', nonostante l'assenza di Eros, (d'altronde Giove, rivolgendosi alla dea, dice: «vai armata dei tuoi inganni con cui suoli infiammare tutto, spesso anche me»).[287] Inutilmente l'Etna, in virtù del loro legame simbiotico, tenta di mettere in guardia la fanciulla che, abbandonata la

---

[284] Ov. *Met.* 5, 371 e Claud. *Rapt. Pros.* 1 224.
[285] In questo caso la fanciulla, tessendo immagini del cosmo, rappresenta la pulsione creatrice, di cui non si limita a eseguire una raffigurazione ma a cui partecipa, provocandola. Di conseguenza l'interruzione del lavoro sarà sia causa che conseguenza del rapimento. Onorato 2008, p. 31 legge anche un'allegoria della figura della metalessi. Per un'analisi dell'episodio cfr. Von Albrecht 1989.
[286] Vd. p. 48.
[287] Claud. *Rapt. Pros.* 1, 223-224. L'idea di Venere come tessitrice di inganni affonda le sue radici nella tradizione greca in cui l'aggettivo δολοπλόκος era spesso attributo di Afrodite; poi in contesto cristiano, traslato al Demonio. Vd. Ricceri 2013.

sicurezza della casa, si dirige nei boschi. La accompagnano, in aggiunta alle divinità già menzionate, le Naiadi, tra cui spicca Ciane. Proserpina, descritta in tutte le fonti con caratteristiche puerili, qui, sebbene sia in età da marito e abbia già diversi pretendenti, non perde l'ingenuità che le è propria e l'impersonalità che le era valso il generico nome di Kore.

Segue la *ekphrasis* del bosco, del lago e dei campi, vestiti di una bellezza straordinaria, proprio in onore alle dee. Zefiro è intervenuto per far germogliare ogni cosa, secondo il volere del vulcano:

Viderat herboso sacrum de vertice vulgus
Aetna parens florum curvaque in valle sedentem
compellat Zephyrum: "Pater o gratissime veris,
[…]
Quidquid turiferis spirat Panehaia silvis,
quidquid odoratus longe blanditur Hydaspes,
quidquid ab extremis ales longaeva colonis
colligit, optato repetens exordia saeclo,
in venas disperge meas et flamine largo
rura fove […][288]

«Dall'alto della sua vetta erbosa l'Etna che genera fiori
aveva visto la sacra turba e si rivolse a Zefiro
che sedeva nella curva vallata: "O gratissimo padre della primavera,
[…]
Qualunque cosa Pancaia esali dalle selve ricche d'incenso,
qualunque cosa l'odoroso Idaspe spanda carezzevole per lungo tratto,
qualunque cosa il longevo uccello raccolga ai confini
del mondo, rinnovando l'inizio del bramato secolo,
tu infondila nelle nostre vene e con ampio soffio
nutri i campi. […]».

[288] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 71-73; 81-86.

Si noti, l'insistenza del *quidquid*, tre volte in anafora, una genericità che, nello spazio di pochi versi, lascerà il posto a un vero e proprio catalogo di piante e fiori, in numero che non avevamo più trovato dopo l'inno pseudo-omerico. Non solo rose, viole, gigli, narcisi e giacinti, ma anche maggiorana e ligustri. Proprio questo accurato censimento delle specie, nell'esegesi di Marco Onorato, consente, attraverso il riconoscimento delle stratificate allusioni letterarie, di interpretare l'episodio non solo in termini di digressione, come accade di solito per le descrizioni dei *loci amoeni*, ma in maniera funzionale alla trama.[289] Si realizza così un rapporto dialettico tra la sfera dell'inganno e quella del matrimonio che possiamo considerare tematico: infatti i fiori recisi non solo riempiono i canestri ma, intrecciati, cingono le chiome di Persefone come «fatale presagio di nozze».[290] Inoltre è l'occasione per l'autore di fare ancora una volta ricorso all'aspetto cromatico delle immagini sia in funzione decorativa, con perfetta aderenza all'estetica tardo-antica, sia attraverso la costruzione di significati simbolici.[291] Attraverso i tratti colorati delle piante, esprime, in un unico concetto, come l'apice della vitalità di Proserpina e il presagio della sua maturità, attraverso il passaggio da vergine a moglie, corrisponda al suo imminente sfiorire, e letteralmente alla sua morte; il tutto immerso in una percezione di conflitto e tensione.[292] In due casi, tuttavia, il narratore può ricorrere a dei miti eziologici e così preferisce utilizzare il nome proprio della personificazione e il narratore in seconda persona,[293] ottenendo anche in questo caso un effetto dialogico:

> *Te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,*
> *Narcissumque metunt, nunc incluta germina veris,*
> *praestantes olim pueros: tu natus Amyclis,*
> *hunc Helicon genuit; disci te perculit error,*
> *hunc fontis decepit amor; te fronte retusa*

---

[289] Onorato 2008, pp. 48-51.
[290] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 141.
[291] Bersani 2022, pp. 3-12 distingue le tre dimensioni principali del colore: luminosità, saturazione e tonalità e riconosce la presenza di tutte e tre le componenti cromatiche nella scena del prato.
[292] Bersani 2022, pp. 17-19.
[293] Dispositivo quasi esclusivo della letteratura antica, per il quale il narratore, mentre parla di un personaggio, prosegue rivolgendosi a lui con il 'tu'. Vd. De Jong 2014 [2017, p. 46].

Delius, hunc fracta Cephisus harundine luget.[294]

«Colgono anche te, o Giacinto che esprimi il tuo dolore
[con lacrimevoli lettere,
e Narciso, ora illustri germogli di primavera,
un tempo insigni fanciulli: tu nascesti ad Amicle,
egli fu generato sull'Elicona; tu fosti colpito dall'errore del disco,
egli fu ingannato dall'amore per la fonte; con volto oscurato, il Delio
piange te; il Cefiso, con le canne spezzate, piange lui.»

In quest'atmosfera fa la sua comparsa Dite: un terribile terremoto con il suo boato rappresenta, tradizionalmente, il prodromo indispensabile per il passaggio dal mondo dei morti a quello dei vivi.[295] Il percorso a ritroso, verso la luce, tanto più se compiuto dal dio che governa gli Inferi, non è però facile e tutti gli elementi sembrano reagire a tale sconvolgimento dell'ordine cosmico: le stelle in cielo cambiano il proprio corso mentre, il gigante Encelado e le rocce terrestri, inutilmente, tentano di impedirgli il passaggio; perfino i cavalli inferi, sono riottosi, e tentano di tornare sui loro passi, prima di lanciarsi nella corsa. Pallade e Diana si frappongono, anche loro, al rapimento,[296] ma il lettore fa appena in tempo ad accorgersi che il ratto di Proserpina si è compiuto, nello spazio di un emistichio: […] *rapitur Proserpina curru.*[297] L'azione rivela tutta la sua efferatezza solo nella successiva similitudine tra Plutone e il leone che azzanna i fianchi della giovenca, scoprendone le viscere con gli artigli e scuote la testa imbrattata di sangue.

Questa volta la fanciulla fa sentire la propria voce, come era accaduto soltanto nell'*Inno a Demetra,* ma adesso lo fa nel momento di massima tensione, rivolgendosi a entrambi i genitori assenti, con quello che appare un monologo degno delle eroine tragiche, in un misto di interrogative retoriche ed esclamazioni

---

[294] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 131-136.
[295] Per l'immaginario infernale connesso ai terremoti, vd. Galli 2020.
[296] Un tentativo che ha il suo parallelo nell'intervento di Ciane nelle *Met.* ma se quello era stato interrotto da un colpo di scettro di Ade, qui è il fulmine di Giove a favorire il compimento del ratto. Inoltre, la Ninfa sacrifica sé stessa e alla fine condivide la sorte di Persefone, mentre Minerva che intendeva soprattutto impedire lo sconfinamento di Plutone, si arresta di fronte alla esplicita volontà del padre degli dèi, riconoscendogli un'autorità superiore.
[297] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 204.

dolorose. I temi affrontati sono: la mancanza di amore paterno,[298] la colpa che le avrebbe provocato una simile punizione,[299] gli inganni subiti e ora svelati. Colpisce il riferimento a quante, pur avendo subito la medesima sorte di essere 'prese', possono dirsi comunque fortunate, perché hanno potuto continuare a godere della luce del sole: infatti il pensiero del lettore corre alle *Metamorfosi* dove le storie di tutte loro hanno trovato spazio. Leggiamo:

> *"Cur non torsisti manibus fabricata Cyclopum*
> *in nos tela, pater? Sic me crudelibus umbris*
> *tradere, sic toto placuit depellere mundo?*
> *Nullane te flectit pietas? Nihilumne paternae*
> *mentis inest? Tantas quo crimine movimus iras?*
> […]
> *Quod conata nefas aut cuius conscia culpae*
> *exul ad inmanes Erebi detrudor hiatus?*
> *O fortunatas alii quascumque tulere*
> *raptores: saltem communi sole fruuntur!*
> *Sed mihi virginitas pariter caelumque negatur;*
> *eripitur cum luce pudor terrisque relictis*
> *servitum Stygio ducor captiva tyranno.*
> *O male dilecti flores despectaque matris*
> *consilia! O Veneris deprensae serius artes!*
> *Mater, io!* […]
> *exitio succurre meo, conpesce furentem,*
> *conprime ferales torvi praedonis habenas"*[300]
>
> «"Perché non scagliasti contro di me i dardi fabbricati dalla mano
> dei Ciclopi, o padre? Così ti piacque consegnarmi

[298] L'intervento salvifico delle dee vergini era stato frenato dall'intervento di Giove che aveva così favorito l'esito predeterminato del ratto.
[299] Una colpa che qui non trova spiegazione ma che è adombrata in alcune versioni secondarie del mito secondo le quali era avvenuto un accoppiamento incestuoso col padre da cui era nata una progenie. Questa circostanza sarà di ispirazione per il monodramma di Goethe. Vd. Agazzi 2014.
[300] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 250-272.

alle crudeli ombre, così ti piacque scacciarmi dal mondo intero?
Non ti intenerisce alcuna devozione e non nutri alcun sentimento
paterno? Con quale colpa suscitammo una simile ira?
[…]
Per aver tentato quale misfatto o complice di quale colpa
vengo ricacciata esule nell'immane voragine dell'Erebo?
Beate quelle che furon prese da altri
rapitori: almeno godono del sole come tutti!
A me, invece, sono negati al contempo la verginità e il cielo
con la luce mi viene sottratto il pudore, e, abbandonata la terra
come prigioniera sono condotta al servizio del tiranno stigio.
O fiori amati per mia sventura e negletti consigli
di mia madre! O arti di Venere troppo tardi smascherate!
Ahimè, madre! […]
soccorrimi nella mia rovina, tieni a bada il furente,
frena le ferali briglie del torvo rapitore!"»

La disperazione della fanciulla riesce a muovere a compassione il ferino Dite che comincia a sentire un sentimento amoroso e si mostra capace di una improvvisa tenerezza, nel gesto di asciugarle le lacrime col proprio mantello; infine comincia una lunghissima *consolatio,* sulle gioie e i pregi della vita nell'Erebo.[301] Il presupposto dell'intero discorso poggia su quanto già affermato nel inno pseudo-omerico: egli non sarà per Proserpina un indegno marito ma, mentre nel testo greco, come si è visto,[302] il *focus* è sul ruolo di neo-regina e di tramite tra mortali e immortali, nel *De raptu Proserpinae* c'è anche una promessa di felicità personale. L'episodio si conclude (e con esso il secondo libro) con l'arrivo nell'Erebo e la celebrazione delle nozze, a cui l'intero universo sotterraneo partecipa con giubilo: i gemiti lasciano il posto ai canti, l'oscurità si dirada e perfino la morte si ferma per

[301] Un mondo sotterraneo da cui non restano escluse aree verdeggianti, auree primaverili, alberi e fiori, secondo una rappresentazione più congeniale ai Campi Elisi che non al Tartaro. Onorato 2008, pp. 279-283 dopo aver rintracciato i precedenti letterari, arriva alla conclusione che si tratti di un *topos* consolatorio. È comunque possibile che in epoca tardoantica la topografia dell'aldilà fosse percepita in maniera più generica, rispetto alla tradizione greca classica.
[302] Vd. p. 51.

l'occasione, anzi l'intero popolo degli Inferi attende la futura nascita di un erede divino.[303]

All'inizio del III libro troviamo un altro episodio del tutto nuovo per la tradizione mitologica: Giove ha convocato un'adunata generale degli dèi sull'Olimpo;[304] le circostanze determinano infatti un cambiamento epocale, e il sovrano degli dèi, nella sua orazione, inquadra gli eventi recenti in un contesto cronologico di lunga durata. Gli eventi accaduti non hanno impatto, tuttavia, sull'assetto delle gerarchie olimpiche, ma sull'umanità. In qualche modo, si potrebbe dire, che non Proserpina, ma Giove si sia trovato nella necessità di rimediare a un'antica colpa: quando aveva abbattuto il potere del padre Crono per instaurare il nuovo corso, gli uomini avevano perso la loro 'età dell'oro'. Le parole con le quali la dea Natura denuncia da molto tempo la condizione degli uomini, costretti a vivere in una condizione ferina,[305] ancora una volta, sono riportate in forma diretta, dallo stesso padre degli dèi. È così che il rapimento di Persefone viene spiegato alle divinità come un sacrificio indispensabile, affinché Cerere, superata la fase del lutto, dia inizio all'agricoltura.

Per il resto del terzo libro, se torniamo al prospetto proposto prima,[306] troviamo per lo più Cerere impegnata in conversazioni con: Proserpina, Cibele ed Elettra. Le ultime due, rispettivamente la madre di lei e la ninfa nutrice della figlia,[307] sono le uniche dalle quali ottiene risposta alle proprie parole e con le quali, quindi si instaura un vero dialogo. Sembrerebbe e sarebbe suggestivo, che vera comunicazione sia possibile solo tra chi conosce e condivide il sentimento materno.

Ad Elettra poi spetta l'importante ruolo di narratrice secondaria a cui è affidata la ripetizione epica dei fatti, secondo la formula del 'doppio racconto'. La

---

[303] Il riferimento è forse alla tradizione che vuole Pluto, figlio di Ade e Persefone. Per una considerazione delle scene del *Rapt. Pros.*, ambientate nell'oltretomba, in funzione della cultura e della *paideia* del IV sec. Vd. Ryser 2020.

[304] Vi prendono parte anche le divinità minori: Fiumi, Torrenti, Ninfe, Naiadi, Fauni, ma non Demetra, grande assente.

[305] L'intero episodio e la circostanza particolare per cui gli uomini si nutrirebbero di ghiande non conoscendo l'agricoltura, richiama il modello ovidiano nella versione dei f*ast.*

[306] Vd. tab. 2, p. 84.

[307] Al v.173 si legge che Elettra «aveva per Proserpina la stessa devozione di Cerere», e poco più avanti: «per lei era una seconda madre»; pertanto, Onorato la definisce «come autentico doppio genitoriale». Nello stesso tempo ritorna la distinzione gerarchica dei ruoli tra i due parlanti «designando le interlocutrici come *nutrix* e *parens*». Onorato 2008, p. 324.

focalizzazione che nell*'Inno a Demetra* era stata di Persefone, anche qui, nel resoconto della nutrice, ottiene l'effetto di attutire le responsabilità della fanciulla, ma il racconto risulta tutt'altro che ridondante. Il dispositivo*,* avulso dal contesto di oralità che ne aveva determinato la funzione, ricerca adesso volontariamente un effetto multiprospettico che serve ad aumentare il *pathos.*[308] Un effetto che si riversa sulla narrataria Demetra, prima che sul lettore, la quale resta totalmente avvolta dalla suspence.

> *Haeret adhuc suspensa Ceres et singula demens*
> *ceu nondum transacta timet* ; […][309]
>
> «Cerere, fin lì in sospeso, resta immobile e, fuori di sé, teme
> ogni evento, quasi non fosse ancora passato […]»

Un *pathos* che raggiunge il punto più alto quando Elettra narra di come, interrogando Ciane, quella si liquefece davanti ai suoi occhi.

Se, come abbiamo visto,[310] la presenza della ripresa attoriale, rappresenta una forma di argomentazione narrativa,[311] nel *De raptu Proserpinae* questa sarebbe rappresentata dalla «esistenza di una trama provvidenziale che sacrifica le istanze individuali a quelle collettive».[312] Il lettore dell'opera che ha assistito al concilio degli dèi, resta infatti l'unico depositario del valore provvidenziale degli eventi e riconosce la frammentarietà e la fallacia prospettica dei personaggi.

Per quanto riguarda il dialogo con Proserpina, esso è solo fittizio: si tratta di una visione onirica a cui Demetra è soggetta durante tutta la durata degli eventi, a volte con carattere di presagio, come abbiamo visto, altre volte di intuizione. L'ombra della figlia appare sciupata, la sua bellezza sfiorita e offuscata dal buio dell'Erebo: un'atmosfera fortemente in contrasto con quanto Plutone aveva prospettato alla fanciulla. È attraverso le sue parole che Claudiano veicola chiaramente la colpevole negligenza della madre.

---

[308] Onorato 2008, p. 55.
[309] Claud. *Rapt. Pros.*, 2, pp. 260-261.
[310] Vd. p. 54.
[311] Adam 1985, p.7.
[312]Onorato 2008, p. 56.

Il poema si conclude con la scelta da parte di Demetra degli alberi più appropriati a divenire i tizzoni accesi nelle fiamme dell'Etna, le iconiche fiaccole che sono attributo tradizionale della Dea.

Il poema qui si interrompe prima di raccontare il viaggio alla ricerca della figlia, o il dono dell'agricoltura agli uomini, non prima però di averle di nuovo restituito la parola. Ancora una volta è un discorso unidirezionale: in un susseguirsi di interrogativi, la madre si domanda chi le fornirà gli indizi e dove troverà la figlia, chi alla fine si scoprirà essere il colpevole del rapimento. La critica è sostanzialmente unanime nel ritenere il poema incompiuto; non posso fare a meno di notare però che il lettore conosce già la risposta a tutti i dubbi che tormentano ancora il personaggio. Durante la lettura del componimento abbiamo visto come anche il motivo dei misteri eleusini e quello dell'intervento civilizzatore di Demetra abbiano trovato un'anticipazione e nulla è rimasto davvero escluso dalla narrazione.

CAPITOLO II

NARRAZIONE E MITO

1. Le storie (mitiche): questioni di narratività

A questo punto è necessario chiarire la distinzione e la relazione tra due sistemi, l'universo narrativo letterario da una parte e quello mitologico dall'altra, poiché, nei testi in esame, risultano chiaramente entrambi operativi.[1] L'obiettivo di queste pagine è quello di individuare alcune categorie operative utili per analizzare le varianti del mito di Persefone nei testi antichi.

Se i racconti si manifestano come agglomerati sempre mutevoli, il mito è, al contrario, un dispositivo posizionale e normalizzante: il sistema mitologico mira a mettere in luce la razionalità su cui poggia l'ordine naturale delle cose, il valore delle istituzioni collettive, la struttura e i caratteri dell'ambiente naturale. Disinteressandosi alla dimensione individuale, i racconti tradizionali, esplorano, anche se solo virtualmente, logiche alternative, per dimostrarne l'insostenibilità.[2] Nello stesso tempo, osservare come essi si prestino a subire una trasformazione, permette di distinguere come ciascuno dei racconti abbia messo alla prova la flessibilità di quel codice, per esempio inserendovi un regime prospettico. Inoltre, se da una parte la letteratura è apparsa nello stesso tempo produttore e prodotto del mito, secondo un approccio generativo (per cui si è potuto affermare che esso non esista prima di essere raccontato), [3] dall'altra è utile ricordare che i testi mettono in

---

[1] Si tratta di un dialogo che riconduce al dibattito *mythos*/*logos* cominciato con Platone, riattivato da Nietzsche, e mai sopito. Per un caleidoscopio excursus sull'argomento che spazia dalla critica letteraria alla filosofia, attraverso il pensiero di, Goethe, Frazer, Eco, Pavese e molti altri, vd. Arrigo 2018, pp. 35-77.

[2] Struttura narrativa che Ferraro definisce ATV: «Architettura narrativa delle Trasformazioni Virtuali».

[3] Ferrucci 1986, p. 515 (cito da Arrigo 2018, p. 37).

discorso una storia che viene rappresentata, priva di esposizione narrativa, anche in testimonianze materiali e prodotti artistici diversi.

Per questa ricerca, il rapporto tra la storia e la sua esposizione letteraria sembra una relazione di tipo architestuale o interdiscorsiva,[4] anziché di tipo archetipico, nel quale le forme si mostrano statiche e l'aspetto trasformativo (rivolto a una maggiore verosimiglianza) viene attribuito al contesto storico.[5] Nel caso dei testi letterari il percorso compositivo procede dal senso che si intende esprimere, verso la configurazione narrativa:[6] solo l'intervento del narratore consegna la *fabula* narrata, attraverso la costruzione del racconto, al coinvolgimento emotivo del lettore:

> Ogni mito, nel suo complesso di varianti, possiede una pluralità di significati che si aggregano intorno a un tema-funzione fondamentale. Ma un poeta, quando utilizza un mito o un personaggio mitico, opera per selezione, riorienta la storia in direzione del proprio testo. [...] Il mito per i poeti è come se fosse una parola contenuta nel dizionario: quando esce dal dizionario ed entra nel testo, essa acquista una sola delle sue possibili accezioni. Anche il mito, come la parola, si declina e si coniuga, per conformarsi al senso complessivo del discorso: la sua funzione è data dal contesto.[7]

Dunque, il mito appare come un insieme di possibilità semantiche che i singoli autori attualizzano selezionando e riorganizzando alcuni elementi della tradizione.

---

[4] Nella tassonomia di Genette 1982 [1997, p. 7]), l'architestualità è il concetto più astratto, segnalando una relazione muta, di cui il genere è uno degli aspetti e assume un'importanza fondamentale nell'orizzonte d'attesa del lettore. Nello stesso anno Cesare Segre, dalle stesse premesse bachtiane, che avevano portato la Kristeva ad elaborare il concetto di intertestualità, elabora il concetto di interdiscorsività: Segre 1982 spiega come, in alternativa al rapporto diretto tra testi, si instauri spesso un legame tra il testo e gli enunciati o i discorsi registrati nella cultura da cui quel testo proviene. Per l'assimilazione dei due concetti vd. D'Ippolito 1988, p. 446.

[5] Frye 1957 [1969 p. 69]: «Abbiamo anche scoperto, esaminando i modi narrativi, che la tendenza mimetica, cioè la tendenza alla verosimiglianza ed alla esattezza della descrizione, è uno dei due poli della letteratura. All'altro polo è qualcosa di affine a ciò che Aristotele chiama *mythos* e a ciò che noi normalmente intendiamo con la parola «mito». Si tratta, in altri termini, della tendenza a raccontare una storia che è in origine una storia di personaggi che possono fare qualsiasi cosa, e che solo gradualmente si trasforma nella tendenza a raccontare una plausibile o credibile storia. Ma si tratta di mutamenti di contesto sociale piuttosto che di forma letteraria ed il principio costruttivo della narrazione permane costante, pur adeguandosi naturalmente ad essi».

[6] Ferraro 2015, p. 35.

[7] Conte 2002, pp.75-76.

Sembrerebbe pertinente far ricorso qui a concetti topologici, secondo i quali non è il mito a subire una trasformazione, ma ad agire è il suo inserimento in un sistema di riferimento diverso che è *in primis* l'universo letterario (o intermediale) per cui l'oggetto risulta cambiato, pur mantenendo le stesse coordinate di definizione.[8] Riprendendo la metafora morfologica di Gian Biagio Conte, alle trasformazioni determinate dalla coniugazione e declinazione (…o alterazione) fa da contrappunto la radice della parola, che contiene il tema - funzione fondamentale. Se poi ci si volesse interrogare sui motivi per cui il poeta prelevi dal dizionario quella specifica parola e non altre simili, alcune prospettive della narratologia cognitiva consentono di descrivere più precisamente questo processo di selezione e riattualizzazione dei materiali narrativi.[9]

Una questione diversa, implicitamente suggerita dalla definizione di Frye, è se le storie mitiche possiedano una forma narrativa propria. Sebbene non possano essere considerate un genere letterario, per la grammatica narrativa di Greimas,[10] si tratta di un tipo particolare di racconto a cui si possono applicare le stesse categorie individuate da Vladimir Propp per la fiaba,[11] a parte per il fatto che le funzioni che

---

[8] La trasformazione non dell'oggetto ma del campo semantico che lo contiene e definisce è un'intuizione che Lévi Strauss elabora a partire da teorie morfologiche zoologiche per applicarlo alla trasformazione di episodi mitici simili in culture diverse. Ferraro riprende il principio nella teoria della narrazione per connettere testo e sistema storico culturale di riferimento.

[9] Si tratta del cosiddetto *processo di indexing* decritto da Pisanty 2012, pp. 270-272: le storie vengono indicizzate sotto diverse etichette corrispondenti ad altrettanti ganci mnemonici, che consentono il collegamento con altre storie ed esperienze. Gli indici possono essere relativi ai temi attorno a cui ruota la storia, agli obiettivi perseguiti dai protagonisti, ai mezzi introdotti per raggiungerli, agli esiti raggiunti con le loro azioni o, alla morale. Affinché il richiamo di una storia produca esiti interessanti, occorre che il gancio funzioni in modo da creare abbinamenti in maniera coerente, ma non scontata: solo così, infatti, la storia evocata può dare un apporto nuovo, oppure incorporare a sua volta elementi che conducano alle sue possibili varianti. I processi cognitivi che stanno alla base di questo meccanismo funzionano in maniera da preferire la storia già nota con etichetta pertinente, ad una nuova che avrà sempre un impatto minore sulle strutture mnemoniche. Specifiche storie già note possono fornire pezzi mancanti ad una storia nuova o possono servire ad esemplificare situazioni rispetto alle quali si preferisce mantenere una posizione di distanza emotiva o intellettuale, una situazione che, come abbiamo visto, viene rafforzata se ad essere riutilizzato è un mito.

[10] Greimas 1970 e 1983.

[11] V. Propp 1928 istituisce un metodo comparativo, per descrivere la struttura delle fiabe di magia slave nelle quali egli individua 31 unità costitutive (*funzioni*). Egli lavorava su materiale folcloristico ossia ad alto tasso di ripetitività, spesso anonimo, quale è anche la favola, il mito, il canto popolare. L'estensione dei suoi risultati a tutti i racconti è chiaramente frutto di un equivoco: resta possibile utilizzare il metodo da lui proposto per altri generi narrativi ma non necessariamente ci si troverà di fronte lo stesso schema compositivo.

lì sono riferite agli oggetti magici, nel mito sono rivestite dai personaggi.[12] Il modello attanziale di Greimas, che descrive la narrazione come interazione tra ruoli funzionali (soggetto, oggetto, destinante ecc.), in prima battuta, sembrava valido solo «per l'analisi delle manifestazioni mitiche»[13] ma poi il concetto di narratività diventerà nello studio di Greimas, universale, trasversale alla realtà fenomenica e assumerà una dimensione antropologica, diventando, un modo in cui gli esseri umani interpretano il mondo. Nel suo progetto semiotico la narrazione è un fatto d'uso, la singola manifestazione storica di un concetto autonomo che è invece la narratività.[14] Leggiamo le sue parole:

> […] la necessità di una distinzione fondamentale tra due livelli di rappresentazione e di analisi: un livello *apparente* della narrazione, ove le differenti manifestazioni di quest'ultima sono sottomesse alle esigenze specifiche delle sostanze linguistiche attraverso le quali la narrazione si esprime; e un livello *immanente*, costitutivo di una sorta di tronco strutturale comune, ove la narratività si trova situata e organizzata anteriormente alla propria manifestazione. Si dà quindi un livello semiotico comune, distinto dal livello linguistico e logicamente anteriore ad esso, qualunque sia il linguaggio scelto per la narrazione.[15]

In sintesi, la prospettiva strutturalista interpreta la narratività come una forza propulsiva profonda, ma, a partire dagli anni Ottanta, questo paradigma è stato riformulato: essa sarebbe «piuttosto un attributo imposto al testo dal lettore il quale interpreta il testo stesso come una narrativa, cioè lo narrativizza».[16] Resta tuttavia aperto l'interrogativo sul perché, per affrontare certi temi, si preferisca raccontare

---

[12] Greimas 1976. Vd. Detienne 1981, pp. 141 e 159.
[13] Greimas 1966 p. 246.
[14] Un'idea ripresa in seguito da Paul Ricoeur 1983, pp. 59-114 che parla di una razionalità semiotica alla ricerca di strutture immanenti di cui i testi sarebbero soltanto delle manifestazioni particolari.
[15] Greimas 1969. [1977, 23].
[16] Fludernik, 2003, p. 244. Infatti, da una parte, il canone su cui si erano concentrati i primi studi narratologici ha cominciato a includere nuovi oggetti di analisi (visivi, interattivi, multimediali) e, dall'altra, eterogenee discipline si sono appropriate della teoria semiotica della narratività. Da quel momento, la teoria narratologica postclassica comincia a entrare nella sfera d'azione delle scienze cognitive, con la sfida di comprendere come il lettore acquisisca, immagazzini, recuperi e infine trasformi le informazioni per organizzarle narrativamente. Cfr. sull'argomento Pisanty 2012.

di nuovo specifiche storie già note e inoltre, a partire da quali possibilità di senso il lettore e l'autore si confrontino attraverso il testo.

Sarebbe possibile allora individuare gli elementi che fungono da gancio mnemonico per recuperare il mito di Persefone o per recuperarlo in una sua variante specifica? L'analisi di questo racconto, condotta con gli strumenti della narratologia strutturalista avanzata, trova un posizionamento in questa ricerca: far emergere dalle narrazioni antiche certi aspetti del mito monologico e capire come, in seguito, vengano rinegoziati e adattati per rispondere a esigenze comunicative e culturali contemporanee. In primo luogo, bisogna identificare gli elementi fissi che rappresentavano per gli autori antichi un preciso limite alla libertà inventiva, o il loro pubblico non avrebbe potuto riconoscerli o coglierne l'allusione e che tutt'ora ne garantiscono la coesione,[17] mantenendo saldo il principio secondo cui «gli elementi alla base di una costruzione narrativa, per quanto semplici, debbano essere già pienamente narrativi e pienamente semiotici».[18] Questo significa risalire dalle singole varianti del significante per come sono realizzate in ciascun testo alla sua determinazione astratta; in sintesi passare dal livello delle *manifestazioni* in diverse lingue e generi a una rappresentazione mentale della vicenda con i suoi personaggi, luoghi, avvenimenti specifici sui quali l'universo letterario ha potuto agire ma entro certi limiti. In termini semiotici la *pertinenza* è il meccanismo con cui il sistema separa le differenze, selezionando tra tutte le poche davvero rilevanti, mai identiche ma piuttosto collegate da rapporti di *equivalenza.*[19] D'altra parte, quando occorre ricostruire i contenuti tematici di un mito per come emergono dal sistema culturale di fondo, per manifestarsi in diverse forme artistiche, «non si peccherà di eccessivo strutturalismo»;[20] l'abbiamo visto nel metodo di Calame, ma anche in quello Enrico

---

[17] Henry Jenkins 2006 che si occupa della moderna cultura della convergenza d'altronde, ha ritenuto, da un'altra prospettiva, che le narrazioni transmediali richiedano, da una parte, la flessibilità necessaria a adattarsi a sistemi mediali differenti, dall'altra però delle caratteristiche di coerenza che ne permettano il riconoscimento. Il modello appare adeguato a questo contesto se teniamo presente che nel mondo antico, i miti erano oggetto anche di raffigurazioni iconografiche nella ceramica, nei rilievi scultorei, nella coroplastica e naturalmente nella pittura, per noi in gran parte perduta. Cfr. Fusillo 2020.

[18] Ferraro 2015, p.116.

[19] Ferraro 2015, p. 183-184.

[20] Renna 2020b, p. 41.

Pellizer.[21] Tuttavia è stato da tempo riconosciuto il carattere soggettivo del processo, pertanto la semiotica va pensata non come una scienza dei testi ma dei modi in cui i membri di una cultura percepiscono i testi, analizzabili attraverso una precisa grammatica.[22]

In relazione al mito di Persefone, l'analisi attraverso modelli formali (assolutamente pertinente per un testo anonimo antico come l'inno *A Demetra*) è stata impiegata anche da Paul Murgatroyd per lo studio dei *Fasti,* sia in relazione ai personaggi, sia per analizzare tutte le narrazioni mitiche che costituiscono quasi la metà del testo poetico, come testi narrativi, combinando gli strumenti tradizionali della critica letteraria con tecniche più moderne prese soprattutto dalla narratologia.[23] Tra le storie dei *Fasti* lo studioso raggruppa le narrazioni di stupro, chiarendo la destrezza di Ovidio nell'impiegarle in modi diversi, ottenendo effetti vari, pur attraverso lo stesso tipo di racconto.[24]

Per gli obiettivi di questa ricerca però, la grammatica narrativa sviluppata da Guido Ferraro è sembrata, tra i modelli narratologici disponibili, lo strumento analitico più adatto perché consente di integrare l'analisi formale delle strutture narrative con una riflessione sui processi cognitivi ed emotivi coinvolti nella fruizione dei testi. Infatti, sarebbe troppo semplicistico ritenere le strutture simboliche arcaiche come archetipi ancora operanti; al contrario, i dispositivi emotivi su cui le storie si fondano per Ferraro costituiscono degli universali narrativi, mantenendo validità anche al variare dei contesti culturali.[25]

---

[21] Pellizer 2001 analizza una struttura narrativa semplice ricavata da rappresentazioni visuali del mito di Telefo. Più significativo per gli scopi del lavoro Pellizer 1989 in cui egli tenendo conto di tutte le varianti della storia di Sisifo, e di altre sul tema della morte e dell'immortalità mette in luce l'articolazione delle strutture profonde basate sul sistema di opposizioni vita/morte, giovinezza/vecchiaia, mortalità/immortalità. Altrove opera sul mito di Narciso sulla base delle isotopie tra diversi programmi narrativi di cui alcuni non realizzati.

[22] Ferraro 2012a, pp. 89-94.

[23] Murgatroyd, 2005, pp. 151 sgg.

[24] Murgatroyd 2005, pp. 67 e sgg. passa in rassegna i due racconti più lunghi dell'opera – 200 versi su Proserpina nel quarto libro e 142 su Lucrezia nel secondo libro – più altri minori, ma collocati sempre in posizioni di rilievo, per un totale di quasi un quinto dei racconti leggendari dei Fasti. Egli individua ventisei funzioni o gruppi di funzioni che si verificano in tre fasi separate; nessuna narrazione di stupro contiene tutte le funzioni o tutte le fasi. Vd. tab. 3, p. 107.

[25] Ferraro 2015, pp. 219-221. È di questa opinione anche Sarah Iles Johnston 2023 che, utilizzando idee sviluppate negli studi sui media e nella psicologia sociale, ritiene come le narrazioni vivaci e cognitivamente coinvolgenti dei miti risultassero efficaci già in antico per sostenere le credenze religiose e i rituali che accompagnavano la fede.

2. Ferraro e i fondamenti teorici per un'analisi neosemiotica

Guido Ferraro,[26] come Calame, introduce, a partire dalle stesse tradizioni culturali, il rapporto tra immaginario e reale, tra ciò che siamo e le storie che raccontiamo, tra le modalità di enunciazione e la verità delle storie.[27] Egli può così definire il mito «un intelligente dispositivo di simulazione simbolica destinato a capire la logica e l'ordine del mondo in cui si vive». Ferraro ritiene che i testi mitici operino come illustrazioni didattiche dell'ordine attribuito al mondo dal sistema culturale: d'altronde egli prende le mosse dalla nota affermazione levistraussiana secondo cui «tout mite est par nature une traduction»[28] che, tra l'altro, consente di sottolineare la natura intrinsecamente intertestuale del mito.[29] I miti

> più che "avere un significato" spiegano come altri testi possano averne uno, e semmai aiutano i loro lettori a essere capaci di interpretare un significato che si trova altrove. […] Il vero "testo", allora, il testo da leggere, dov'è? Là fuori, tutt'intorno: il testo da leggere è la realtà d'esperienza, perché guardandola secondo il codice di lettura così appreso ecco che ogni cosa ha un posto in un disegno razionale, una connessione simbolica, un senso. […] Coerentemente con una concezione della metodologia d'analisi che non si chiude mai sull'unità testuale, il lavoro dell'interprete non è mirato all'identificazione del

---

[26] Ferraro 2012 è noto per aver traghettato la teoria semiotica, in una fase neoclassica. La sociosemiotica prende le mosse da una critica al modello comunicativo di Jacobson, accusato di trascurare il ruolo interpretativo del ricevente; ad esso Ferraro 2012a oppone un modello dinamico in cui il messaggio agisce come un processo basato su operazioni mentali e la reazione del destinatario diventa flessibile. Il patrimonio acquisito dalle scienze semiotiche viene riformulato attraverso nuove connessioni e le analisi formali valorizzate quali portatrici di senso, superando la tradizionale dicotomia tra la teoria del segno e la teoria dell'interpretazione. Ferraro 2015, pp. 11-14.

[27] Ferraro ridefinisce l'idea di cosa sia una teoria della narrazione, integrandola con aspetti che di solito sono considerati pertinenti alla teoria del discorso e dell'enunciazione che egli invece ritiene necessari al percorso generativo del testo.

[28] Lévi-Strauss 1971, p. 576.

[29] Se provassimo a collocare il mito nel dibattito sull'intertestualità, potremmo affermare che se per Lévi-Strauss, si tratta di una struttura sempre riscritta e per Jung, i miti sono archetipi universali che emergono in ogni narrazione, creando intertestualità profonde, nello stesso tempo per Kristeva, il mito sarebbe una delle tante narrazioni che alimentano il mosaico intertestuale; per Barthes, un sistema di segni che viene continuamente reinterpretato; per Bloom 1994 i miti sarebbero parte dell'intertestualità competitiva la cui "angoscia dell'influenza" gli autori cercherebbero continuamente di superare.

> senso del testo, bensì all'identificazione della strategia semiotica, e culturale, di cui il testo è, di fatto, testimonianza.[30]

La sua grammatica narrativa poi, è una vera e propria teoria della narrazione su base semiotica ma depurata dai residui del mero formalismo,[31] che può essere utilizzata anche come strumento per lo studio di processi culturali. Narratologia postclassica e narratologia sociosemiotica neoclassica a suo parere condividono

> il superamento di una concezione del significato come componente interna al testo, a favore di un'idea del senso come risultato di operazioni costruttive svolte dai destinatari.[32]

Così l'analisi del testo tiene in considerazione la dinamica delle alternative: non solo ciò che accade ma anche ciò che sarebbe potuto accadere. Da questo derivano infatti gli stati emotivi sia dei personaggi che del lettore.

La chiave per riconciliare semiotica e analisi narrativa si ottiene sottraendo il *significante* al piano della sua manifestazione sensibile e ritenendolo una manifestazione psichica, al pari del *significato*: in questo modo è possibile recuperare la nozione di *segno* nella teoria della narrazione:[33]

> I significati come i significanti non corrispondono a entità esistenti nel mondo, ma a strumenti culturali che allestiscono la nostra lettura del reale, così come la configurazione del nostro immaginario.[34]

---

[30] Ferraro 2012a p.142-143.

[31] La considerazione del lettore (e dell'autore) come soggetti attivi, la prospettiva emozionale, il ruolo riconosciuto alla dinamica enunciazionale nel definire la struttura semantica, sono tutti aspetti che segnano la distanza dal formalismo.

[32] Ferraro 2015, p. 117. Alle accuse da parte dei narratologi secondo cui la narratologia strutturalista non sarebbe in grado di intervenire nell'interpretazione dei mondi costruiti, egli ribatte sottolineando come i concetti di significato e referente utilizzati nei due ambiti disciplinari abbiano in comune molto più di quanto li distingua. Resta inteso che la narratologia semiotica preferisce distinguere l'universo delle rappresentazioni dal mondo agito.

[33] Ferraro 2015, pp. 117-118; pp.133-134; pp. 175-178.

[34] Ferraro 2015, p. 181. In semiotica la nozione di segno è stata oggetto di interpretazioni molto diverse tra la scuola europea che fa capo a Sassure e quella americana, sulle orme di Pierce. La semiotica neoclassica integra le due tradizioni e individua tre diversi criteri che possono legare tra loro il piano significante a quello significato: segni arbitrali, segni indicali, segni analogici. La narrazione, in tutte le sue molteplici forme, instaura relazioni di tipo mimetico-analogico e quindi fa uso del terzo tipo di segni. Cfr. Ferraro 2012a pp. 41-67.

Entrambe, inoltre, possono essere utilizzate su qualunque materiale che presenti una configurazione narrativa. Infine, la semiotica è per sua stessa natura comparativa e trasversale, volgendosi a oggetti diversi e facendone emergere di volta in volta comuni principi di funzionamento.

La narratologia semiotica neoclassica è centrata sui *programmi narrativi* e muove da una concezione della struttura narrativa quale dispositivo finalizzato all'assegnazione di significati e all'elaborazione di codici interpretativi dell'esperienza. La narrazione dinamizza il meccanismo della differenza: lo scarto tra la congiunzione e la disgiunzione dei valori è la radice ultima del senso, dell'emozione, della configurazione narrativa.[35]

L'elenco delle *funzioni,* rielaborato da Ferraro, prevede all'inizio del programma non una, ma due *Mancanze* e, di conseguenza altrettanti Oggetti di valore*:* quello del Destinante*,* la cui *Mancanza* va posta sul piano dell'istituzione e quella del Soggetto *c*he prova una *Mancanza* del tutto personale. Si realizza quindi una relazione grammaticalizzata fra una story-line principale e una (o più) secondarie, secondo una struttura con cui anche gli spettatori cinematografici hanno familiarità.[36] Le Nozze, che segnano invece la fine del programma, non sono concepite come un premio, bensì come un*'omologazione,* attraverso l'apparentamento, tra Soggetto e Destinante, con l'*Eroe* che finisce per essere assimilato all'istituzione.[37] Questi aspetti rendono l'applicazione del modello al mito di Persefone particolarmente interessante. Inoltre, l'integrazione della dimensione patemica può consentirci di gettare un ponte tra due culture distanti nel tempo: quella antica e quella contemporanea. Se negli schemi narrativi classici si raccontava di un soggetto che, conquistando nuove competenze, compiva azioni che, infine, lo conducevano a una nuova identità, secondo un regime posizionale, giudicato superiore a qualunque visione prospettica fallace, Ferraro conclude che tali forme narrative non possono essere considerate universali. Benché sistemi

---

[35] Ferraro 2012b, p. 51. Gli stati emotivi sarebbero infatti essi stessi dei processi semiotici e non vi sarebbe differenza tra narrativo ed emozionale. La valorizzazione semantica verrebbe tradotta in un dispositivo patetico e, quindi, in una configurazione narrativa, con uno svolgimento della linea temporale che conduce da uno stato di assenza a uno di presenza. Vd. Ferraro 2015, p. 226.
[36] Ferraro 2015, p.236-237.
[37] Ferraro 2015, p.74-75.

narrativi molto lontani tra loro presentino delle modalità di costruzione di base simili, ciascuna cultura prenderà posizioni profondamente diverse sulle scelte da compiere.[38]

Muovendo da queste posizioni non si può che prendere le distanze da uno dei modelli più popolari sulla relazione tra mito e narrazione: il monomito di Campbell, secondo il quale, la battaglia dell'eroe diviene la battaglia di ogni essere razionale, nel percorso verso una forma di vita più elevata.[39]

A seguire due tabelle che, schematizzando i due sistemi, di Murgatryd e Ferraro, costituiscono gli strumenti di lavoro per la successiva analisi delle principali versioni letterarie del mito di Persefone.

.

[38] Ferraro 2015 p. 233.

[39] Joseph Campbell 1949, a partire dalla correlazione junghiana tra forze subconsce e mito e tra mito e sogno e utilizzando un approccio comparatistico, riconosce nei miti e nelle religioni di tutte le epoche e di tutto il mondo uno schema narrativo comune, in cui le peripezie degli eroi mitici sarebbero nient'altro che la trasposizione di un rito di passaggio segnato dalla separazione, dall'iniziazione e dal ritorno. L'eroe passa quasi sempre da questi stadi: una nascita avvolta dal mistero; una relazione complessa con un padre/orco; la separazione dalla società e l'apprendimento di una lezione, con l'aiuto di una guida soprannaturale; ritorno in società e condivisione di quegli apprendimenti. La sua forza consiste dunque nell'acquisizione di una conoscenza, che gli consente di superare la violenza peculiare invece dell'orco. I personaggi femminili rappresenterebbero invece la destinazione (occorre salvare le fanciulle per poterle sposare) e mai il soggetto del viaggio. Non sono mancate critiche allo sbilanciamento di ruoli tra il personaggio maschile e quello femminile che in questo schema narrativo: per questo sono stati fatti alcuni tentativi di adattare il modello all'eroina femminile. Le funzioni mistiche, cosmologiche, sociologiche e pedagogiche che al mito erano state attribuite di volta in volta, per lui coesistono e continuano a perpetrarsi e ad esprimersi attraverso tutte quelle narrazioni (letterarie, audiovisive, videoludiche), che introducono il viaggio dell'eroe. Campbell, pur riconoscendo nel mito la possibilità di gestire le pulsioni, le nevrosi, e le emozioni. tuttavia, ammette la sparizione dell'eroe mitologico, in conseguenza di fattori quali la democrazia, la scienza moderna e la rivoluzione industriale. La teoria del monomito ha esercitato la sua influenza in particolare nel mondo della cinematografia, attraverso l'interpretazione di C. Vogler 1988.

Tabella 3: Funzioni di P. Murgatroyd: narrazioni di stupro in Ov.

Fase	Funzione	Descrizione	Funzioni presenti nel mito
I	***PRELUDE***	**Gli eventi immediatamente precedenti lo stupro.**	
a	*ARRIVAL*	La vittima e/o stupratore arriva sulla scena dello stupro o del rapimento. Può essere implicito e la vittima e lo stupratore possono già essere sulla scena	**X**
b	*ATTRACTION*	Lo stupratore è attratto dalla vittima.	**X**
c	*VULNERABILITY*	La vittima diventa vulnerabile, a causa della stanchezza, o del sonno o per mancanza di armi o di paura dello stupratore.	
d	*PREPARATIONS*	Pianificazione dello stupro, attrazione della vittima, assistenza dell'aiutante nel coprire o, esortare lo stupratore.	**X**
II	***CONTACT***	**L'attuazione effettiva dello stupro.**	
a	*PHYSICAL APPROACH*	Lo stupratore va fino alla vittima o viceversa.	
b	*OVERTURE*	Lo stupratore fa delle *avance* che la vittima respinge (baci, abbracci, adulazioni, preghiere, tangenti, minacce, dichiarazione d'amore, tentativo di attirare o impressionare).	
c	*SEIZURE*	Lo stupratore sequestra la vittima (viene trattenuta o detenuta contro la sua volontà).	
d	*ABDUCTION*	Lo stupratore rapisce la vittima (la porta via contro la sua volontà, con la forza).	**X**
e	*FLIGHT*	La vittima scappa, e lo stupratore insegue. La vittima sfugge o viene catturata.	
f	*APPEAL*	La vittima fa appello alla pietà o chiede aiuto; l'appello ha o non ha successo.	**X**
g	*RESISTANCE*	La vittima oppone o meno resistenza; la resistenza ha successo, oppure viene superata o abbandonata.	
h	*CALMING*	Lo stupratore cerca di calmare la vittima con successo/insuccesso.	**X**
i	*RAPE*	Lo stupro avviene, lo stupro viene sventato.	
III	***AFTERMATH***	**Eventi successivi direttamente collegati allo stupro**	
a	*DISCOMFITURE*	Lo stupratore si pente o viene ridicolizzatola vittima è rifiutata o perseguitata da altri	
b	*DEPARTURE*	La vittima se ne va, lo stupratore lascia da solo la scena dello stupro, eventualmente fuggendo	
c	*SEARCH*	La vittima rapita viene cercata, il ricercatore riceve aiuto, la ricerca ha o meno successo.	**X**
d	*DETECTION*	Lo stupro è temporaneamente nascosto, lo stupro viene rivelato.	**X**
e	*REVENGE*	Vendetta della vittima sullo stupratore.	
f	*PREGNANCY*	La vittima rimane incinta/partorisce.	
g	*RECONCILIATION*	La vittima si riconcilia con lo stupratore.	
h	*RECOMPENSE*	La vittima è ricompensata, con il matrimonio e/o un dono.	**X**
i	*SUBSTITUTE UNION*	Al posto del rapporto sessuale c'è qualche altra forma di unione tra stupratore e vittima.	
l	*DEATH*	Lo stupratore e/o la vittima si suicidano/sono uccisi.	
m	*NEW LIFE*	La vittima e/o il rapitore subisce una metamorfosi e comincia una nuova vita in una nuova forma.	**X**

Tabella 4: Schema comparativo Ferraro - Propp

	Morfologia di Propp	**Grammatica narrativa di Ferraro**
	Mancanza	*Mancanza* pura ***Mancanza per Danneggiamento***
Fase preparatoria	Danneggiamento	
	Allontanamento	*Perdita di tutela*
	Divieto	*Prescrizione protettiva*
	Infrazione del divieto	*Inosservanza della prescrizione*
	Investigazione/Delazione	*Investigazione malevola/Informazione indebita*
	Tranello/Connivenza	*Tranello/Caduta nel tranello*
Apertura dell'azione	*Mediazione*	
	Inizio della reazione	
	Partenza dell'eroe da casa	
	Prima funzione del donatore	*Messa alla prova*
	Reazione dell'eroe	*Eroe supera la prova*
	Conseguimento del mezzo magico	*Conseguimento di strumenti utili*
	Trasferimento	
	Lotta/Compito difficile	
Chiusura dell'azione	Marchiatura	*Acquisizione di un segno di identificazione*
	Vittoria/Adempimento del compito	
	Rimozione del Danneggiamento	
	Ritorno a casa	*Partenza dallo spazio altrui*
	Arrivo	*Ritorno nello spazio proprio*
	Trasfigurazione dell'eroe	
	Nozze	*Assegnazione di un nuovo status all'Eroe*
		Omologazione tra Eroe e Mandante

3. Analisi comparativa delle strutture

Il mito di cui mi sto occupando è fin dalle origini della tradizione la storia di un rapimento, frutto della pianificazione di Zeus. Nella tradizione anglosassone più spesso, il rapimento di Kore è, tuttavia, inteso come stupro, complice l'etimologia del termine *rape*, con il quale viene spesso tradotto il latino *raptus,*[40] nonché la versione ovidiana delle *Metamorfosi.* Così lo interpreta anche Paul Murgatroyd, accomunandolo agli altri stupri nei Fasti di Ovidio; tuttavia, egli non può fare a meno di concludere che il *rape* di Proserpina non compare affatto nell'opera e la protagonista stessa, esce di scena non appena viene portata nell'Oltretomba, «beyond the ken of her mother and the reader».[41]

I tre versi della *Teogonia* di Esiodo,[42] già tramandano questo mito focalizzando la funzione della *Mancanza* che fungendo da propulsore del congegno narrativo, è definita da Ferraro: «assenza percepita e problematizzata, origine di un virtuale percorso di trasformazione».[43] Una storia, di solito però, contiene una *Mancanza istituzionale* sul piano oggettivo e una (o più) soggettive: in questo caso, vedremo come sul piano istituzionale sia necessario risolvere la *Mancanza* dell'agricoltura ma, sul piano soggettivo, Ade procuri a Demetra una *Mancanza per Danneggiamento,*[44] rapendole la figlia, evento che arriva come risultato di una fase preparatoria e che nel modello di Murgatroyd corrisponderebbe alla fase I (*Prelude*).

---

[40] Il tema dello stupro e quello del rapimento sono spesso correlati; tuttavia, seguono un percorso diverso nella storia della letteratura e il *DTL* distingue le due voci. Sebbene Manferlotti (s.v. *Stupro,* pp. 2400-2403) dichiari che in età antica lo stupro si attesti nella mitologia molto più che nella letteratura (nella quale comunque, occorre aspettare l'età moderna perché esso venga rappresentato nella sua carnalità e non in forma metaforica o simbolica), abbiamo visto come la sua applicazione alla nostra storia non sia del tutto convincente. Per un aggiornamento della voce cfr. Lazzarin 2024.
[41] Murgatroyd 2005, p. 69: «lontano dalla conoscenza di sua madre e del lettore».
[42] Hes. *Th.* 912-914. Vd. p. 33.
[43] Questa funzione nel formalista russo era distinta da quella del *Danneggiamento*; in questo modello, invece, esso rappresenta una variante della prima: così la *Mancanza* pura, generalmente rappresenta l'incipit del racconto, quando invece è procurata da un antagonista per Danneggiamento, necessita di una preparazione, essendo già il risultato di più azioni. Secondo che la storia prenda forma dall'una o dall'altra, si svolge attraverso *funzioni* diverse: per questa ragione alcune sono organizzate in coppie. Inoltre, la *Mancanza,* a differenza di un'assenza, produce insoddisfazione e innesca il processo trasformativo a cui si lega il meccanismo narrativo. Vd. Ferraro 2015, p. 43.
[44] Vd. tab. 4, p.108.

Il Preludio

La prima funzione, quella degli eventi preparatori, nello schema di Murgatroyd è suddivisa ulteriormente in quattro momenti e, in questa storia, sarebbe costituita dalla pianificazione, la scena dell'*anthología,* l'arrivo di Ade.

La situazione della raccolta di fiori, rappresentando una circostanza convenzionale, è una scena costante del ratto; gli interventi autoriali ottengono differenti sfumature di senso, agendo sul catalogo delle piante, piuttosto che su altre variabili, come la localizzazione geografica del *locus amoenus* o la compagnia di Proserpina. Nell'inno pseudomerico Ade compare all'improvviso su un carro dorato mentre la fanciulla si trova già sulla scena (nella pianura di Nisa, ovunque essa vada localizzata) in compagnia delle Oceanine ed è intenta a raccogliere, iris, giacinti, crochi e violette ma soprattutto un narciso. Soltanto questa redazione arcaica del racconto focalizza l'attenzione su un fiore specifico, come Oggetto del desiderio,[45] mettendone in risalto tanto il desiderio della fanciulla di coglierlo, quanto la sua connessione al mondo infero e instaurando un rapporto causale con la comparsa del rapitore. La circostanza poi per la quale, quello specifico fiore, «in quel giorno» sfoggiasse la sua corolla più bella e un profumo inebriante, ci conduce a interpretarlo come un mezzo di *Manipolazione.* Ovidio aggiungerà al catalogo delle piante i candidi gigli; mentre nel *De raptus Proserpinae* i fiori recisi, non solo riempiono i canestri ma, intrecciati, cingono le chiome di Persefone come «fatale presagio di nozze»:[46] si realizza così un rapporto dialettico tra la sfera dell'inganno e quella del matrimonio che possiamo considerare in quest'opera, tematico.

La tradizione greca, indica almeno dodici diverse localizzazioni per la scena della abduzione;[47] di più se si prendono in considerazione le molteplici località indicate per la catabasi del dio Ade.[48] A volte bastava l'amenità di un paesaggio

---

[45] Il narciso ha naturalmente solo una funzione figurativa.
[46] Claud. *Rapt. Pros.,* 2, 141.
[47] Richardson, 1974, p. 150. La diffusione di questa tradizione sembra indirettamente provata da uno scolio ad Hes. *Th.* 914, che, passando in rassegna le diverse ambientazioni del mito, ricollega ciascuna di esse ad una singola fonte: quella cretese a Bacchilide, e quella in Attica a Faoodemo. Su scolio ad Hes. cfr. Campbell 1992. Per il *setting* siciliano, maggiormente attestato, si ritiene fondamentale la testimonianza di Timeo di Tauromenio ((*FGrHis*t 566, 164).) probabile fonte di Cicerone e Diodoro, anche se si trovava già nel IV sec. a.C. nel tragediografo Carcino (*TrGF* 5 Snell). Vd. Onorato 2008, p. 201.
[48] *Orph. hymn.* 18, 14-15, e Paus. 1, 38, 5 la collocano in Attica presso Eleusi.

naturale, per suggerire la localizzazione del campo di fiori che fa da sfondo alla scena del ratto.[49] Oltre all'ambientazione attica, connessa alla celebrazione dei riti a Eleusi, riveste interesse anche l'ambientazione cretese, con la possibilità che essa abbia giocato un ruolo a favore del trasferimento dei fatti in Sicilia.

Nella produzione latina, infatti, a partire da Cicerone e Diodoro Siculo, l'ambientazione si sposta sull'isola:[50] è l'inizio di una lunga tradizione secondo la quale l'ambiente siciliano diventa lo spazio simbolico di molte storie in cui amore e morte si intrecciano.[51] In Ovidio, i luoghi in cui si consuma il rapimento di Proserpina sono la campagna ennese e il lago di Pergusa ma, nelle *Metamorfosi,* egli avverte la necessità di contestualizzare la presenza di Ade sulla scena e l'azione riceve una spiegazione del tutto nuova: Dite ha lasciato il suo regno per ispezionare il territorio, temendo che il gigante Tifeo,[52] con i suoi violenti movimenti, avesse provocato delle voragini; sarà la volontà di Venere ad attrarlo verso Proserpina. Per la dea si tratta non solo di estendere il proprio impero al terzo dei regni divini, ma anche di affermare un principio: nessuno, in nessun regno può sottrarsi al suo potere.[53] Ella agisce sulla spinta di una *Mancanza* che in questo caso si presenta come *pura* e pertanto rappresenta l'incipit del racconto; inoltre si tratta di una *Mancanza soggettiva* che Ferraro definisce *carenza di status*: il bisogno di

---

[49] Strab. 6, 1: «Dopo Consentia c'è Hipponion, fondazione dei Locresi: i Romani cacciarono i Bretti che la occupavano e le diedero il nome di Vibo Valentia. Poiché tutta la zona vicina è occupata da praterie belle e fiorite, credono che Proserpina dalla Sicilia venisse qui per cogliere fiori […]».
[50] Cic. *Verr*., 4, 106-107; Diod. Sic. *Bibl. Hist.* 5, 2-4.
[51] Lombardi 2019, p. 242. Sull'isola i regni di Venere e Ade entrano in contatto e competono per il proprio spazio. Chiarini- Rosati 2009, p. 198.
[52] L'introduzione sembra avere un duplice scopo: da una parte circostanzia le ragioni per cui Plutone si aggirava per la Sicilia, dall'altra usa Tifeo come *trait de union* con il canto precedente della Gigantomachia eseguito dalle Pieridi (*Met*. 5, 321-324). Per Rosati l'intento è, da una parte, polemico, poiché in quella circostanza la sconfitta dei Titani era stata omessa; dall'altra ci sarebbe la volontà di descrivere Plutone come un buon sovrano che ha cura del proprio regno. (Chiarini-Rosati 2009, pp. 195-197).
[53] Barchiesi 1999 analizza il ruolo di Venere nelle *Met*, costruito da Ovidio a partire da frammenti degli Inni omerici riorganizzati, concludendo che il poeta dovesse considerare la Roma contemporanea come il prodotto di Venere più che di Marte. Qui l'inserimento nella trama, tratta dall'*Inno a Demetra,* di un frammento dell*'Inno ad Afrodite,* confermerebbe, l'indole imperialistica della dea.

estendere le sue prerogative su soggetti e su luoghi che appaiono refrattari alle gioie dell'amore.[54]

Claudiano, dal canto suo, molto aggiunge invece sulle ragioni che conducono la fanciulla sui prati, tuttavia, il poeta oscura del tutto l'ubicazione ennese, e ambienta l'intera vicenda sul monte Etna. Nell'incipit del *De raptu Proserpinae* è il sovrano degli Inferi a manifestare la *Mancanza* di prerogative che sono, al contrario, nelle disponibilità di Giove;[55] inoltre, introduce, caso unico, anche la coppia di funzioni *Prescrizione protettiva e Inosservanza*, nel momento in cui Proserpina si allontana dalla casa-fortezza che la madre ha predisposto per lei. Si tratterebbe della prima attestazione nella tradizione in cui la fanciulla rivendica la libertà, indispensabile alla costituzione del Soggetto, di decidere autonomamente il proprio percorso:[56]

> *Iamque audax animi fidaeque oblita parentis*
> *fraude Dionaea riguos Proserpina saltus*
> *(sic Parcae iussere) petit.*[57]
>
> «E, ormai audace nell'animo e dimentica della devota madre,
> Proserpina, vittima dell'inganno dioneo, si dirige
> agli irrigui boschi (così ordinarono le Parche).»

Tuttavia, è sufficiente il breve inciso, in cui l'intervento del narratore specifica come Persefone stesse adempiendo a un destino ormai fissato, per reintegare l'azione all'interno della norma costituita. Evidentemente, nonostante il poema di Claudiano si collochi ormai alla fine del mondo antico, ancora il trattamento del

---

[54] L'uscita di scena di Venere non consente di seguire il prosieguo della sua storia soggettiva: non si dimentichi però che nel caso delle Metamorfosi quello soggetto qui ad analisi è solo un gruppo di versi del quinto libro. La struttura complessa dell'opera richiederebbe tutt'altro tipo di analisi. Gli stessi episodi di Cyane e di Aretusa, qui trascurati, potrebbero fornire una diversa interpretazione del ruolo di Venere.

[55] Anche, Giove però percepisce una *Mancanza*, nel suo caso oggettiva, che gli è stata trasmessa dalla Natura, anch'essa interpretabile come una carenza di status: Giove non si sta rivelando, nei confronti degli uomini, all'altezza del potere che detiene.

[56] Ferraro 2015, p. 47.

[57] Claud. *Rapt. Pros.* 2, 4-6.

mito e dei suoi personaggi, sotto certi aspetti, non può prescindere dalla dimensione monologica.

L'incontro tra rapitore e vittima, così come l'attuazione del rapimento, invece, come vedremo, si svolgono sempre con la stessa fulminea rapidità: È possibile notare da subito che la fase *c* che Murgatroyd chiama *Vulnerability* non compare mai in questo mito. In altre storie di stupro sembrerebbe individuare eventi circostanziali che indurrebbero la condizione di vulnerabilità della vittima ma, nel caso di Kore, essa risiede sempre, soltanto nella ingenua innocenza giovanile della fanciulla. Piuttosto, secondo Ferraro, assume un'importanza decisiva il momento in cui la *Vittima* resta separata da altri personaggi su un piano superiore di conoscenza e di potere che avrebbero potuto impedire il *Danneggiamento:* nella nostra storia, l'assenza di Demetra al momento del ratto è una condizione letta in tutti i testi. Il rapimento è così reso possibile dalla funzione *Perdita di tutela:*[58] *s*e nel caso dell'*Inno a Demetra* ha comportato uno sforzo interpretativo da parte mia,[59] Ovidio colloca Demetra altrove e Claudiano torna a più riprese sulla circostanza, mostrando anche le implicazioni psicologiche dei personaggi coinvolti: al momento di partire in direzione della Frigia, la madre ha un presentimento che le riga di lacrime le guance e la spinge a voltarsi indietro più volte.

Murgatroyd colloca poi nella fase successiva *(d)* sia la pianificazione dell'evento, sia l'attrazione della vittima con la complicità degli aiutanti, ma in questo mito sembrerebbe più opportuno separare i due momenti che mostrano uno scarto sia logico che cronologico: mentre il primo rappresenta l'elemento di partenza della vicenda, l'altro coinciderebbe con le coppie di funzioni che la neosemiotica definisce *Investigazione malevola/Informazione indebita* e *Tranello/Caduta nel tranello.*[60] Anche in questo caso, l'applicazione del modello alle diverse versioni restituisce risultati diversi, ma quello che mi sembra di grande

---

[58] La funzione sostituisce quella che in Propp era l'Allontanamento: la mancanza di protezione può infatti scaturire da circostanze diverse (morte, distrazione, sonno) e non necessariamente da un movimento spaziale. Cfr. Ferraro 2015, p. 45.

[59] Vd. p. 48.

[60] Entrambe le *funzioni* si riferiscono alla vulnerabilità del personaggio: la prima coppia fa cadere le difese cognitive, perché realizzerebbe un trasferimento di *sapere* dalla *Vittima* all'*Antagonista;* la seconda una perdita di forza, perché invece il trasferimento sarebbe relativo al *potere*. Ferraro 2015, p. 48.

interesse è che quando è possibile individuare le funzioni, esse sono riconoscibili alla conclusione dell'intreccio, nella ripetizione epica dei fatti della ripresa attoriale. È la nutrice Elettra, nella versione tardo-antica, a riferire le lusinghe ingannevoli di Venere e Diana che qui fanno le veci di Plutone, strappando la fanciulla alla propria vita tranquilla. Nell'*Inno a Demetra* è la stessa vittima a raccontare il tranello subito, e l'interesse appare moltiplicato nella misura in cui ella si sta, in realtà, riferendo all'inganno del melograno. Possiamo infatti ritenere che Ade, facendo deglutire il chicco del frutto alla fanciulla, nel momento in cui la risoluzione sembrava vicina, è come se la rapisse per la seconda volta e lo schema narrativo si ripetesse, attraverso le stesse fasi. In ogni caso viene messa in luce l'ingenuità della *Vittima.*

Il Contatto

Dopo la fase preparatoria arriva il *Danneggiamento:* l'attuazione effettiva del *rape.* Questa funzione, la seconda fase di Murgatroyd, è quella più complessa dal punto di vista esegetico. In nessun testo antico compare alcun tentativo di corteggiamento o seduzione da parte del dio degli Inferi, né la sua vittima tenta mai la fuga; qualche volta oppone una resistenza, presto abbandonata; anche le richieste di aiuto rivolte da Proserpina alla madre o a Zeus, non sortiscono effetto. Così Ade porta via con la forza, indisturbato, la fanciulla: del successivo stupro si troverebbe un'allusione solo nelle *Metamorfosi* ovidiane, mentre, qualche volta, assistiamo a un tentativo consolatorio di Ade che prospetta un glorioso futuro da regina degli Inferi.

In entrambi i testi ovidiani, Proserpina invoca l'aiuto di Cerere, piuttosto che rivolgersi al padre: l'assenza della figura di Giove, in funzione sia di padre legittimatore, che di garante dell'ordine cosmico, come era già in Esiodo e poi nell'*Inno a Demetra,*[61] consente di assistere ad un interessante cambiamento di prospettiva, rispetto alla tradizione greca: l'azione compiuta da Dite sembrerebbe assumere un valore criminale.[62] Nell'inno *A Demetra,* per riconoscere le fasi successive della seconda funzione di Murgatroyd , occorre volgere l'attenzione al

[61] Avendo qui Venere le funzioni che nella tradizione precedente appartenevano a Giove, Rosati (Chiarini-Rosati 2009, p. 193) individua i segnali di una «erotizzazione della politica».
[62] Vd. pp. 61-64.

momento dello scioglimento finale, dopo la digressione eleusina che occupa lo spazio maggiore del componimento. Ade, avendo acconsentito a restituire la fanciulla, si congeda da lei con un discorso dal tono consolatorio, con il quale la esorta a non essere triste e le promette che non sarà per lei un marito indegno. Se nel testo greco, il *focus* è sul ruolo di neo-regina e di tramite tra mortali e immortali, nel *De raptu Proserpinae* Plutone aggiunge una promessa di felicità personale.

Di tutte e tre le fasi individuate da Murgatroyd, diremmo quindi che, in generale, nei testi classici, questa sia la sezione a minor grado di narratività;[63] anche nel poema tardoantico nonostante la sua estensione, dovuta soprattutto allo stile digressivo, la maggior parte dei versi sono dedicati alla *consolatio* da parte di Plutone.

Il Seguito

Delle ben undici fasi in cui Murgatroyd distingue gli eventi successivi al rapimento solo quattro sono presenti nel mito di Proserpina, ma essi acquisiscono nelle narrazioni letterarie, la stessa importanza di quelli preparatori: la ricerca da parte della madre Demetra, sostenuta dalle rivelazioni degli aiutanti, di volta in volta diversi, finisce per rivelare quanto accaduto ma non può liberare la vittima che riceve solo il dono di tornare periodicamente a ricongiungersi con la madre e, attraverso il matrimonio con Dite, subisce una metamorfosi, testimoniata dal nuovo nome di Persefone. Il rifiuto, la vendetta a posteriori, il pentimento sono funzioni del tutto assenti nelle versioni classiche del mito del ratto di Proserpina. Un discorso a parte va invece fatto per la funzione III, l '*Death*', non fosse altro perché in questa storia il rapitore è la personificazione stessa della morte.[64] Sebbene mai espressa linguisticamente dalle narrazioni, la morte di Kore è parte del processo metamorfico a cui la divinità è soggetta e che si ripete ciclicamente: alla 'fine' della fanciulla corrisponde, inoltre, l'aridità della Terra e il rischio per la sopravvivenza dell'intero genere umano.

---

[63] Intesa qui in termini quantitativi come il rapporto tra il numero di unità narrative e le proposizioni che lo compongono.
[64] Vd. p. 43.

Nella grammatica narrativa di Ferraro, questa fase rappresenterebbe tutti gli eventi che fanno seguito al *Danneggiamento,* ossia tanto le fasi dell'Apertura all'azione che ha inizio con la *Mediazione* e il *Trasferimento* che della Chiusura dell'azione con la *Trasfigurazione* e l'A*ssegnazione di un nuovo status* all'eroe. Se le informazioni sull'accaduto vengono fornite ora dal Sole, ora dalle ninfe, ora dalle 'visioni' che affliggono la versione claudianea del personaggio, è Demetra/Cerere soggetta a una dislocazione spaziale per acquisire quel sapere che le consentirà di congiungersi a Persefone: in tutti i testi antichi, appare evidente che l'unico attore a rivestire il ruolo dell'*Eroe* non può che essere Demetra/Cerere, cioè l'unica a venire "*modalizzata*".[65] È lei quel Soggetto, inteso nella sua accezione più specifica,[66] cui spetta l'azione principale della Performanza,[67] che determinerà un mutamento dello *status* di partenza e che conduce tanto alla rimozione del *Danneggiamento* quanto al superamento del problema sul piano della storia oggettiva, (d'altronde i poeti hanno narrato la storia con la precisa intenzione di cantare la dea). Il fare risolutivo di Demetra va comunque inteso sotto un profilo più propriamente cognitivo: di fatto, ella conduce un'inchiesta e nessuna delle fonti antiche è molto chiara rispetto alla necessità che Demetra faccia esperienza del lutto, prima di donare l'agricoltura agli uomini. Per quanto riguarda poi le *Nozze* di Ade e Persefone, Ovidio nelle *Metamorfosi* vi fa solo allusione mentre Claudiano le narrativizza.

Appare interessante che alcune funzioni della fase finale apparirebbero in condivisione tra la madre e la figlia: dovremmo infatti attribuire la *Trasfigurazione,* a Kore/Persefone, soggetta alla metamorfosi e a una nuova consapevolezza del proprio ruolo nel mondo, piuttosto che all'*Eroina;* inoltre, il *Ritorno a casa,* coinvolge sia la madre che la figlia: solo per Demetra però questo può essere strettamente interpretato come uno spostamento dallo spazio altrui al proprio; per Persefone, assumendo un andamento ripetitivo e ciclico va inteso come movimento tra due spazi entrambi propri. In conclusione, sembrerebbe che lo stretto legame

---

[65] La *modalizzazione* va intesa come acquisizione di competenze, in termini di *sapere* e/o *potere.* Fase 2 di Greimas: Competenza (essere del fare).
[66] Come entità generica Greimas includeva nel Soggetto ogni entità con un ruolo attivo, compreso il Destinante, a sua volta, spesso confuso con il Donatore. Ferraro 2015, p. 158.
[67] Fase 3 di Greimas: Performanza (far essere).

che univa le Dee oggetto di culto, che spesso si spingeva fino alla loro identificazione, riguardi anche i personaggi narrativi del mito e le loro *funzioni*, per cui essi appaiono parzialmente sovrapponibili.[68]

4. Il ruolo dei personaggi

Un altro aspetto fondamentale della grammatica narrativa neoclassica è che viene superata la distanza che nella narratologia classica distingueva il ruolo dei personaggi dalla funzione delle azioni: nella formulazione di Ferraro, (vd. tab. 3) la *funzione* «interdefinisce azioni e personaggi».[69] Lo stesso personaggio può rivestire diverse posizioni attanziali e al contrario la stessa posizione può essere occupata da più di un attore dando vita un ulteriore livello di descrizione strutturale costituita dalle *configurazioni agentive.* Un'affermazione che riveste un'importanza fondamentale perché, attraverso l'attribuzione delle posizioni e delle relazioni attanziali dall'esterno, l'analisi si configura come un *atto interpretativo.*

Al centro del sistema attanziale, si deve collocare la relazione tra Soggetto e Oggetto di valore, istituito interiormente dal Soggetto stesso, sulla base di un suo specifico processo di valorizzazione: *Eroe, Antagonista, Mandante*, definiscono la propria identità grazie a un riferimento primario a qualcosa che per definizione non è nelle loro disponibilità perché assente o di altri: l'Oggetto di valore o, *Personaggio/identità cercata.* Diversamente un Destinante sarebbe chiamato a gestire tale Oggetto, per lui di fatto insignificante, assegnandone il possesso a un Destinatario prescelto. È dunque, proprio l'Oggetto di valore la chiave di volta di questa teoria, materializzando, di fatto, lo scarto tra i termini di congiunzione o disgiunzione da esso: [70] il suo valore è determinato dalla sua presenza o dall'assenza, è quindi, in primis il risultato della sua collocazione spaziale.

---

[68] Che i miti fossero il luogo di mediazione in cui si compongono le analogie logiche tra i riti, in particolare quelli iniziatici, e le forme narrative fiabesche, è cosa già sostenuta da Propp 1946. Oggi questa osservazione nei termini di una genealogia storica (rito-mito-fiaba) non trova più sostenitori, ma mantiene il suo fascino. Ferraro 2015, p.72.

[69] Ferraro 2015, p. 58.

[70] Schematizzato dalla formula (S1 ∪ O1 ∩ S2) ossia un Soggetto si trova disgiunto dal proprio Oggetto di valore che invece un secondo Soggetto ha nelle proprie disponibilità.

Un'affermazione che non potrebbe calzare meglio alla nostra storia, in cui l'arrivo o la partenza di Persefone sono direttamente connessi al ciclo della vita!

Tabella 5: Ruoli dei personaggi

<table>
<tr><th>Ruoli di Propp</th><th>Attanti di Greimas</th><th>Ferraro</th></tr>
<tr><td>Eroe</td><td>Soggetto</td><td>Eroe</td></tr>
<tr><td>Falso eroe</td><td rowspan="2">Anti Soggetto</td><td>Falso eroe</td></tr>
<tr><td>Antagonista</td><td>Antagonista</td></tr>
<tr><td>Aiutante</td><td rowspan="2">Aiutante</td><td>Aiutante</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Donatore di oggetti magici</td><td>Donatore</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Destinante</td><td></td></tr>
<tr><td>Mandante</td><td>Mandante</td></tr>
<tr><td>Principessa</td><td>Oggetto di valore</td><td>Personaggio o identità cercata</td></tr>
<tr><td>//</td><td>Destinatario</td><td>Vittima</td></tr>
<tr><td>//</td><td>//</td><td>Tutore</td></tr>
</table>

Affiora chiaro, alla base del programma, il conflitto tra una dimensione propriamente soggettiva e individuale e un'altra più istituzionale e oggettiva:[71] Infine, la vicenda, non è più il risultato di una catena di cause ed effetti, bensì di un adeguamento a un *progetto mentale:* i personaggi, non più definiti dagli eventi in cui sono coinvolti,[72] si presentano come luogo in cui le azioni sono, innanzitutto, pensate e programmate, e solo poi compiute: il programma narrativo assume così una prospettiva orientata al futuro.[73] Infine, se ci si allontana da una determinazione

[71] Ferraro 2012b, p. 46.
[72] Greimas, 1970 e 1983. La costruzione della nozione di "attante" si svolge di fatto attraverso un progressivo sviluppo concettuale, allontanandosi sempre più dalla "sfera d'azione" proppiana, molto legata alla logica della concatenazione degli eventi. Sebbene la dimensione sintattica non venga meno, vi si aggiungono componenti decisive, riferite ai meccanismi di costruzione dei valori, alle strutture patemiche. Cfr. Ferraro 2012b, p. 43.
[73] Ferraro 2012b, p. 50.

degli attanti su basi meramente sintattiche, questi, dando espressione a determinati elementi tematici e valorizzazioni, appaiono veri e propri punti di ancoraggio di processi di semiotizzazione: a questo punto identificare i valori che i personaggi rappresentano e posizionarli in un ordine gerarchico, consente di individuare i temi narrativi del mito per come sono stati tramandati dalla civiltà classica.

Se sintetizziamo i ruoli attanziali che la tradizione letteraria accolta in questa ricerca attribuisce agli attori, ne scaturiscono alcune configurazioni interessanti.[74]

Tabella 6: Funzioni dei personaggi.

	Zeus	**Ade**	**Demetra**	**Kore Persefone**	**Venere**
Eroe/Soggetto	//	//		//	//
Mandante Destinante per	- Ade/Venere - Umanità	- Sé stesso	- Umanità	//	- sè stessa - Eros
Antagonista Opponente di	- Demetra	- Kore - Giove	- Zeus	//	- Ade/Kore
Vittima Destinatario di	- Fato/ Natura	- Zeus/Venere	- sè stessa	//	//
Personaggio cercato da	//	//	//	- Ade - Demetra - sè stessa - Umanità	//
Tutore di	//	//	- Kore	//	//

[74] Sono stati considerati solo i personaggi principali, escludendo i molti *Aiutanti* che intervengono nelle diverse versioni del mito, collaborando all'inserimento di specifiche tematizzazioni, e i personaggi che compaiono nell'episodio eleusino per il suo carattere digressivo rispetto la storia principale. Si tratta di una normalizzazione dei testi ai fini dell'analisi, di cui non sfugge alla sottoscritta la soggettività e che si giustifica solo con la pertinenza agli interessi di questo lavoro. Cfr. Ferraro 2001, pp. 92-94.

Demetra/Cerere

Al personaggio di Demetra/Cerere corrisponde la configurazione agentiva più complessa. È lei *Eroina,* considerato che è la *funzione* della *Mediazione* a spingere alla decisione ad agire del *Soggetto* che ha sempre inizio con una dislocazione spaziale chiamata *Trasferimento;* inoltre compie le azioni principali per ritrovare la figlia, e in fondo perviene all'accettazione del proprio *status* secondo il quale i legami parentali non possono che restare subalterni rispetto ai doveri che la divinità ha nei confronti dell'umanità, realizzando così una «gerarchizzazione valoriale».

In quanto divinità, così come Zeus, Ade e Venere, ella possiede l'autorevolezza necessaria per essere un Destinante, sebbene sia stata a sua volta modalizzata dal volere di Zeus e dalle azioni di Ade; poi, in particolare nell'episodio eleusino, assume anche decisamente il ruolo di *Vittima* di sé stessa e *Mandante* nei confronti dell'umanità. In quanto madre è *Tutore* di Kore: la perdita della figlia le procurò un tale sconvolgimento da suscitarle un'ira furibonda che la dea rivolse verso gli uomini e verso gli olimpi.

I due aspetti del personaggio emergono in maniera diversa nelle testimonianze letterarie, indubbiamente in relazione agli scopi del genere letterario di riferimento.[75] Il carattere divino è ben rappresentato nell'inno pseudomerico, e nelle *Metamorfosi* in cui la dea delle messi appare fortemente determinata e soggetta ad emozioni forti e improvvise: angoscia e perseveranza; ira, vendetta e finanche odio; sentimenti che attraversa alternativamente, sempre con grande maestosità. Nei *Fasti*, Ovidio preferisce metterne in mostra maggiormente l'aspetto timico e la dea appare sopra ogni cosa amatissima e amabilissima madre ora degli uomini, quando fornisce loro il nutrimento; ora del piccolo Trittolemo malato, cui presta le sue cure e a cui fa dono dell'agricoltura; e di Proserpina, naturalmente: la tristezza per la perdita della figlia è immensa e l'afflizione la spinge perfino a cercare di ottenere il permesso di abitare con lei nel sottosuolo.[76]

---

[75] Vd. Heinze 1919. Lo studioso proprio dal raffronto del trattamento che il personaggio riceve nelle due opere ovidiane, ricava gli elementi per parlare di stile epico per l'una, ed elegiaco per l'altra.
[76] Una richiesta che appare assurda, considerato che l'accesso agli Inferi era precluso agli altri dèi, fatta eccezione per Mercurio.

La Cerere di Claudiano mostra invece da subito, la sua duplice natura: è sì 'Protettrice', tuttavia, come madre, mantiene la grande determinatezza che Ovidio le aveva attribuito e che adesso la spinge, perfino, a segregare Proserpina in un'inespugnabile fortezza. Questo eccesso di protezione trova nel poemetto tardoantico una motivazione: il poeta ci informa che Cerere avrebbe desiderato altri figli, ma dopo Proserpina è diventata *infecunda*: un ossimoro e un paradosso riferito alla dea della fertilità!

Kore-Persefone/Proserpina

Il personaggio della figlia, a differenza di tutti gli altri attori, rappresenta invece, sempre e soltanto l'oggetto del desiderio proprio e altrui. Anche in questo caso non è possibile dubitare che, sul piano soggettivo della storia, per tutti gli attanti in campo, Persefone/Proserpina, rappresenti il *Personaggio/identità cercata*.[77] Esso si colloca infatti per definizione in una posizione che lo rende difficilmente raggiungibile o, meglio ancora, di cui non sia mai possibile appropriarsi del tutto.[78] Anche nell'inno *A Demetra,* per il quale ho proposto che la ripresa attoriale avesse una funzione tematica, lo scopo sembra quello di focalizzare l'attenzione del pubblico sulla fanciulla quale Oggetto di valore anche per l'umanità.[79] Il valore di Persefone, tuttavia, come vedremo, è interpretato dai Soggetti in modi diversi, resta interessante che, attraverso le nozze, il personaggio subisca un processo di omologazione istituzionale.

Se ci interroghiamo sul significato di cui l'attore /attante Persefone è *segno* non possiamo fare a meno di ricordarne l'identità inafferrabile da cui d'altronde, questo lavoro ha preso le mosse: nelle vesti di Kore non sembra avere elementi caratterizzanti, se non una generica *levitas*,[80] in quanto Persefone è avvolta dal segreto misterico. A dispetto di questa carenza di identità, è proprio questo il personaggio che garantisce a tutti gli attori del racconto la pienezza del proprio

---

[77] Sul piano istituzionale invece per Zeus/Giove si tratta della civilizzazione dell'umanità, attraverso l'istituzione dell'agricoltura e per Venere e Plutone di una questione di *status.*
[78] Ferraro 2012b, p. 53.
[79] Si ricorderà che a proposito dell'*Inno a Demetra* già Calame aveva parlato, seppur da una prospettiva del tutto diversa, di contrattualità tra gli dèi e gli uomini, in cui Persefone ha il ruolo di tramite: in questa interpretazione la dea diventa l'Oggetto di Valore anche per l'umanità. Vd. p. 55.
[80] Deidier 2008.

status mentre, al contrario, il suo allontanamento incide sui loro temperamenti e sulla loro dimensione timica. [81] Per Demetra, Kore è figlia: pertanto, la congiunzione tra le due configura l'una come madre, donna, moglie, quando la sua disgiunzione la fa rientrare nello status esclusivo di dea delle messi; alla dolcezza e mitezza che si accompagna alla prima condizione, si oppone la rabbia della seconda. La congiunzione di Persefone con Ade determina l'indissolubilità della coppia vita/morte e la mitigazione degli aspetti rozzi e selvatici dell'attore.[82]

Nello stesso tempo se, nel mito, Kore-Persefone è riconducibile fuor di dubbio all'*elemento vitale,*[83] è anche vero che questo può configurarsi in termini biologico-riproduttivi, di sopravvivenza sociale e comunitaria, di percorsi individuali incentrati sia sul *sapere,* sia sul *potere* (non ultimo quello amoroso) e che la percezione di ciascuno di essi è inevitabilmente cambiata con il progredire dei sistemi culturali.

Ade/Plutone e gli altri Soggetti divini

Tutti gli attori divini rivestono il ruolo di Destinanti*,* ossia di quel Soggetto che «dotato istituzionalmente di autorità e potere», attiva un Destinatario*,* affinché venga compiuta un'azione. Occorre non dimenticare però che la nozione di Soggetto e quella di punto di vista dal quale assistiamo agli eventi, coincidono, e in questa concezione, tanto l'AntiSoggetto quanto il Destinante incarnano poli alternativi a quello del Soggetto.[84] Nel mito di interesse, Zeus, Ade/Plutone e Venere rivestono entrambi i ruoli in relazione a ciascuno degli altri attori.

Sul piano soggettivo della nostra storia, se l'azione da compiere è sempre il ratto di Persefone, il ruolo del *Mandante* è quello che presenta le maggiori alternative, in parte perché le differenze tra le diverse versioni sono più marcate

---

[81] Riconoscendo la componente emotiva nella costruzione dei testi narrativi le condizioni di congiunzione e disgiunzione vengono definite *euforiche* e *disforiche.*

[82] Occorre rendere esplicito che i *Gender Studies* capovolgono la prospettiva: Persefone mancherebbe di libertà, essendo costretta a rispettare la volontà sia di sua madre che di suo marito e il narcisismo di entrambi agisce sull'umore di Persefone rendendola responsabile della loro gioia o tristezza, e non permettendole di sviluppare il proprio sé separato. Cfr. Kichouh 2022, pp. 75-78.

[83] Già nella sistemazione di Lévi Strauss i mitemi con valore semantico *vita* si presentavano come *equi-simili,* sulla base dei tratti: *congiunzione, mediazione, connessione,* in opposizione ai tratti di *disgiunzione eccessiva* che caratterizzavano i mitemi della morte.

[84] Ferraro 2015, p. 159.

proprio nella fase di avvio di ciascuna, in parte perché si tratta del ruolo che maggiormente necessita nella teoria di ulteriori definizioni.[85]

La scelta di intervenire prevalentemente sui Destinanti ha consentito agli autori di piegare il trattamento del mito ai propri scopi.[86] Nelle *Metamorfosi,* Venere si presenta come un *Mandante manipolatore* che con la collaborazione di Eros trasferisce a Plutone il suo stesso Oggetto di valore innescando gli eventi successivi.[87] Qualcosa di simile accade anche nell'incipit del *De raptu Proserpinae:* questa volta però anche Giove percepisce una *Mancanza,* nel suo caso oggettiva, che gli è stata trasmessa dalla Natura, come si apprenderà nel corso della narrazione, anch'essa interpretabile come una carenza di status: Giove non si sta rivelando all'altezza del potere che detiene. Così, se Plutone si fa *Mandante* per sé stesso avanzando una richiesta formale, Giove riveste lo stesso ruolo verso la dea dell'amore che in questa versione viene quindi manipolata, ma, costretta ad accontentare il fratello, ottiene il premio di estendere il proprio potere sul regno infernale.

Quello che preme qui sottolineare è che il sovrano degli dèi si conferma in tutte le versioni il detentore del potere contrattuale, facendo da *cardine* tra il piano

---

[85] Ferraro 20015, pp. 156-158.

[86] In Hom. *Hymn. Dem*. va riconosciuta una sequenza iniziale preparatoria che mostra questa configurazione: (Kore ∪ narciso ∩ Ade): un Destinante anonimo, che si apprenderà essere Zeus (D) ha acceso in Kore il desiderio per il narciso, però, gli Oggetti di Valore in gioco sono altri: i valori virginali della fanciulla e una ricompensa per il dio del terzo regno. Zeus fa sì che Kore raccogliendo il fiore (O_1) si ricongiunga al suo destino muliebre da cui in principio era separata (O_2), e ciò consente a Ade di ottenere una moglie (O_3). Questo riguarda una matrice soggettiva del racconto; nelle sequenze successive lo schema si amplierebbe con il ruolo di Demetra, a sua volta disgiunta dal proprio Oggetto di valore, ma non cambierebbe il ruolo di Zeus come Destinante di tutte le matrici e come detentore del potere contrattuale. In Met. la schematizzazione iniziale assume questa forma: (Venere ∪ status ∩ Plutone e Pallade/Diana). Venere agisce sulla spinta di una carenza di status: il bisogno di estendere le sue prerogative su soggetti e su luoghi che appaiono refrattari alle gioie dell'amore; Plutone e le divinità della caccia e della guerra possiedono invece un'autorità indiscussa: la figlia di Cerere sembra intenzionata a coltivare i valori virginali espressi dalle dee, mentre il sovrano degli inferi non avverte alcuna mancanza. Nel *Rapt. Pros.* la formula assume la configurazione più complessa, d'altronde già Onorato 2006, p. 523 ha riconosciuto nel poema, una costruzione narrativa maggiormente incentrata sui rapporti causali: $[S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_1 \cup S_4)] \rightarrow S_3 \rightarrow [S_2 \rightarrow (S_4 \cap O_1) \rightarrow (S_3 \cap O_2)]$. Giove fa sì che Plutone ottenga Persefone, il che determina che Cerere se ne distacchi; questo fa sì che: Natura faccia in modo che Giove ricongiungendo Cerere e Persefone, ricongiunga anche il suo Mandante (sé stessa) al proprio Oggetto di valore: la civilizzazione umana.

[87] Il dio munito di arco e frecce qui è un tramite il cui ruolo può essere assimilato al narciso dell'inno omerico, ma potrebbe anche configurarsi per lui il ruolo di *Aiutante* o *Donatore* che per Greimas apparterrebbe alla categoria dei Destinanti ma non per Ferraro.

degli eventi individuali a quelli istituzionali.[88] Egli, anche quando è il Destinatario di istanze superiori o si serve di Venere per i suoi scopi, media tra attanti che perseguono obiettivi diversi: affinché ciascuno raggiunga il proprio Oggetto di valore, ad un certo momento, deve avvenire uno *scambio* con valore contrattuale: Persefone dovrà dividersi tra i propri contendenti ma Demetra dovrà consentire ai semi di germogliare nella terra. Spetta, in sostanza, sempre e soltanto a questo attore esprimere un giudizio, in conformità al sistema di valori che rappresenta, un ruolo che, però, nella letteratura antica, non si configura anche nei termini della Sanzione:[89] qui Persefone stessa è il premio, tanto per Ade/Plutone, quanto per Venere e naturalmente per Demetra/Cerere.[90] Questo rende il sovrano olimpio, nei confronti di Demetra, l'*Antagonista* su uno dei piani della storia, quando pianifica il ratto, ma il *Mandante* sull'altro piano, quando il suo interesse è rivolto alla umanità.

Al contrario, né Venere né Ade/Plutone possono essere collocati in diretta opposizione alla dea delle messi; Ade/Plutone si pone invece nel ruolo di Oppositore/*Antagonista* rispetto a Persefone, soprattutto nelle versioni ovidiane. Poiché, però, anche l'*Antagonista* porta avanti una propria storia personale,[91] non va dimenticato che il Signore degli Inferi percepiva, anche lui, una *Mancanza soggettiva,* quella di una moglie; inoltre, aveva subito un *Danneggiamento* di cui questa volta Zeus era stato il responsabile, al momento della spartizione delle sfere di competenza con i fratelli.[92] Nella tradizione arcaica, tuttavia, l'attore non possiede ancora un profilo così decisamente definito e il suo ruolo è prevalentemente strumentale: la finalizzazione del racconto lo rende un Falso Opponente.

---

[88] Ferraro (2015, p. 77) definisce *cardine,* l'elemento di connessione tra le sequenze di base (*matrici*) soggettiva e oggettiva. Il cardine può assumere diverse forme, una delle quali è il contratto.
[89] A conclusione del suo schema Greimas prevede una fase detta Sanzione, in cui il Destinante è chiamato ad assegnare premi e punizioni. Nelle versioni classiche del mito Giove risponde a un principio di destinazione a cui tutte le divinità coinvolte nella storia debbono conformarsi, non meno degli uomini, ma vedremo se le narrazioni moderne configurino questa circostanza in termini di ricompensa e punizione per ciascuno dei soggetti coinvolti.
[90] Vd. nota II, 86.
[91] Su cui è focalizzato il *Rapt. Pros.*
[92] Il *Rapt. Pros.* inverte i ruoli di Destinante (Plutone) e Destinatario (Giove).

5. Assiologia e temi letterari

La messa in campo di uno scarto differenziale tra un qualcosa e il suo negativo accomuna l'ambito narrativo (soggetto e antisoggetto), quello dei meccanismi di significazione (vita e morte) [93] e perfino quello emozionale (desiderio e repulsione). La semiotica neoclassica considera l'opposizione valoriale come una formula dinamica, *non priva* di dimensione narrativa e come sistema *significante/significato*:[94]

> Capiamo allora che le costruzioni narrative hanno alla loro base una struttura di carattere logico-valoriale, questa va concepita però come realtà *dinamica,* orientata su un piano trasformativo e riferita a qualcosa che *accade:* dotata in partenza, insomma, di un carattere *intrinsecamente narrativo.*[95]

Dunque, attraverso un criterio di comparazione tra un oggetto e il suo negativo, si esprime un giudizio da cui emergono strutture basate sull'*agire,* quindi riferite al reale, che solo in seguito conducono all'espressione in termini valoriali. A questo punto uno schema statico come il quadrato semiotico può mantenere il proprio

---

[93] Che il mito sia una forma di pensiero organizzata secondo logiche binarie, è cosa nota agli antropologi fin dalla teoria dell'immaginario di Lévi-Strauss che in *Mitologiche* (1964-1971), dimostra come anche i miti di popoli distanti tra loro condividono strutture profonde simili, basate sull'opposizione Ordine / Disordine, Natura / Cultura; Maschile / Femminile; Vita / Morte. Ferraro 2001, pp.113 -117 spiega, riprendendo De Saussure, che ciò che consente a ciascun elemento del mito di acquisire un significato simbolico che ne indica il valore è definito principalmente dal sistema di rapporti nei quali è inserito, secondo il principio di *pertinenza, «*grazie al quale è possibile dedurre da un'analisi del sistema totale quali proprietà concorrano a determinare l'identità di ciascun componente».

[94] Superando così le maggiori criticità del sistema assiologico greimasiano. In quel modello i valori si collocano al livello profondo della semantica fondamentale; solo nella fase superficiale successiva, seppur ancora astratta, queste opposizioni verrebbero disposte sulla linea temporale e quindi narrativizzate; parallelamente quelli stessi valori cominciano a trasformarsi in temi concreti e, solo dopo, il processo approda al livello discorsivo. In questo modo è il *significato* a configurarsi come mera configurazione logica di valori.

[95] Ferraro 2015, p. 115.

interesse e potenziale, in termini di suggestione creativa (fig. 2);[96] esso:

> nella sua versione più completa dispone i componenti su tre livelli: unità figurative, posizioni attanziali, e unità semantiche profonde. […]. Ai quattro angoli si pongono così, non più quattro valori di un astratto schema logico-valoriale e neppure quattro ruoli attanziali o entità figurali, bensì quattro vere e proprie unità segniche, ciascuna con il suo significante, significato e posizione sintattica nel racconto.[97]

Qui esso viene costruito per essere utilizzato come punto di riferimento esterno: collocandovi le unità segniche, desunte dai racconti classici del mito di Persefone, potremo osservare come i testi contemporanei, passati in rassegna nel prossimo capitolo, si pongano rispetto ad esso in una prospettiva dialettica, sostenendolo, trasformandolo o negandolo. Proverò così a imbrigliare l'eterogeneità che caratterizza i contesti di riuso di questo mito all'interno di pochi macro-temi, storicamente determinati, a partire dalle opposizioni di valori su cui il mito di Persefone si regge e, a loro volta, generatrici di temi letterari nella loro dimensione storica:[98] superficie/profondità; natura selvaggia/cultura agricola,

---

[96] Il quadrato semiotico è un metodo di classificazione dei concetti pertinenti ad una data opposizione: il suo limite è rappresentato dal fatto di rappresentare una semplice opposizione binaria. È stato introdotto dal linguista Greimas (1966), come struttura di base della significazione. A partire da un'opposizione data di concetti S1 e S2, il quadrato semiotico per prima cosa presuppone l'esistenza di altri due concetti, ossia ~S1 e ~S2, che stanno tra loro nelle seguenti relazioni: S1 e S2: sono contrari; S1 e ~S1, S2 e ~S2: sono contraddittori; ~S1 e ~S2: sono subcontrari (possono avere in comune delle zone intermedie). Il quadrato semiotico introduce anche i cosiddetti meta-concetti, che sono dei composti. Per esempio, dalla coppia di concetti opposti maschile e femminile, si può ottenere: S1: maschile, S2: femminile, ~S1: non maschile, ~S2: non femminile; S1 e S2: maschile e femminile insieme, cioè l'ermafrodita, né S1 né S2: né maschile né femminile cioè asessuato (angelo). Cfr. Ferraro 2015, pp. 109-113.

[97] Ferraro 2015, p. 134.

[98] Anche il tema infatti può essere un tratto culturale e identitario con un ruolo nella costruzione della soggettività. Vd. Domenichelli 2008, p. 40.

femminilità. Quest'ultima, non solo si colloca in opposizione al maschile, secondo una prospettiva che dialetticamente oppone patriarcato e matriarcato, ma al proprio interno si dibatte tra i valori di giovinezza e maturità (collegata alla fertilità); tra i ruoli di madre o figlia; innocenza o seduzione; maternità o coniugalità. Kore/Persefone sospesa tra questi ruoli, assume facilmente la posizione di meta-concetto o diventa il simbolo dell'una o dell'altra istanza.

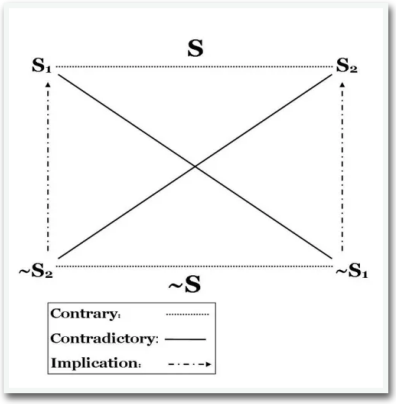


Figura 2: Il quadrato semiotico

Si tratta di categorie necessariamente interpretative, individuate come le più pertinenti al mito, forse anche stereotipate, di pratiche, simboli e dinamiche storiche complesse, che acquistano significati differenti in base al contesto d'uso, alle strategie retoriche, agli ordini discorsivi che le esprimono. Esse inoltre si muovono in uno spazio che coinvolge sì aspetti antropologici, ma anche intellettuali e performativi e che in alcuni contesti specifici possono agire come operatori retorici dell'identità, e perfino connotarsi come finzioni usate per costruire un passato inesistente, o progettare il futuro.[99] Infine mi è sembrato che tali opposizioni intercettassero questioni vitali anche per il dibattito contemporaneo, pur restando nella loro genericità di più vasta applicazione rispetto a valori strettamente attuali.[100]

Si noterà subito l'assenza nella mia impostazione di altre due opposizioni che al mito di Persefone si riconducono istintivamente, ossia vita/morte, a cui si connettono anche i cicli stagionali, ed *eros/thanatos*. Partirò dalla giustificazione della seconda: l'aspetto erotico, seppur indubbiamente presente nelle versioni che assegnano un ruolo ad Eros o Venere, mantiene un ruolo marginale nella trasmissione che i testi classici forniscono del mito, riferendosi tra l'altro, quando presenti, esclusivamente a Plutone. D'altronde nella concezione degli antichi, la

[99] Palumbo 2001, p. 128.
[100] Non si tratta neanche di una interpretazione esaustiva: per esempio nella nostra storia si potrebbe individuare: anche il tema letterario dell'attesa legata all'assenza, a sua volta generativo di una vasta rete di tematizzazioni: nostalgia o desiderio di una persona cara, ma anche di libertà, di un luogo, di equilibrio e di una identità; o come collegamento tra il passato e il futuro.

passione amorosa è considerata come una malattia, sempre apportatrice di sventura e morte e per questo giustificata con l'intervento divino.[101] In ogni caso il loro rapporto appare più di contiguità che di opposizione, andrebbe interpretato piuttosto nel senso di amore *come* morte e pertanto, nell'ipotesi proposta, potrebbe essere riassorbito tanto nella opposizione maschile/femminile, quanto come espressione di pulsioni istintive; in ogni caso l'interpretazione in termini di congiunzione dei due elementi consente di integrare come pertinente anche il tema della necrofilia.[102]

Più complessa la spiegazione dell'altra scelta:[103] in questa storia anche la vita e la morte appaiono in connubio piuttosto che in opposizione: Ade, rapendo Kore porta l'elemento vitale nel regno dei morti e Kore, mangiando il melograno, contamina la propria natura, diventando duale.[104] Se è vero, infatti, che le trasformazioni metamorfiche sono caratterizzate da una soggettività sospesa tra due realtà, dall'irreversibilità dello status, dalla dimensione eziologica, che fa di tutte loro «figure del limite tra la vita e la morte»,[105] allora Kore/Persefone ci appare come la antonomasia della metamorfosi stessa.[106] Dunque la morte, mai espressa letteralmente in nessuna versione, non assume la connotazione di un'assenza di vita, di una negazione dell'esistenza, ma, come abbiamo potuto vedere, si configura come processo trasformativo, rappresenta una soglia da una forma ad una diversa,

---

[101] *DTL*, s.v. *Innamoramento*, (Micali, 2007, p. 1182).
[102] *DTL* s.v. *Necrofilia* (Federici 2007, p.1636).
[103] La sua legittimità, tuttavia, può essere difesa sulla base della considerazione di Burridge riportata da Ferraro 2001, p. 96 secondo cui l'opposizione vita/morte, seppur centrale nel sistema levistraussiano, non può essere condivisa da quanti vedono nella morte soltanto un momento di passaggio.
[104] Basile 2021, pp. 40-41.
[105] Galvagno 2011. La studiosa affronta però l'argomento in relazione al Soggetto e presuppone la prospettiva psicoanalitica di Freud, e Lacan che considera la metamorfosi non come una magia o un'anomalia fantastica ma come il legame essenziale della fantasia che costituisce un essere.
[106] Questa considerazione ci consente tra l'altro di rivalutare lo spazio dedicato da Ovidio a questo mito all'interno delle *Metamorfosi* e la sua prossimità alla narrazione della Gigantomachia: non solo cornice pretestuosa per narrare le trasformazioni di Ciane, Aretusa, le sirene, Acalafo, ma *exemplum maximus* del senso dell'opera.

una metamorfosi per l'appunto che implicitamente presuppone l'immortalità.[107]

Affrontare il tema dell'immortalità tuttavia, in relazione alla dimensione umana, significa collocarsi nella categoria dei credenti, compiere un atto di fede, che è quello che ha trovato espressione nella ritualità misterica e orfica. Ciò nondimeno:

> La macchina mitologica, non funziona «solo finché gli uomini sono persuasi che "dio è vivo", [ma] continua a funzionare anche ove e quando gli uomini sono persuasi che "dio è morto", e ove e quando gli uomini, pur non essendo persuasi che "dio è morto", restano legati senza argomenti di opposizione ai presupposti da cui procede necessariamente quella persuasione»; credenti, atei o agnostici, gli uomini *mitologizzano*, ma per non cadere in universali o trascendentali illusori è più prudente asserire che la macchina «funziona in rapporto con una parte dell'umanità relativamente ampia».[108]

Se invece si guarda ai cicli stagionali, per come sono rappresentati nell'immaginario letterario, quando ci si riferisce alla stasi a cui va incontro la vegetazione, in seguito ai mutamenti atmosferici, essa è sempre in relazione alle attività umane; al contrario lo stato di natura, è rappresentato da un'età dell'oro perennemente fruttifera. In alternativa, la letteratura affronta il tema

---

[107] Cfr. *DTL*, s. v. *Immortalità* (Mauro 2007, p. 1107). Come tema letterario di lunghissima durata, la metamorfosi, ha sempre mantenuto un senso perturbante di perdita del sé e di dissoluzione dei confini tra le forme; tuttavia, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento esso si inscrive pienamente nell'universo del meraviglioso e nella dimensione dell'immaginario. Le sue funzioni sono comunque poliedriche: da un lato tende a scardinare ogni immagine monolitica dell'identità, dall'altro mira a razionalizzare l'infinita varietà delle forme. Alla fine dell'Ottocento, con il forte sviluppo della scienza positivista, si delinea un nuovo modello narrativo, in cui la trasformazione non si configura come evento inspiegabile ma deriva dallo slancio prometeico dell'uomo che si sostituisce alla divinità nell'atto della creazione Nel Novecento, come accade per tutti i temi tradizionali, anche la metamorfosi viene ripresa in concomitanza alla nuova grande stagione di letteratura fantastica. *Il mondo estremo* (1988) di Christoph Ransmayr, produce una vera e propria poetica postmoderna della metamorfosi. In questo universo tematico si possono far rientrare, infine, alcune tendenze dell'immaginario contemporaneo legate alle nuove tecnologie digitali: dal *cyberpunk* alla visione «postorganica» e «postumana», basata sulla ridefinizione dei ruoli sociali e sessuali. *DTL,* s. v. *Metamorfosi* (Fusillo 2007, p. 1493).

[108] Raimondi 2023, p. 19. Il virgolettato nel testo riporta espressioni di F. Jesi di cui l'autore indaga il concetto di macchina mitologica.

dell'immortalità anche in opposizione ad «oblio» e «dimenticanza» e la morte fisica ne è in ogni caso premessa e condizione.

Superficie/ Profondità

Vale la pena di soffermarsi sulla configurazione spaziale del racconto: nell'uso dello spazio in chiave strutturale i luoghi corrispondono all'ambiente definito dalle entità che contiene e dalle azioni che vi si possono svolgere. In questa storia si riconoscono tre dimensioni: l'Olimpo alla cui superiorità topografica corrisponde il luogo da cui prendono il via tutte le istanze di destinazione e a cui è riservata la conoscenza dei fatti; governato da Zeus e fuori dalla portata dell'umanità, naturalmente resta estraneo a qualunque descrizione; non altrettanto il mondo subalterno infernale che nel poema tardoantico di Claudiano assume una concreta materialità attraverso una serie di elementi figurativi e si colora di percezioni sensoriali. Essi rappresentano l'*alto* e il *basso* in posizione S_1 eS_2: entrambi appartengono al regno degli dèi ma sono collocati in una posizione di contrarietà reciproca. L'altro polo è rappresentato dalla dimensione terrena che si configura come superficie né bassa, né alta: in questo spazio si muovono prevalentemente Kore e Demetra ma anche le divinità coinvolte nella sfera erotica e gli *Aiutanti*.[109] Forse è possibile collocare le due dee nelle rispettive posizioni $\sim S_2$ (non alto) e $\sim S_1$ (non basso): Demetra è infatti esclusa dall'accesso agli inferi mentre l'Olimpo, dal quale si colloca in disparte, non le è tuttavia precluso; al contrario Kore si muove tra l'*Underworld* e la superficie terrestre.[110] In questo modo sarebbero garantiti anche i rapporti di implicazione tra Zeus e Demetra e tra Kore e Ade, sebbene i rapporti di contraddizione invece non sembrerebbero

[109] Si ricorda che tanto le azioni di Venere ed Eros, quanto quelle di Pallade e Diana trovano una collocazione terrena. Nell'inno a Demetra, poi, anche Helios, per quanto ubicato nella volta celeste, appare chiaramente in relazione più con il mondo sensibile, su cui è rivolto il suo sguardo rivelatore, che con quello ultraterreno.

[110] Il suo accesso all'Olimpo, nell'inno pseudomerico traspare dalle parole di Rea come promessa futura, le altre fonti non sono altrettanto esplicite sul fatto che il periodo trascorso con la madre si svolga o meno sulla Terra. In ogni caso la stretta correlazione che in Claudiano si realizza tra il personaggio e lo spazio fisico e l'interpretazione del personaggio come metafora della condizione umana, già letta, rende Kore/Persefone tutto sommato adeguata ad occupare la posizione *non alto*.

convincenti sul quadrato così costruito,[111] altre osservazioni, hanno convinto a non scartare questa interpretazione. Se si guarda ai movimenti degli attori tra le tre dimensioni e ad i canali comunicativi che li collegano ci si rende infatti conto che l'unico spostamento possibile è quello sulla direttrice orizzontale che si svolge sulla superficie terrestre tra i poli Demetra-Kore, e che nel racconto corrisponde alle peregrinazioni della madre.[112] Al contrario, lungo la direttrice verticale, i collegamenti tra alto e basso, o acquisiscono la forma del comando,[113] o sono sempre mediati dalle posizioni intermedie $\sim S_1$ (non basso) e $\sim S_2$ (non alto).[114]

Alla dimensione superficiale corrispondono, dunque, dinamiche di esplorazione, ricerca: è lo spazio di tensione tra i personaggi e il proprio Oggetto di valore; un dinamismo che potrebbe manifestarsi anche nell'insistenza ovidiana sull'elemento fluviale. Anche le divinità, quando agiscono in questa dimensione, sperimentano le frustrazioni, il senso di incompiutezza, la precarietà che sono del genere umano; se poi confrontiamo gli episodi in cui è stata indicata un'identificazione tra geografia e attori ci accorgiamo come i luoghi partecipino alla medesima vulnerabilità. La Sicilia, in particolare, "soffre" la separazione dalla sua protettrice, Cerere, nelle *Metamorfosi* e la condizione di isola in Claudiano.

In questa dimensione, ovunque c'è il rischio di precipitare nell'abisso: le lusinghe di una pianta bulbosa, una caverna, uno specchio d'acqua. La superficie, inoltre, in sé e per sé, è arida e non fruttifera: a Persefone, metafora del seme che germoglia nella terra, spetta la relazione con la profondità: l'impulso vitale è una spinta che proviene dal basso.

Dal punto di vista della tematizzazione letteraria all'opposizione alto/basso si collega il tema dell'Oltretomba (anche interpretato in chiave cristiana, con la tradizionale tripartizione), Dopo l'ampio utilizzo del *topos* del viaggio catartico

---

[111] Le diagonali del quadrato congiungerebbero le estremità occupate da Zeus e Persefone ($S_1, \sim S_1$) e da Ade e Demetra ($S_2, \sim S_2$). Sebbene le azioni degli uni arrechino un danno alle altre, le fonti non consentono di individuare un'opposizione diretta tra i personaggi.

[112] Sulla direzione e le tappe di questo viaggio che in alcune fonti sembrerebbe assumere andamento circolare o a «tela di ragno» cfr. Manioti 2017 e Ramos 1981.

[113] Si veda Hes *Th.* 912-914 ma anche, quanto affermato a proposito dei discorsi nel *Rapt. Pros.* Qui si osserva pure la tendenza inversa, con la pressione che dal basso spinge verso l'alto, anche attraverso l'enfasi posta sul vulcanismo del territorio siciliano. (Onorato 2008).

[114] Si ricorda che Mercurio era l'unica divinità legittimata ad accedere ad entrambi i mondi.

nell'aldilà, nella letteratura moderna esso continua a sopravvivere come metafora del percorso nell'inferno della città industriale, o della guerra e anche negli abissi della psiche. Inoltre, la prospettiva, in qualche modo, si rovescia e l'oltretomba invade il mondo dei vivi oppure compare come mondo rovesciato e immagine deformata del quotidiano.[115]

Il tema possiede molte ulteriori declinazioni: come luce/buio con la sua variante visibile/invisibile che metaforicamente si traduce in conoscenza/ignoranza. Il movimento superficiale, poi, può mettere in relazione oriente e occidente,[116] mentre l'opposizione alto/basso è declinato, soprattutto nella letteratura italiana, non infrequentemente, come conflitto tra settentrione e meridione.

Questa opposizione valoriale trova accoglienza in alcuni dei prodotti contemporanei, su cui si concentra la seconda parte della ricerca: *La luce e il lutto, Il figlio di Persefone, The White Lotus.* In qualche caso, come ne *Il ritorno di Proserpina,* l'ambientazione siciliana diventa spazio di confine tra mondi distanti, tra i quali l'isola, come la protagonista della storia, fa da *trait-d'union*.

Natura selvaggia/cultura agricola

Kore e Demetra rappresenterebbero in questa proposta, rispettivamente i valori positivi dell'*ambiente naturale* e dell'*ambiente antropico*; connesse da caratteristiche comuni, da riferire al concetto 'ambiente', ma non in opposizione tra loro, si troverebbero ad occupare i vertici S_1 e S_2, in un rapporto reciproco di contrarietà ma non di contraddizione.[117] Forse c'è di più: nel testo arcaico la permanenza di Demetra ad Eleusi con il travestimento e il fallimento del rito di divinizzazione di Demofonte, collocherebbe il personaggio in uno spazio antropico e sociale a lei inizialmente estraneo: come la figlia Kore il suo spazio proprio è ancora quello naturale; solo in conclusione della vicenda, con la consegna dei semi

---

[115] *DTL* s.v. *Oltretomba,* (Nobili 2007, p. 1723).
[116] I poeti contemporanei hanno reinterpretato il mito anche in relazione a tipi culturalmente specifici come la madre ebrea o afroamericana; scrittori con identità culturali miste come greco-americani e italo-americani lo usano per comprendere l'esperienza di vivere tra diverse culture, lingue, identità. Vd. Hurst 2012. Cfr. anche Giunta 2004.
[117] Non andrà dimenticato anche il fatto che Kore e Demetra a volte finiscono per identificarsi.

a Trittolemo, assumendo un ruolo nella civilizzazione, si verificherebbe uno spostamento nella valorizzazione di cui il pubblico dell'inno è testimone.

Ai vertici opposti e inversi gli aspetti percepiti negativamente dell'ambiente naturale ($\sim S_2$) e antropico ($\sim S_1$). Mentre i primi sarebbero incarnati da Ade/Plutone i secondi sono ovviamente estranei al mito: appartengono ad un panorama storico di là da venire; d'altronde anche Fredric Jameson aveva riconosciuto che il vertice $\sim S_2$ è considerato «sempre la posizione che rimane più a lungo in sospeso, dal momento che la sua identificazione completa il processo».[118] La distopia antropica che può essere cercata nelle opere moderne, è caratterizzata dal progresso distruttivo, sfruttamento della natura, crimine, disordine, disumanità.

Sul quadrato, i valori incarnati da Ade e Kore si vengono così a trovare in un rapporto di contraddizione che corrisponde all'antagonismo individuato nei ruoli attanziali dei personaggi. Più interessante appare però il rapporto di implicazione che si viene a creare tra i valori rappresentati da Demetra (S_2) e da Ade ($\sim S_1$): è l'azione rude e primitiva del sovrano degli Inferi la causa del digiuno della dea e della fame imposta agli uomini dalla stessa;[119] ma è un passaggio inevitabile per l'avvento dell'età di Demetra.

L'utopia naturale, di solito legata al tema della memoria e del passato, oggi è anche intesa come costruzione di un futuro sostenibile all'insegna dell'impegno ecologico. I motivi o *topoi* che la caratterizzano sono: natura spontanea e rigogliosa, paradiso perduto, *locus amoenus*, foresta, arcadia, fusione panica con la natura, età dell'innocenza.[120] Nella accezione distopica l'ambiente selvaggio e minaccioso, o anche sterile è associato al rozzo inteso sia come brutto sia come primitivo; ne sono corollari l'immobilismo, il perturbante.[121] Al contrario, l'ambiente antropico è percepito come risultato del progresso sia tecnologico che civile: la coltivazione del

---

[118] Jameson 1987.
[119] *DTL* s.v. *Fame* (Bertazzoli 2007, p. 783) «si affianca ai concetti di penuria dovuta alla guerra e alle grandi pestilenze, ma anche a dissennati modi di sfruttamento delle risorse e a ingiusti meccanismi sociali che generano la povertà e l'emarginazione, la mendicità, la follia. Questo ventaglio di tematiche relative al cibo non solo interpreta una condizione reale, storicamente esistita, ma si innesta sul terreno della *inventio* popolare delle fiabe e dei miti delle società arcaiche e nell'immaginario della letteratura».
[120] *DTL* s.v. *Ingenuità* (Domenichelli- Gajeri 2007, p.1169); s.v. *Innocenza* (Zanotti 2007b p. 1186)*; s. v. Luogo ameno* (Scaffai 2007, p. 1317); s. v. *Luogo Selvaggio* (Ceserani 2007, p. 1322).
[121] *DTL*, s.v. *Luogo Selvaggio* (Ceserani 2007, p. 1322).

grano a partire dall'inno omerico *A Demetra* si configura come nascita della civiltà e delle leggi; la spiga diventa simbolo di opulenza e i chicchi moneta di scambio.[122] Il rispetto delle regole e dei valori, il dominio di sé garantiscono la sicurezza; ne sono luoghi comuni: il giardino coltivato, la città ideale, il lavoro organizzato. In questo schema si inserisce anche il motivo del fiore: se in riferimento alle specie selvatiche, metaforicamente collegato al tema dell'oblio e della morte, così come a quello della sensualità e del piacere. Al contrario la coltivazione dei fiori può apparire un'arte o un'attività del tutto artificiale e futilmente estetica: nella letteratura si trova associato anche alla memoria e alla poesia.[123]

La Persefone ritornante al fianco della madre oltre a rappresentare la ciclicità stagionale,[124] mostra la possibilità di coesistenza dei due mondi, come accade proprio all'interno di un giardino: «equilibrio precario tra l'artificialità architettonica e la natura disumanizzata».[125]

Nel Novecento, con la progressiva urbanizzazione e denaturalizzazione dell'Europa l'incontro con la natura si sposta ai margini dell'esperienza individuale e quindi anche del discorso letterario. Dopo una fase che tendeva a radicalizzare la trasformazione tecnologica del mondo, i due antichi e contrastanti modelli di un rapporto edenico fra uomo e natura, oppure di un conflitto crudele fra i due, (dell'uomo per assoggettare la natura o della natura per prevalere con le sue forze catastrofiche sull'uomo) ispirano un'ampia produzione saggistica e filosofica ma anche letteraria, soprattutto nel territorio della fantascienza, con una tensione tra utopia e apocalisse. La natura rimane al centro della rappresentazione letteraria in quei paesi in cui, per ragioni di contesto geografico, è parte essenziale dell'identità nazionale, come nell'Europa del Nord, nella cultura orientale e in quella americana.

---

[122] *DTL*, s. v. *Grano* (Ranalli 2007, p.1062).
[123] *DTL*, s. v. *Fiori* (Spila 2007, p. 873).
[124] Il tema della Primavera, d'altro, canto mantiene i propri antichi tratti stereotipati e pur continuando a godere di grande vitalità, resta sostanzialmente estraneo ai caratteri innovativi di tanta parte della letteratura alta: la sporadica comparsa del tema è accompagnata da una profonda trasformazione di senso come accade in *Terra desolata* di Eliot. *DTL*, s. v. *Primavera* (Torregiani 2007, p.1965).
[125] *DTL,* s. v. *Giardino* (Zanotti 2007a p.1019). Nella narrativa otto-novecentesca, con l'industrializzazione, il giardino smette di simboleggiare, insieme alla città, lo spazio umano opposto alla natura selvaggia, ma si sposta in direzione della natura, in opposizione alla città. Inoltre, inizia una corrispondenza tra giardino e infanzia e diventa il simbolo di un paradiso perduto individuale: gli anni infantili.

L'esperienza letteraria italiana risente, soprattutto all'inizio del XX secolo, di una cultura regionale legata a contesti antropologici premoderni. Caratteristica comune a molti scrittori italiani, è la mitologizzazione dell'ambiente naturale e del paesaggio d'origine. La cultura del tardo Novecento sembra, infine, portare a esiti contrastanti: da un lato vi è la tendenza a una vera trasformazione della natura in simulacro; dall'altro vi è la nostalgia di una condizione premoderna. Le istanze ecologiste alimentano il mito letterario e, soprattutto, cinematografico di una natura benigna e incontaminata: la natura diventa *oikos*, dimora, nicchia ecologica, come teorizzato dalla nuova eco- critica, sviluppatasi soprattutto in ambito statunitense. Non di rado però, questo *topos* tra i più fecondi della letteratura mondiale, diventa lo scenario di una felicità artificiale e commerciale; venuta meno l'originaria densità semantico-allegorica i suoi elementi sono spesso ridotti a immagini di un repertorio ormai logorato e di ricostruzioni *kitsch*.[126]

Già nella lingua latina al termine 'natura' era possibile ricondurre una doppia accezione; avendo considerato precedentemente il senso inteso come *physis,* occorre adesso confrontare l'opposizione tra la qualità naturale degli uomini, il loro carattere genuino, l'indole istintiva (S_1) e i valori della educazione (S_2). Mi sembra che si possa osservare la pertinenza della genuinità, scandita in pragmatismo, forza d'animo, performatività, spiritualità e creatività con la personalità di Demetra e dell'educazione espressa attraverso il dominio sulle passioni, la conoscenza e fiducia nelle istituzioni, con quella di Zeus.[127]

A Demetra, tuttavia, dobbiamo attribuire anche la posizione $\sim S_1$: il personaggio possiede, infatti, anche alcuni dei difetti di un carattere genuino, quali impulsività, ostinazione e avventatezza, agonismo eccessivo, in alcuni momenti, violenza. Occorre chiarire che, le stesse caratteristiche avremmo potuto riconoscerle anche nel personaggio di Ade e identificare in lui la rappresentazione dei disvalori istintivi. Questo però lo avrebbe collocato in una posizione (la $\sim S_1$) che presuppone da una parte un'implicazione con Zeus, tutto sommato

---

[126] *DTL*, s. v. *Natura* (Fornari 2007, p. 1604); *s. v. Luogo ameno* (Scaffai 2007, p. 1317).
[127] Il modello per l'articolazione dei valori in declinazioni positive o negative mi è stata suggerita da Di Chio 2016 che la utilizza per scandagliare la dialettica culturale nel cinema classico americano (pp. 96-101 ebook).

funzionante,[128] ma un'opposizione diretta a Demetra che invece le fonti classiche non ci consentono di individuare. Attribuendo dunque la posizione a Demetra, come giustificare però il rapporto di implicazione che si verrebbe a creare tra la dea e Zeus? Come conciliare quest'analisi con l'aver precedentemente attribuito a Demetra la civilizzazione dell'umanità? Risulta estremamente interessante il fatto che, avendo individuato nel personaggio della dea delle messi, il *Soggetto* del programma narrativo, ossia il personaggio che acquisisce le competenze, in termini di sapere e potere, è a lei che dobbiamo attribuire un mutamento dello status di partenza. Ciò si traduce nel fatto che partendo da una condizione istintiva, approderà all'accettazione dei valori della cultura, secondo il volere di Zeus, facendosene anzi agente, nei confronti dell'umanità. Alla contrarietà al sovrano degli dèi che rappresenta il momento iniziale della vicenda, si aggiunge allora il rapporto di implicazione, raggiunto in seguito alla gerarchizzazione valoriale. Anche in questo caso la posizione ~S2, che dovrebbe essere occupata dai disvalori culturali (corruzione del carattere) resterebbe vacante: nel mito la vittoria della cultura è un risultato obbligato in partenza.

La stessa struttura e gli stessi ruoli si ripetono identici se ai personaggi di Demetra e Zeus associamo, invece, all'una le istanze privatistiche e libertarie del soggetto (autodeterminazione, indipendenza, onore/dignità) insieme all'indisciplina, vendetta, senso di superiorità che ne rappresentano l'altra faccia della medaglia e all'altro lo spirito di cooperazione, e la ricerca di mediazione che sono i fondamenti della vita comunitaria.

Quella del mondo antico greco-latino è una cultura fondata sull'esteriorità: sono gli attributi visibili che consentono l'identificazione del singolo: il nome, la patria, le imprese compiute. Anche per la dea delle messi si tratta di vedersi riconosciuto uno status. La letteratura spesso ha trattato il tema dell'identità nei termini dell'agnizione;[129] al contrario l'individualismo rappresenta un concetto

---

[128] Occorrerebbe però non tener conto del fatto che in Claudiano egli si pone come oppositore di Zeus.

[129] *DTL*, s.v. *Identità/Agnizione* (Di Bella 2017, p. 1094). Scuderi 2022, p. 184, al contrario ritiene che la nascita del Soggetto sia un processo poligenetico che nell'età moderna riemerge dall'Antico, in cui esso era percepito come forma neutra e metamorfica, aspetto che ne avrebbe in seguito provocato la rimozione.

piuttosto moderno, strettamente connesso all'ascesa della borghesia e percepito a lungo negativamente. A partire dal Novecento, esso si scontra con tendenze contrarie massificanti (cattoliche o marxiste) percepite come paurose e dalle quali si cerca una via di fuga, che diventerà poi sostanzialmente impossibile nella società della comunicazione di massa.[130]

L'ambiente naturale o il carattere istintivo e individualista sono emersi come poli differenziali rispetto alla vita comunitaria e sociale nell'analisi di *Favole degli dèi, Punderworld* e, di nuovo, in *La luce e il lutto.*

Il femminile

Ade è l'oppositore di Kore: nei due personaggi troviamo contrapposto il *maschile* e il *femminile*. Entrambi sono, tuttavia, portatori tanto dei valori quanto dei disvalori del proprio genere, pertanto, la loro relazione si configura sia in termini di contrarietà che di complementarità rappresentata dalla coppia sposata, regale e divina. [131] Come si può comprendere, si tratta di attribuzioni basate sulla presenza/assenza di un codice comportamentale,[132]la cui percezione etica e morale non può che cambiare con il panorama culturale, come abbiamo potuto fare già, in parte, esperienza durante la lettura delle *Metamorfosi* e per la quale occorre sospendere, almeno provvisoriamente, il giudizio.

La posizione S_1 sarebbe occupata dalla forza virile, dalla determinazione, da un certo pragmatismo, riconoscibile nelle azioni di Ade; nello stesso tempo, la posizione $\sim S_1$, mette in luce gli aspetti egoistici, violenti, prevaricatori del sesso maschile. Allo stesso modo, Kore/Persefone, bella e leggiadra, mentre mostra l'affettività alla famiglia e alle compagne e difende la propria castità (valori femminili S_2), rivela anche inesperienza, arrendevolezza, vittimismo, eccessiva emotività (disvalori femminili $\sim S_2$). Le dinamiche relazionali tra i due oscillano tra due poli opposti: lo stupro e le nozze. Il primo è un sotto-tema che si collega naturalmente a questa storia,[133] sebbene, come abbiamo visto, non sia possibile

---

[130] *DTL*, s.v. *Individualismo* (Morini-Domenichelli 2007, p.1145).
[131] Nel paragrafo dedicato ai personaggi del mito è già stato segnalato come ad entrambe le divinità fossero associati sia epiteti positivi che negativi.
[132] *DTL*, s.v. *Forza Fisica* (Roda, 2007, p.921).
[133] *DTL,* s.v. *Stupro* (Manferlotti, 2007, p. 2400).

affermare che il pubblico antico percepisse in questi termini la vicenda di Persefone. Inizialmente inteso come una estensione del potere o della guerra, diventa un argomento diffuso nella letteratura solo a partire dall'età moderna e viene declinato come forma di denuncia, all'interno di sistemi di pensiero femministi e postcoloniali. La festa nuziale invece, narrata nel *De Raptu Proserpinae* di Claudiano, ricollegandosi alle forme di scrittura celebrativa per nozze, tipica della tradizione classica, sviluppa come abbiamo visto, il rapporto tra i temi del matrimonio e della morte. Nuovamente, nel corso del XX secolo il tema nuziale tenderà a trasformarsi nella rappresentazione di un'occasione sociale «nella quale emerge l'inadeguatezza del rito a contenere uno sfaldamento esistenziale e collettivo che trova nel momento nuziale lo sbocco verso la farsa tragica».[134]

Una diversa articolazione di maschile/femminile si realizza nel rapporto, anch'esso antagonista, ma questa volta reciproco tra Zeus e Demetra; la loro opposizione si realizza da posizioni meno impari e si pone, *in primis,*[135] come un rapporto dialettico tra il mondo paterno e quello materno; nello stesso tempo la superiore autorità di Zeus si fa anche garante del bene della comunità e dei valori culturali a discapito dell'interesse individuale e istintivo da parte di Demetra a preservare il proprio legame con la figlia. È importante ricordare che il tema della identità, solo in età moderna coinciderà con la coscienza di sé, mentre nelle culture antiche soggiace prioritariamente al rapporto parentelare.

Detto questo, la genitorialità di Zeus e Demetra si esprime nei confronti di una figlia femmina, caso quasi unico nella mitologia greca, il cui ruolo in letteratura, in base al modello culturale dominante nelle società, può essere oggetto di predilezione o di vittima sacrificale, ed evolversi in direzione della emancipazione o dell'oppressione della donna.[136] A questo si aggiunga che si tratta di una figlia giovane, nella fase della sua iniziazione sociale, oggi diremmo adolescente, destinata ad essere tematizzata o come memoria della fanciulla morta in tenera età o al contrario, nei romanzi di formazione, come simbolo della modernità. Il motivo della iniziazione nel mondo degli adulti persiste nel tempo,

---

[134] *DTL*, s.v. *Festa Nuziale* (Guglielmi 2007 p. 835).
[135] Perché esplicitamente espresso in questi termini da Ovidio.
[136] *DTL*, s.v. *Figlia* (Carini 2007, p. 841).

accanto alla sensualità che un corpo giovane è in grado di trasmettere. Alla opposizione alle regole dei padri che caratterizza molta letteratura sulla gioventù, in epoca postmoderna si sostituisce la scoperta di un'adolescenza come fase autonoma di responsabilità.[137]

La connessione tra Demetra e il suo destino biologico di madre è già resa esplicita nella radice etimologica dei due termini. Senza assumere la prospettiva di Bachofen,[138] ormai superata, in tutte le culture di epoca storica la moglie/madre è stata subordinata al volere del marito/padre, l'unico con poteri decisionali, ciò nonostante, la sua funzione è sempre stata considerata fondamentale per la sopravvivenza della società, non solo in termini riproduttivi, pur non essendo stata riconosciuta giuridicamente per molto tempo. Anche al ruolo della madre viene attribuita una capacità metamorfica, le cui caratteristiche antitetiche (protettrice amorevole o predatrice terrificante) si ritrovano in potenza già in Demetra e saranno, più frequentemente, le madri crudeli o quanto meno inadempienti a dominare il panorama letterario dalle fiabe in poi. Compito delle madri è spesso cercare di procurare alle figlie il miglior matrimonio possibile: nella opposizione di Demetra alle nozze con quello che ritiene un «cattivo partito», come è espresso soprattutto in Ovidio,[139] è possibile individuare un motivo che diventerà tipico del genere comico. Con l'avvento delle questioni di genere, poi, i legami indissolubili tra madre e figlie sono stati letti come perpetrazione di ruoli e destini:[140] la trasposizione mediale del mito di Persefone, spesso si realizza in questa accezione.

La figura del padre si intreccia nel corso dei millenni con i temi dell'autorità all'interno della famiglia, i modelli comportamentali e educativi, il potere politico, la legge umana e divina, la sessualità, il legame con le generazioni. Solo durante il periodo umanistico-rinascimentale nella figura paterna si fa strada una responsabilità economica e di orientamento culturale nei confronti dei figli. Per assistere in letteratura ad una presa di distanza dai padri occorre aspettare il Romanticismo in cui la crisi dell'autorità morale comincia ad essere collegato al

---

[137] *DTL*, s.v. *Adolescenza* (Mauceri 2007, p. 16); s. v. *Gioventù* (Innocenti 2007, p. 1037).
[138] Vd. nota I, 106.
[139] Ov. *Fast.* 4, 590-593; *Met.* 5, 526-527 e 529-530.
[140] *DTL*, s.v. *Madre* (Cenni 2007, p. 1344).

tema dell'avventura, della trasgressione, dell'evasione. L'età contemporanea lo ha sottratto alla rigidità della tradizione attraverso l'allargamento e l'indebolimento del suo ruolo: divenendo una figura fragile, spesso perde di credibilità. [141]
Tornerò su molti di questi temi in occasione della lettura esegetica di *Fine Print*, *The Wrath of Demeter*, *BeetleJuice 2* e non solo.

6. Conclusioni

Come si è potuto osservare, rispetto alla grammatica narrativa i nostri racconti utilizzano solo le funzioni della fase preparatoria,[142] manca infatti tutta la fase dell'Apertura dell'Azione dalla *Messa alla prova* fino alla *Lotta* e alla *Vittoria;* anche la fase finale che contiene le funzioni *Trasfigurazione dell'Eroe* e *Nozze,* presenti apparentemente nel mito, appare in realtà problematica per la nostra storia. Inoltre, è emerso come in nessuno dei testi antichi passati in rassegna, Kore/Persefone sia l'*Eroe* del mito a lei intitolato; ancora, né Kore, in quanto fanciulla divina, né il suo alter-ego Persefone, in quanto regina degli Inferi, rivestono il ruolo di *Antagonista* nei confronti di nessun altro personaggio; infine, il motivo del ratto in sé è quello che riceve la minore trattazione e il rapporto di forza tra Ade e Kore è tale che la resistenza della fanciulla, nonché fiacca, è comunque vana. Dunque, nel racconto che gli autori antichi ci hanno lasciato del mito di Persefone, sebbene gli attori vengano messi alla prova più volte in molti modi, la *struttura sintattica elementare* della narrazione non sembrerebbe consistere mai nel dispositivo della *prova.* [143] Un'ipotesi che potrebbe trovare conferma nella versione delle *Metamorfosi* in cui il viaggio di Cerere assume, più marcatamente, i tratti dell'inchiesta, come ho avuto modo di sottolineare, e risulta

---

[141] *DTL*, s.v. P*adre* (Blazina 2007, p.1805).
[142] Non si tratta comunque di un caso eccezionale (cfr. Ferraro 2015, p. 86).
[143] A meno di non considerare una *prova* il viaggio stesso di Demetra o di scorgere alcune delle fasi della *Messa alla Prov*a nell'episodio eleusino, attraverso l'incontro con Metanira e il tentativo fallito di divinizzare Demofonte. Tuttavia, l'applicazione del modello appare forzata, inoltre l'episodio non è presente né con la stessa importanza in tutte le versioni.

maggiormente evidente che il racconto tende a ricostruire quanto già avvenuto.[144] Questo aspetto potrebbe trovare ulteriore conferma nel fatto che il mito non trova spazio, per quel che sappiamo, in opere specificamente epiche*:* anche le *Metamorfosi* e il *De raptus Proserpinae,* appartengono a un genere misto. Se, per posizionare il mito, converrà allora guardare preferibilmente allo schema compositivo del *confronto* o del *contratto,*[145] per le narrazioni letterarie appare preferibile guardare ad architetture narrative meno orientate al «fare» e più all'«essere».[146]

Nell'architettura narrativa delle fonti letterarie, mentre agisce una istanza di *Destinazione* di cui fanno egualmente parte Zeus/Giove e Persefone/Proserpina, si assiste allo scontro con la *Prospetticità* degli altri attori.[147] Già nella versione letteraria più antica, quella dell'inno *A Demetra* cominciano a intravedersi le tracce del regime di racconto, detto *multiprospettico:*[148] da una parte la presenza di un *Contratto* tra più programmi d'azione e più sistemi di valori;[149] dall'altra, la crescita identitaria degli attori in gioco che si misura, non nella affermazione di sé, ma nell'accettare i termini relativi del compromesso. Stupisce, tutto sommato, questo riscontro, potendo aspettarci, in maniera più appropriata, in un testo ancora fortemente legato a istanze rituali, un regime *posizionale* più vicino alla grammatica

---

[144] Ferraro 2015, pp.56-58 ritiene lo schema proppiano valido solo per narrazioni, basate su un «agire trasformativo» in cui il destinatario sia portato a chiedersi cosa possa avvenire nel prosieguo della narrazione, e non per le narrazioni che tendono a ricostruire quanto già avvenuto, come fa ad esempio il genere poliziesco.

[145] Ferraro 2015, p. 64-65 nota come di fatto tutte le funzioni dello schema proppiano rientrino in un modo o nell'altro in configurazioni di messa alla prova che funge quindi da struttura elementare. Diverse *strutture elementari della narrazione* possono essere riconosciute nel *contratto* e nel *confronto, s*ulla base di Greimas. Nel *contratto* il Destinante trasmette un dovere o un volere a un Destinatario che con ciò diventerà soggetto del programma narrativo; nel *confronto* il rapporto prospetta una contrapposizione di valori. Nella *struttura elementare* del *confronto* «i personaggi che si affrontano sulla superficie del racconto starebbero a simboleggiare una relazione oppositiva tra componenti di significato e l'esito del loro scontro esprimerebbe una «gerarchizzazione valoriale». Resta possibile per lo studioso individuare altre *strutture elementari* come il sacrificio, la vendetta, la fortuna.

[146] Cfr. Ferraro p. 164.

[147] Ferraro 2015, p. 164-166 constata come il senso del racconto si basi sulla relazione tra istanze di *Destinazione* e istanze di *Prospetticità,* il cui rapporto determina l'Architettura di base della classe di narrazioni dette ADP.

[148] I *regimi del discorso narrativo* sono quattro: *causale, posizionale, prospettico, multiprospettico.* Si tratta di strategie di comunicazione mappate in base al loro posizionamento rispetto alle variabili: soggettivo/oggettivo e relativo/assoluto. Cfr. Ferraro 2015, pp.85-92.

[149] Ferraro 2015, p. 73.

mitica, che definisca il modo in cui le cose devono essere, annullando i fattori di instabilità e affermando il dominio delle regole. Qui la condanna a cui il 'disubbidiente' andrebbe inevitabilmente incontro nel regime *posizionale* viene estratta dal racconto mitico in sé e riservata a quanti non partecipino o violino i sacri misteri, cioè alla sfera rituale. La spiegazione può risiedere nel fatto che il conservatorismo, implicito in questo regime, continua a caratterizzare il sentimento e i riti religiosi ma il racconto si focalizza, invece, sul compromesso che conduce alla risoluzione e che consente di interpretare il *cambiamento come forma di sopravvivenza* (metamorfosi). Secondo questa codificazione simbolica, la sopravvivenza sarebbe il risultato di un equilibrio tra principi complementari, che esclude l'eccessiva semplificazione di una realtà senza alternanze e limitazioni, affermando, quindi, la superiorità dell'ordine reale rispetto al fascino di una ipotetica età dell'oro con la sua eterna ricchezza.[150]

Fin dalle origini della letteratura, quello del rapimento si configura dunque, come mero espediente, puro snodo narrativo, [151] finalizzato al corretto posizionamento di Persefone, quale mediatrice di elementi di per sé opposti. In conclusione, possiamo ritenere che, nella narratività antica, il ratto della fanciulla abbia lo scopo principale di creare, attraverso la *Mancanza,* una frattura tra un prima e un dopo e quindi di posizionare sulla linea temporale uno *scarto differenziale* tra una condizione di presenza e uno di assenza: in questo modo esso piuttosto che l'oggetto della narrazione, appare essere l'*aition* di un cambiamento.

Dopo il ratto, la sorte di Persefone resta, per lo più, sconosciuta al pubblico, il quale assiste invece alla sua ricerca da parte della madre Demetra: nel frattempo cominciano a configurarsi alcune dimensioni virtuali che mettono in luce l'inevitabilità dell'evento di partenza, nonostante la sua dimensione traumatica. La

---

[150] Un principio comune a molte mitologie primitive a cui, stando alle proposte cronologiche ricostruite all'inizio del capitolo, appartiene anche questa storia. Cfr. Ferraro 2012a p. 177. Il mito dell'età dell'oro è raccontato in: Hes. *Op*., 109 e segg.; Plato. *Criti*. 109b e segg.; Verg. *Ecl*. 4; Ov. *Met*., I, 89 e segg.

[151] Nel successivo progresso letterario esso manterrà caratteri stabili e costanti tanto da essere preferibilmente ascrivibile al rango di motivo, piuttosto che di tema. Gli elementi caratterizzanti: luogo isolato, azione eseguita con pochi gesti rapidi, chiusura in un mezzo di trasporto, percorso ignoto verso un luogo di reclusione oscuro e angusto trovano forse nel rapimento di Persefone un prototipo. Cfr. Pich, 2007, p. 2015.

conclusione da una parte richiede l'accettazione della immutabilità del nuovo status quo (Persefone si è infatti nutrita dei semi di melograno) dall'altra, ponendo le basi per la pratica dell'agricoltura, apre ad un futuro diverso e tuttavia più civile. In antico il mito poi ricomponeva attraverso il processo ciclico della Persefone ritornante, gli elementi contrastanti, enfatizzando l'importanza della rete di relazioni collaborative di scambio e di sostegno, su cui si fonda la vita comunitaria. Durante il processo di trasmissione possiamo assistere già in antico, ad un mutamento di rapporto tra la componente soggettiva e quella oggettiva, entro i limiti consentiti dai contesti culturali, ma già nell'opera tardoantica il mondo oggettivo non è più percepito così stabile e consolidato.

In sostanza dobbiamo concludere che il *rape* costituisce il *topic* dei racconti esaminati, ma non ne è il *focus*.[152] Accogliere questa proposta comporta di rinegoziare interpretazioni di questa storia che invece trovano ampia condivisione.

[152] Ferraro 2015, pp. 189-193 propone di estendere al campo narrativo l'uso della coppia concettuale nata nell'ambito della scienza linguistica, individuandone la potenzialità soprattutto nella sua applicazione in ambito cinematografico. La coppia *topic/focus* si configura come una disposizione argomentativa e narrativa laddove l'inizio della storia (*topic*) rappresenta non solo un prima nella catena degli eventi ma un tema problematico che si intende risolvere durante il percorso narrativo che conduce all'introduzione di un nuovo elemento proposto come soluzione (*focus*). Va detto che nella costruzione dei racconti tipici dell'universo mitologico delle civiltà preletterarie la coppia funziona diversamente in quanto è il *focus* che introducendo varianti non normalizzate va superato, riaffermando la validità del *topic*.

CAPITOLO III

ESPLORAZIONE DEL CONTESTO INTERMEDIALE

Il limite in cui siamo qui situati è quello stesso in cui si situa la possibilità della metamorfosi che, veicolata nel corso dei secoli come nascosta nell'opera di Ovidio, riprende tutto il suo vigore […].

J. Lacan[1]

1. Il mito nel panorama letterario

Nell'immaginario contemporaneo in cui la letteratura si trova al centro di una rete di relazioni inter-trans-cross-mediali, e in cui, a partire dagli anni Novanta, la prevaricazione del visuale ha richiesto una forma di adattamento della scrittura, il così detto *visual turn;* dove insomma, testi, immagini (e suoni) interagiscono per creare nuove forme di significato, appare appropriato per la mia ricerca servirsi del concetto di intertestualità in un'accezione più ampia che comprenda anche l'intermedialità,[2] come fa Irina O. Rajewsky, nel suo saggio *Intermediality, Intertextuality, Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*.[3]

La studiosa, propone di studiare anche la letteratura in una prospettiva transmediale e non solo intertestuale: approcciando gli studi letterari, in relazione ai fenomeni di narratività, attraverso il discorso sull'intermedialità, la Rajewsky si

---

[1] Lacan 1986 [1994, p. 335].
[2] Per una definizione che tracci la storia e riassuma le principali teorie sull'intermedialità, cfr. Fusillo 2015.
[3] Rajewsky 2005.

interessa alle strategie di attraversamento dei confini tra i *media,* riconoscendo in esso «un concetto comunicativo-semiotico».[4] Dopo aver individuato, sul modello dell'intertestualità genettiana, una intermedialità *stricto sensu* costituita da situazioni concrete e non genericamente intesa, classifica tre diverse tipologie di oggetti: la «medial trasposition», in cui un contenuto passa da un *medium* all'altro; la «media combination», in cui più *media* distinti e autonomi si integrano all'interno dello stesso prodotto; e l'«intermedial references», in cui un testo evoca la struttura o lo stile di un altro *medium* senza necessariamente incorporarlo fisicamente. Questa concezione dell'intermedialità necessita di accettare la percezione convenzionale dei media come distinti: anche il film o il teatro devono essere considerati media a sé stanti, pur avendo per definizione, struttura plurimediale. Si tratta di categorie non «mutuamente esclusive» ma cogliere ciò che accomuna le suddette categorie, consente di costruire un campo di comparazione.[5]

In questo capitolo esplorerò i prodotti incentrati esclusivamente sul *medium* verbale, sia che si tratti di trasposizioni come le novellizzazioni e gli adattamenti, sia che si tratti di referenze, ossia di *ekphraseis* o citazioni ma, anche, di tutti quei casi in cui il destinatario è in grado di avvertire che la nuova testualità utilizza una tradizione ipotestuale, anche quando la relazione non è diretta: in cui cioè, lo sviluppo di un discorso proprio eseguito "in relazione a" comporta che né la trasposizione di testi pregressi appaia una forma di citazione, di influenza, né che i riferimenti a diversi ipotesti siano semplicemente contesti per un discorso parallelo.[6] Nel prossimo capitolo, i casi di trasposizione e combinazione in cui una componente fondamentale è rivestita dalle immagini, come nella letteratura iconotestuale e negli audiovisivi.

---

[4] Rajewsky 2005, p. 52.
[5] Rajewsky 2018, p. 8.
[6] Per questa interpretazione 'allargata' del concetto di referenza cfr. Martelli 2016, p. 217.

Possiamo formulare alcune osservazioni generali sulla presenza del mito di Persefone nella letteratura contemporanea, per come è emersa da questa ricerca e che non può che essere uno sguardo limitato, che però aggiunge elementi nuovi per indagini future e che arricchisce quanto già noto.

Deidier riconosce lungo la tradizione tre principali forme espressive del mito di Persefone: quella figurativa, quella performativa, e quella letteraria «prettamente in ambito lirico».[7] Se la prima appartiene a un diverso campo di indagine e sulla seconda si è scelto di soprassedere per questioni di opportunità della ricerca;[8] la lirica non sembra rappresentare più l'unico mezzo espressivo nell'ambito letterario, ma resta, forse, preponderante nella cultura anglosassone[9] dove, sulle orme di Emily Dickinson, prevalentemente, affronta questioni di genere

[7] Deidier 2010, p.26.

[8] L'analisi delle performance musicali e teatrali avrebbe richiesto di introdurre ulteriori approcci metodologici, rispetto a quelli già eterogenei richiesti dall'impostazione del presente lavoro e delle competenze specifiche che non appartengono alla sottoscritta. Ciò nonostante, è possibile segnalare alcuni prodotti interessanti a supporto di ricerche future tra cui: *Proserpine* (2024) di S. Colasanti, opera lirica in due atti ispirata al poema drammatico di Mary Shelley e interpretato in chiave femminile; *Hadestown* (2016) con la regia di R. Chavkin, vincitore del Tony Award al miglior musical. basato sul quarto album di Anaïs Mitchell, che racconta in chiave indie punk i miti di Euridice e Persefone, in un'ambientazione post-apocalittica; *Night, Mother,* (1981), dramma di M. Norman che ne ha sceneggiato anche un adattamento cinematografico nel 1986, il cui tema centrale è il rapporto con il cibo. Un misto di improvvisazione teatrale e *slam poetry*, unite alla. sperimentazione sonora e alla ricerca delle radici tradizionali caratterizza *Pruserpina* da *Urla dal confine,* album d'esordio del trio sannita Osso Sacro.

[9] Una considerazione che trova conferma in *God and Mortals. Modern Poems on Classical Myths*, raccolta antologica di poeti del XX secolo che dichiara come criterio di selezione un trattamento provocatorio o insolito di un particolare mito. La struttura del libro è tematica: la curatrice dichiara che tra le storie sugli Olimpi, quelle più popolari tra i poeti moderni sono quelle che riguardano lo stupro: di Leda da parte di Zeus, di Persefone da parte di Ade e il tentativo di Apollo su Dafne. Le poesie di Ade e Persefone sono raggruppate sotto il nome di Demetra, protagonista del mito; nella sezione sono raccolti testi di: V. Penrose, R. Dove, D.M. Thomas, P. Huchel, A. Zagajewski, C. Olson, D.H. Lawrence. Kossman 2001, pp. 25-34.

e il rapporto madre-figlia:[10] tra i prodotti più significativi i testi di Rita Dove,[11] Luise Glück,[12] e Caroline Kizer.[13]

Nel panorama italiano, come del resto nella letteratura europea, i miti classici riaffiorano nella letteratura per esprimere le inquietudini del soggetto con il Modernismo.[14] Il ricorso al mito, in Italia, spesso si è fatto interprete della modernità, attraverso un percorso che procede da Gadda, in cui essa è intesa come promessa di futuro; attraverso Pasolini, con l'inatteso connubio tra mito e realismo; fino all'uso del mito come strumento di comprensione dell'attualità e la sua adozione in opere dal taglio saggistico Tuttavia,

> il Novecento letterario italiano è un secolo breve: finisce negli anni Settanta quando la scolarizzazione di massa, la presa di parola, l'età del narcisismo, la crescita della cultura pop e, di lì a poco, la ristrutturazione dell'editoria

---

[10] Per l'uso di fonti classiche da parte della Dickinson e la critica al potere patriarcale attraverso Hom. *Hymn. Dem*. cfr. Hiltner 2001. Per le rielaborazioni e reinterpretazioni del mito di Demetra e Persefone nella poesia femminile contemporanea e la sua importanza per la formazione di una tradizione letteraria femminile vd. Hurst 2012.

[11] Rita Frances Dove (Akron, 1952) è una scrittrice americana che è stata la più giovane e la prima afroamericana a servire come poetessa laureata degli Stati Uniti (1993-95) Dove ha concentrato la sua attenzione sui dettagli della vita familiare e della lotta personale, affrontando le più ampie dimensioni sociali e politiche dell'esperienza nera: i temi principali del suo lavoro includono la vita familiare, la storia, la politica e la razza. Nel 1987, le è stato assegnato il Premio Pulitzer per la sua terza raccolta di poesie, *Thomas e Beulah.* In *Mother Love* Persefone emerge come una figura immersa in un processo di transizione e trasformazione; che si trova a metà strada tra due mondi e due stati d'animo: incarna la figlia ribelle che tiene conto solo dei suoi desideri e bisogni; ma è anche la figlia che si sente incapace di rompere il legame materno; o che, da donna adulta, ha imparato a mettersi nei panni della madre. Vd. González 2020.

[12] Louise Glück (New York, 1943-Cambridge, 2023) era una poetessa, critica letteraria e scrittrice, a cui è stato assegnato il Premio Nobel per la Letteratura 2020. Glück durante la sua carriera ha scritto sulla perdita, il rifiuto, il fallimento delle relazioni. I tentativi di guarigione e ripresa oscillano come rapporto tra le forze opposte della vita e della morte; il desiderio e la natura sono altre dimensioni presenti nella sua produzione. Nel suo lavoro rivestono importanza la psicoanalisi il classicismo e la mitologia. Nella raccolta poetica *Averno,* (2006) i temi consueti, sono affrontati attraverso il mito di Persefone, per come viene narrato in Hom*. Hymn Dem*. Vd. Kichouh 2022.

[13] Caroline Kizer (Spokane, 1925 – Sonoma, 2014) è stata una poetessa americana nota per la sua eleganza e rigore. Le è stato assegnato il Premio Pulitzer per la poesia nel 1985. Nel 1959 ha cofondato *Poetry Northwest*. Dopo aver prestato servizio in Pakistan come specialista letterario per il Dipartimento di Stato statunitense, è diventata la prima direttrice dei programmi letterari per il *National Endowment for the Arts* (1966–70). Kizer ha tenuto conferenze e insegnato in diverse università, tra cui Stanford, Princeton e Columbia. Il suo lavoro satirico pungente riflette il coinvolgimento dell'autrice nelle attività femministe e nell'azione sociale. Per il riuso di questo mito in *Persephone Pauses,* a partire da Hom. *Hymn. Dem*. cfr. Almaleki 2018a e 2018b.

[14] Per l'archetipo della discesa negli inferi in autori come Proust, Mann, Yourcenair cfr. Smith 1986.

> cambiano i presupposti sociologici che avevano reso possibile la letteratura del ventesimo secolo.[15]

Durante il postmodernismo assistiamo al perdurare, seppur con un cambiamento di funzione, al ricorso alla tradizione mitica, che assume ora preferibilmente la forma della citazione, piuttosto che quelle della riscrittura, e opta per i toni parodici.[16] Con l'avvento degli anni Zero, sembrerebbe che la narrativa recuperi il mito classico come elemento strutturante del racconto, rinunciando tanto all'ironia tipica della postmodernità, quanto alla latenza della significazione di una struttura archetipica, utilizzata per illustrare l'inautenticità del contemporaneo dai grandi autori del modernismo:[17] ne mostrerò un esempio nell'analisi de *Il figlio di Persefone* di Maurizio Cotrona.[18]

Alessandro Cinquegrani in un capitolo dell'opera monumentale dedicata alle presenze mitiche nella storia della nostra letteratura,[19] in relazione alla produzione narrativa dagli anni Ottanta a oggi, registra una certa marginalità letteraria, a conferma di quel mutamento degli equilibri nel polisistema, già visto in precedenza.[20] Lo studioso denuncia una propensione totale degli autori ad assecondare, nella costruzione del testo, le richieste di un pubblico molto ampio che «rifiuta ogni consapevolezza teorica»;[21] a questo recupero del mito, volto a costruire narrazioni facilmente fruibili si associa l'esplosione del mito, spesso sotto le vesti del fantasy, nella letteratura per ragazzi: un fenomeno non solo nostrano che ha condotto, specie con l'avvento del *web*, ad un'iperproduzione da parte di «epigoni appassionati»[22] di cui si possono considerare un'estremizzazione i

---

[15] Mazzoni 2017, p. 5.
[16] Cantelmo 2007, pp. 5-50.
[17] Malvestio 2017, p.14.
[18] Vd. pp. 159-163.
[19] P. Gibellini (cur.), *Il mito nella letteratura italiana*, 1-4, Brescia, 2006-2007.
[20] Ciquegrani 2007.
[21] Ciquegrani 2007, p. 504.
[22] Silva 2009, pp. 41-43.

moltissimi prodotti individuati, anche per questa ricerca, nella categoria dei così detti *booktok*.[23]

D'altro canto, però, il mito per sua stessa natura, mostra una piena adesione ai caratteri della letteratura postmodernista: il superamento del genere, la molteplicità di sensi, la presenza di diverse varianti, ulteriormente accrescibili dalle riscritture e certo non mancano prodotti letterari di sicura originalità, Cinquegrani la riconosce ancora una volta, soprattutto tra gli autori siciliani e tra i prodotti più interessanti, annovera i romanzi di Gesualdo Bufalino. Tuttavia, egli riconosce all'autore un fascino maggiore quando l'uso del mito resta sommerso e si inserisce in un'opera che sembra scaturire dalla più dura realtà:[24] Caratteristiche che ritroviamo, in relazione al mito di Persefone in *La luce e il lutto,* in cui come cercherò di dimostrare è possibile riconoscere anche uno sfondamento, pienamente postmoderno, del genere saggistico in quello narrativo.[25]

Anche i giudizi sulla produzione poetica postmodernista spesso non sono meno duri: accusata di autorappresentazione e autopromozione; nello stesso tempo, di rifugiarsi in un gergo incomprensibile al pubblico, cosicché, «l'aura perduta del testo viene interpolata e sostituita dal mito dell'Autore. L'Autore diventa il testo».[26] Nel panorama italiano, occupa un posto a sé stante il Mitomodernismo, in cui il

---

[23] In genere, «romance», «fantasy» o racconti mitologici, recensiti sulle piattaforme social dagli influencer o nati sul web come opere autoprodotte che diventano veri e propri best sellers per giovani lettori. La ricognizione per il mito di Persefone ha rintracciato più di 50 titoli: si tratta spesso di prodotti seriali di autrici femminili come *Hades & Persephone* di R. Alexander, (2015); *A Court of Mist and Fury* di S. J. Maas (2016) [trad. it: L. Desotgiu, *La corte di nebbia e furia,* 2019]; *The Taking of Persephone* di A. R. Harris (2021), *Dei della nuova era* (*Il giudizio di Persefone*) di G. Caligola (2020); a volte con una sessualità più esplicita come *Dark Gods of Olympus,* (1 *The power of Hades,* 2 *The passion of Hades,* 3 *The promise of Hades)* di E. Raine (2020) [trad.it: *Le prove dell'Ade*, 2022]; qualche volta inserendo temi LGBTQ+ come nel romanzo autonomo *Captive in the Underworld*, di Lyanyu Tan (2021). Non mancano i moderni «retalling» come *Promise and Pomegranates* di Sav R. Miller, *No Season but the summer* di M. Leyser (2023) in cui l'autrice affronta temi come il cambiamento climatico e i disturbi alimentari, *Io sono Persefone* di D. Coluzzi su adolescenza e identità.

[24] Cinquegrani 2007, p. 526.

[25] Un'opera che nasce quando il Postmoderno è la dominante culturale, di cui Bufalino fa propri la metaletteratura, il citazionismo, l'intertestualità, nonché alcuni temi: il labirinto, la biblioteca, lo scambio tra realtà e finzione, tra parole e cose. Dietro le strutture del postmodernismo sono tuttavia i grandi maestri del Modernismo a rappresentare le fonti d'ispirazione più importanti. Per un profilo dell'autore che segna i rapporti con Modernismo e Postmodernismo, vd. Carmina 2020 p. 3.

[26] Linguaglossa 2015. Cfr. Mazzoni 2017.

mito viene riproposto come fondamento di ogni autêntica espressione artistica:[27] è la sua capacità di esprimersi per immagini, più che attraverso il linguaggio che va recuperato, per tornare a produrre vera poesia. È proprio attraverso un susseguirsi di immagini che i temi di questo racconto mitico, dopo aver attraversato la poetica di Conte, tornano nella poesia *Saluto a Persefone,* inclusa nella raccolta *Ferite e fioriture.* La classicità e la mitologia agiscono però anche nella produzione artistica di altri poeti, estranei al movimento, come Milo De Angelis[28] e Antonella Aniedda.

Nel sistema letterario italiano va infine segnalato lo spazio, progressivamente riservato alle letterature di altri paesi e, in particolare, per i nostri interessi, a quella slava. L'interesse si manifesta attraverso nuove traduzioni dirette, riedizioni, nuove comparse; al di là del dato meramente quantitativo, l'intero sistema, in particolare della letteratura polacca tradotta, ha assunto in Italia una posizione centrale, non solo grazie alle forme alte di letteratura, in più di un caso, consacrate dal premio Nobel, ma anche in altri generi non canonizzati.[29] In questo clima si colloca un'opera che, pur fuori dai limiti cronologici stabiliti, per composizione, ha registrato un forte interesse editoriale con due nuove traduzioni, proprio negli ultimi anni: le *Novelle italiane* di Jaroslaw Iwaszkiewicz, che vengono consegnati alla ricezione del pubblico italiano negli anni Zero. Lo stesso discorso si può fare anche a proposito della poetessa polacca più citata di sempre, Wislawa Szymborska, essa stessa divenuta un vero fenomeno transmediale.[30] Prodotti di cultura slava esaminerò anche tra i fumetti nel prossimo capitolo.

---

[27] Movimento artistico-filosofico sorto nel 1994 dalla collaborazione del saggista Giuseppe Conte e del filosofo Stefano Zecchi, il cui manifesto fu pubblicato sul quotidiano *Il Giornale* del 5 agosto di quell'anno.

[28] Il poeta insieme a M. Bertanini, nel 1984, ha dato alle stampe una traduzione in prosa del *DrP*. (riedita nel 2010 da Casaccia Editore). Vd. Torino 2017.

[29] Per un'analisi dettagliata del fenomeno, delle sue cause dei suoi effetti vd. Ceccherelli 2023, pp. 9-17.

[30] La biografia della poetessa è diventata una *graphic novel* ad opera di Milani 2022.

2. *La luce e il lutto* di G. Bufalino (1988)[31]

Nascere in terra di Sicilia significa da sempre misurarsi con la dimensione dell'identità: un tema che, oggi, sul piano linguistico, si dibatte tra «sicilianità» e «sicilitudine»;[32] che ha a lungo creato stereotipi e pregiudizi, involontariamente alimentati o contrastati con vigore dalla letteratura.

In autori come Sciascia o Gesualdo Bufalino la caratterizzazione identitaria dei siciliani passa attraverso i fattori spazio-temporali: l'insularità del territorio che diviene «isolitudine» dei suoi abitanti[33] e il patrimonio storico plurisecolare che sembra fissare la cultura della Sicilia in un mondo mitico eternamente arcaico. Si comprende bene allora perché, anche nella produzione di Pirandello, Vittorini, Consolo, Camilleri, il mito classico si riattivi ora nell'attualità delle sue manifestazioni, ora come rifugio dalla problematicità del presente.

Gesualdo Bufalino, nonostante la nota ritrosia a pubblicare, coltivò l'ambizione che i suoi articoli giornalistici potessero sopravvivere alla dimensione contingente e transitoria legata alla lettura dei periodici; per questo motivo prese a raccogliere i propri elzeviri in volume, fin dal 1985 con la raccolta *Cere perse,* seguita dal trittico: *La luce e il lutto*, *Saldi d'autunno* e infine *Il fiele ibleo.*

Egli appartiene alla schiera di quanti hanno tentato di decostruire l'immaginario su una cultura senz'altro dicotomica: nella sua produzione poetica e letteraria, l'appartenenza a questa cultura si fa anche cifra stilistica e si esprime attraverso uno stile antinomico che fa dell'ossimoro il tratto identificativo della scrittura.[34] Uno stile che in *La luce e il lutto* si manifesta, com'è evidente, già dal titolo della raccolta

---

[31] Gesualdo Bufalino (1920-1996) professore di liceo, giornalista e scrittore siciliano, ha raggiunto la notorietà in età avanzata, col romanzo *Diceria dell'untore*. Ha pubblicato, in seguito, poesie, saggi, traduzioni, autocommenti, aforismi, un atto unico per il teatro, raccolte di racconti, e soprattutto romanzi di cui sperimenta varie tipologie: un «romanzo semiologico», (*Argo il Cieco*), un romanzo storico (*Le menzogne della notte*), la 'pseudo-autobiografia '*Calende greche*, un giallo (*Qui pro quo*), un romanzo cavalleresco (*Il Guerrin Meschino*), un romanzo grottesco. (*Tommaso e il fotografo cieco*). Sono opere che nascono quando il Postmoderno è la dominante culturale, di cui Bufalino fa propri la metaletteratura, il citazionismo, l'intertestualità, nonché alcuni temi: il labirinto, la biblioteca, lo scambio tra realtà e finzione, tra parole e cose. Dietro le strutture del postmodernismo sono tuttavia i grandi maestri del Modernismo a rappresentare le fonti d'ispirazione più importanti. Carmina 2020, p. 3.

[32] Orioles 2009.

[33] Bufalino 1990, p. 17.

[34] Cfr. Corti 1992 p. IX.

in cui il mito classico si fonde con la realtà contemporanea e le due immagini contrastanti diventano strumento per rappresentare l'isola.

Il saggio raccoglie articoli pubblicati sulla stampa periodica tra il 1982 e il 1987 (con la sola eccezione di due pezzi datati 1947) in cui la Sicilia emerge come un luogo in cui convivono bellezza e sofferenza, vita e morte, in un costante gioco di luce e ombra. La presenza del mito di Persefone all'interno dell'opera si manifesta attraverso rimandi puntuali e già altri l'hanno riconosciuta nel tema del materno, *fil rouge* della raccolta, associato alla «dimensione della rimembranza idilliaca» (la luce) in opposizione alla «memoria ferita» (il lutto).[35]

Tanto il tema della morte, quanto quello della memoria, tuttavia, sono elementi ricorrenti nella produzione dello scrittore comisano e tornano, spesso connessi,[36] con la stessa rilevanza nei romanzi e nei suoi versi. Qui credo di poter dimostrare che, nel caso di *La luce e il lutto,* non ci troviamo di fronte soltanto alle forme della citazione e dell'allusione, ma ad una vera e propria riscrittura del mito, in cui la metamorfosi di Persefone fornisce il modello per raccontare la metamorfosi che la Sicilia stava compiendo in quegli anni, sotto lo sguardo attento dello scrittore.[37] Un'opera in cui i singoli racconti contribuiscono alla formazione di un macrotesto del tutto nuovo, secondo la definizione di Corti:

> una raccolta di rime o di racconti può configurarsi essa stessa come un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. [...] il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa.[38]

---

[35] Stazzone 2014.

[36] Per esempio, la quinta sezione di *Cere Perse* reca il titolo di *Pot-pourri di memoria e morte*, al cui interno, in *Lanterna cieca*, si legge: «Memoria e morte dicevo e della loro crescita parallela. Tuttavia, sarà vero anche l'inverso, che la memoria, camuffandosi da vita, assottigli e attenui la morte.» Bufalino 1985, p. 190. La scrittura stessa per l'autore consentirebbe, attraverso la memoria preservata, di «ri-essere». Vd. Cacciatore 2017.

[37] La fondatezza della proposta trova una conferma indiretta anche nel confronto con *Saldi d'Autunno* e *Cere Perse* in cui nonostante la presenza di capitoli dedicati all'isola e ai suoi miti e nonostante i temi ricorrenti della morte e della memoria, l'indagine non produce gli stessi esiti. D'altra parte, proprio il tema della metamorfosi è uno dei nodi centrali della sua produzione, in ossequio ai grandi maestri del Modernismo e a Kafka. Cfr. Carmina 2020 p. 5.

[38] Corti, 1976, pp. 145-146.

Un primo indizio è possibile individuare già nell'apparato paratestuale: quando la casa editrice Sellerio trasferì il volume all'interno della collana *La memoria,* per la nuova edizione datata 1996, scelse come immagine pittorica figurativa al centro della sovracoperta, una *Natura morta con melograna.*[39]

Quando si intraprende la lettura dei saggi, poi, ci si accorge che sebbene in ordine sparso, essi ripercorrono gli episodi del mito. C'è il giardino, inteso come *locus amoenus,* metafora e memoria del paradiso perduto, da cui una volta usciti non si può ritornare.[40] Capace ad ogni primavera di liberare una «contagiosa linfa di vita», è anche indissolubilmente legato al pensiero della morte incipiente, sia quella di Clearco, narrata da Senofonte, o di un cadavere che marcisce tra i fiori o, ancora, solo minacciata dalle figure mostruose scolpite nel tufo. C'è, tra gli itinerari di viaggio, inevitabilmente, Cyane,[41] tramutata in fonte da Plutone e un capitolo intitolato *L'orma del diavolo,* per il quale certo dovremmo sciogliere il sincretismo, ma d'altronde è lo stesso Bufalino ad autorizzarci a farlo:

> Qui dalla magia è facile trapassare a scelta nella farsa rusticana o nel mito. Nel mito soprattutto, in cui si esaudisce e rinfocola insieme ogni nostro bisogno di mistero consacrato e simbolico.[42]

Ci sono l'autunno e l'inverno, in *Freddo al Paese* che Bufalino recupera per l'occasione deliberatamente da una pubblicazione più remota, associati all'immagine dell'infanzia che sta per finire e delle arance maturate male che restano a marcire nei canestri.[43] L'excursus potrebbe proseguire ancora con *Carri di notte,*[44] cronaca di un tragitto notturno tra paure e intemperie, durante il quale il giovane Gesualdo perse l'infanzia e dopo il quale non si sentì più attratto dalle

---

[39] Bufalino era solito dedicare al paratesto delle proprie opere una cura particolare (cfr. Zago 2016, p. 130). Non sappiamo tuttavia se la Sellerio, nel trasferire l'edizione da una collana all'altra, (probabilmente in seguito alla morte dell'autore, quello stesso anno), abbia operato una scelta autonoma o abbia colto l'occasione di una nuova edizione per dare seguito ad una volontà già espressa dallo scrittore.
[40] *Vicino a un grande giardino.* Bufalino 1996, pp. 50-54.
[41] *Cyane.* Bufalino 1996, pp.78-79.
[42] Bufalino 1996, p. 89.
[43] Bufalino 1996, pp. 101-106.
[44] Bufalino 1996, pp.145-148.

vetrine dei giocattoli; con *Messaggi di «lingue tagliate»,*[45] traduzione di un carteggio fatto di silenziosi ideogrammi tra due sposi separati dall'emigrazione; con *Intervista a mia madre* che in chiusura riconduce le vicende collettive a quelle personali e al legame madre-figlio.[46]

La maggior parte dei contributi viene presentata con un titolo del tutto nuovo rispetto al titolo redazionale: la variazione può essere sufficiente ad indicare una precisa *intentio auctoris* di investire quel testo di un senso che nella prima versione non possedeva.[47] Il saggio, in questa interpretazione quindi, si configurerebbe come «riscrittura» nella duplice accezione di rielaborazione del mito classico e rimaneggiamento di testi propri: una pratica non eccezionale per Bufalino assiduo frequentatore della scrittura di secondo grado.[48]

È il caso, per esempio, del saggio dal titolo originario *Fuori del tempo:*[49] si tratta del racconto di un episodio di cronaca: una neonata viene ritrovata morta in un cassonetto dell'immondizia. Il titolo scelto per questa occasione, *Palmina Enne Enne, sua morte, battesimo esequie,* è assai più denotativo, identificando la brevissima esistenza della creatura in un itinerario che comincia con la sua morte, prosegue con la comunità intera che si fa madre e mentre pietosamente attribuisce un nome alla bimba e ne celebra i funerali, si scaglia con una violenta collera contro gli anonimi genitori omicidi. Forse anche in quel «Enne Enne» scritto per esteso,[50] sarebbe da ravvisare un gioco di parole indiziario, in ogni caso Bufalino lo scrive a chiare lettere: nella folla-madre è possibile riconoscere

---

[45] Bufalino 1996, pp.157-161.
[46] Bufalino 1996, pp.162-166.
[47] Sappiamo che, sebbene questo solo cambiamento non sia necessariamente indizio di un'opera nuova, quest'ultima non si può configurare se il titolo rimane identico. Sull'argomento cfr. Mastropaolo 2019, pp. 160-178.
[48] Cfr. Mastropaolo 2019.
[49] Bufalino 1996, pp. 25-35. Nel pezzo il lettore si imbatte tra l'altro nella prima allusione esplicita al mito; la seconda volta sarà in *La Passione secondo noi* (pp. 36-39). Qui i teatrali riti pasquali celebrati in ogni angolo dell'isola vengono connessi al mito di Persefone rapita sia come metafora delle rinascite vegetali ma soprattutto in solidarietà della madre che cerca la propria creatura. Poi ancora a proposito di Eraclea Minoa da cui lo scrittore immagina che Minosse abbia potuto scendere nell'Ade calcando le orme di Plutone e Persefone.
[50] In virtù dell'assonanza con Enna. L'espressione che si usava per indicare i figli di padre ignoto era generalmente in forma di acronimo: N.N. (Non Nominato o *Nescio Nomen*).

> … una Mater Dolorosa da Venerdì Santo, curva sulla sua bambina Gesù; oppure indurci a ricordare Demetra peregrina e piangente alla cerca di Persefone perduta (non per niente il lago di Pergusa è a due passi da Palma di Montechiaro).

La vicenda è l'occasione per una lunga riflessione sul sentimento della morte, in Sicilia:

> Altrove la morte può forse giustificarsi come l'esito naturale di ogni processo biologico; qui appare uno scandalo, un'invidia degli dèi.[51][…]
> Festa tragica e passione collettiva, dicevo, questo è la morte in Sicilia. […] Non c'è nessuna occasione sacra che uguagli la morte nell'esaltare questa disposizione contemporanea verso la liturgia e la maschera; nessuna che come la morte, pretenda una reale o immaginaria platea.[52]

È proprio su questa esperienza così catalizzatrice dell'identità siciliana che le trasformazioni in atto appaiono maggiormente sconvolgenti: con la constatazione che perfino «la morte qui sta morendo».[53]

Già nel saggio *Pro Sicilia*,[54] che apre il volume, Bufalino aveva invitato il turista che attraversi lo Stretto di Messina sul *ferry-boat* dal metaforico nome di Caronte, ad accorgersi della Sicilia che cambia, «capace di inventarsi fabbrilità senza numero». Scrive:

> Valga ciò per la Sicilia di ieri e di oggi, ma quella di domani? […]. Poiché una cosa non si dice abbastanza: cha accanto ad una Sicilia immobile, o che sembra tale, un'altra più o meno sommersa, si va clamorosamente movendo e si allontana ogni giorno di più dai modelli culturali dei padri. […] Ecco, questa divaricazione di segni comportamentali fra le diverse generazioni, per quanto naturale, oggi in Sicilia impressiona per la sua ampiezza. Forse

---

[51] Bufalino 1996, p. 18.
[52] Bufalino 1996, pp. 29-30.
[53] Bufalino 1996, p. 31.
[54] Bufalino 1996, pp. 11-24.

> in nessuna altra regione la fretta della storia ha creato trapassi così vistosi e così fertili.[55]

Si noti la scelta lessicale, da cui trapela come il racconto antico fornisca l'immaginario sul quale agisce la scrittura, raccontando l'attualità più o meno recente: i 'trapassi' sono 'fertili', le nuove occupazioni 'fabbrilità'. La Sicilia a cui indirizza il visitatore è la stessa che egli mostra al lettore, quella che consentirà di cancellare gli stereotipi e abbattere i pregiudizi. Sia che scriva di arti e mestieri o di tradizioni culinarie o di vecchie fotografie o del clima, il focus è sui processi trasformativi, sui cambiamenti in atto. Non è un processo per il quale tuttavia non si paghi un prezzo: una Sicilia deve morire perché ne sorga un'altra. Bufalino lo esprime chiaramente a proposito del ponte sullo Stretto, argomento eternamente di attualità, non meno mitologico per i siciliani di Cola Pesce o Polifemo. Egli pur dichiarandosi favorevole all'opera di ingegneria, sposta la questione su un piano etico: tutelare lo specifico indigeno come si trattasse di una riserva o spingerlo verso una modernità che per lui non può che essere anonimia?

> Insomma, è la solita solfa del contenzioso tra passato e futuro, natura e cultura, lucciole del preindustriale e chimiche del post-industriale…[56]

Certo l'immagine del Sud custode di valori universali, messi in ombra dalla globalizzazione, assume ormai il valore della stereotipia; ciò nonostante, risulta piuttosto evidente da quale parte si collochi Bufalino. Non bisogna credere, con questo, che egli ritenesse il progresso un male: è pronto a riconoscere che esso ha portato benessere e sollevato l'uomo dalla fatica, ha scardinato le gerarchie sociali, tuttavia, egli ravvisava una perdita nella qualità e specificità del lavoro artigianale dal quale dipende l'identità di una comunità.

Suggerisco che il titolo della raccolta possa essere interpretato in modo da confermare questa tesi. Occorre considerare che lo scrittore amava sfidare l'intelligenza del proprio pubblico, sottoponendogli dei testi che funzionassero come veri rompicapi. Bufalino agisce sul binomio di partenza «luce e ombra» che

---

[55] Bufalino 1996, pp. 14-15.
[56] Bufalino 1996, p. 55.

nel linguaggio simbolico rappresentano non solo la vita e la morte ma anche la conoscenza e l'ignoranza;[57] intreccia il senso oggettivo e quello figurato, su cui poi opera anche una sostituzione metonimica di termini. Se in aggiunta, attingessimo ad entrambi i sensi figurati e trattassimo l'espressione come un'endiadi, essa esprimerebbe la morte della conoscenza, da intendersi come perdita del patrimonio culturale dell'isola.[58]

Da allora le ruote della storia hanno continuato a girare e se già allo stesso scrittore, a distanza di pochi decenni, le sue pagine potevano apparire coperte di ruggine,[59] oggi quella Sicilia probabilmente non esiste più, se non come aspettativa del pubblico e del turista. In parte quello che non ha potuto la costruzione del ponte in qualche modo hanno fatto, in effetti, i libri: mancano però ancora l'occupazione, l'acqua, le strade.[60] Basti pensare che tutta la seconda sezione de *La luce e il lutto,* dedicata a brevi itinerari di viaggio, deve assumere un tono imperativo per convincere il lettore a recarsi nella Sicilia iblea,[61] quella parte di isola che, invece, oggi è maggiormente meta del turismo di massa, dopo che i romanzi di Camilleri e la serie televisiva dedicata al commissario Montalbano, hanno «modificato l'immagine della Sicilia, non più-appunto-tutta luce e lutto».[62] E se, proprio come per Palmina Enne Enne, il battesimo della Sicilia nel mondo globalizzato può avvenire solo dopo la sua morte, la speranza è che non si concluda con le sue esequie.

La metamorfosi, dunque, come tema della raccolta: ma se l'intuizione è valida occorre dimostrare che nell'opera la Sicilia è Kore che si tramuta in Persefone, secondo una identificazione dello spazio con il personaggio della fanciulla già presente nella tradizione latina. Ancora una volta è sufficiente recuperare le parole

---

[57] Cfr. Basile 2021, pp. 26-32.
[58] Di seguito per chiarezza i passaggi logici: luce e ombra → luce e morte → luce e lutto → conoscenza e lutto → lutto per la conoscenza / morte del sapere.
[59] Bufalino 1996, p. 64.
[60] Il riferimento è alla conclusione del saggio *Parere sul Ponte* in cui Bufalino scrive: «Occorrono cure diverse, e io dico timidamente: libri e acqua, libri e strade, libri e case, libri e occupazione. Libri». Bufalino 1996, p. 56.
[61] Bufalino 1996: «Andate a Noto, datemi retta» (*Visite brevi*, p.74.) « Bisogna essere intelligenti per venire a Ibla » (*Visite brevi*, p. 65).
[62] Marrone 2019. Per una discussione sul ruolo di Camilleri e la caratterizzazione identitaria degli isolani vedi anche Benvenuti 2021.

dello scrittore per essere certi di non stare piegando il testo ad una interpretazione forzata:

> Un paese, del resto, che altro è se non una creatura vivente, che nasce, cresce, invecchia, muore e rinasce, secondo l'alternarsi delle generazioni?[63]
> Comiso: un paese di sangue dolce, di umori fantastici, di lune e di serenate, dove «mafioso» suol dire «sgargiante, superbo, leggiadro» e si dice di una ragazza…

e ancora:

> Bionde sono le nostre pietre, […] come era il miele degli alveari iblei cari a Virgilio.[64]

In un'altra occasione poi lo scrittore si augura che la Sicilia torni ad essere quella della sua immagine più autentica, per lui rappresentata da una ragazza armata di falce e circondata da spighe e frutti maturi, «bella e cara ragazza, da sposare ad occhi chiusi».[65] Certamente una ragazza, come la protagonista del mito, «che soffre di un eccesso di identità»,[66] «ferita un po' per l'inimicizia del cielo e dei potenti, un po' per la sua stessa docilità e ignavia».[67]

Ed è proprio nelle nuove generazioni tirate su «a pappine di televisione e fumetti»[68] che il cambiamento culturale si manifesta con chiarezza e le adolescenti siciliane non sono più '*picciotte*' ma *teen-agers* identiche a quelle del resto del mondo; né scappano più di casa per andare incontro ad un destino spesso infelice destinato a tramutarsi in insegnamento morale,[69] ma in veste di odierne Cyane vanno in giro con Anapo in scooter.[70]

---

[63] Bufalino 1996, p. 134.
[64] Bufalino 1996, p. 133.
[65] Bufalino 1996, p. 44.
[66] Bufalino 1996, p. 17.
[67] Bufalino 1996, p. 25.
[68] Bufalino 1996, p. 87.
[69] Bufalino 1996, p. 105.
[70] Bufalino 1996. Cfr. *Cyane* p. 79; *Comiso, ancora*, p.139.

3. *Il figlio di Persefone* di M. Cotrona (2019)[71]

Un ragazzino dotato di superpoteri, molte citazioni dalle fonti antiche sul mito di Persefone, la realtà così orrifica da apparire apocalittica e un rito di iniziazione con tanto di sacrificio umano come via per realizzare un'utopia, sono gli ingredienti del romanzo di Maurizio Cotrona, *Il figlio di Persefone,* per la casa editrice Elliot. Ma procediamo con ordine.

Il romanzo è diviso in tre parti: la prima narra l'infanzia di due fratelli, segnata dalla morte della madre e dalla deformità del più piccolo, entrambi causati dall'inquinamento ambientale provocato dalle acciaierie dell'Ilva di Taranto.[72] I bambini, Alessandro e Giulio, crescono con il padre a Leporano, in una condizione di totale immersione con la natura e il mare: all'interno della loro masseria emergono le tracce di un antico santuario dedicato a Persefone[73] e, a poca distanza, un albero di melograno offre ristoro con la sua ombra. In quest'atmosfera

---

[71] Maurizio Cotrona nato a Taranto nel 1973, scrive su diversi siti di letteratura e ha al suo attivo la pubblicazione di vari romanzi, premiati dalla critica: *Ho sognato che qualcuno mi amava* (Palomar, 2006). *Malafede* (Lantana, 2011), *Primo* (Gallucci, 2015); è tra i fondatori del progetto *Ottocervo* dedicato a fumetti e *graphic novel*, per la casa editrice Antonio Mandese Editore.

[72] L'acciaieria più grande d'Europa, simbolo del progresso industriale italiano, aprì i battenti nel 1964 con il nome di Italsider. Negli anni Novanta fu privatizzata ma nel 2013, a seguito di gravi violazioni ambientali con drammatiche conseguenze sulla salute pubblica fu posta sotto sequestro e commissariata dallo Stato italiano. La gestione passò successivamente ad ArcelorMittal e, più recentemente, ad Acciaierie d'Italia: lo stabilimento è oggi gestito da custodi giudiziari in amministrazione straordinaria. Moltissime sono le opere artistiche ispirate a questa realtà che i Tarantini continuano a chiamare Ilva. Cfr. Rizzo 2024.

[73] L'ambientazione è quella di *Satyrion,* un antico insediamento sulla costa ionica della Puglia, localizzato a 12 km a sud-est di Taranto, nel territorio del comune di Leporano. Un sito la cui importanza economica e religiosa ha preceduto la fondazione laconica della città di Taranto (cfr. Strab. 6, 3, 2; Diod. Sic. 8, 21). L'area presenta una specifica configurazione con santuari e necropoli che mostrano come il sito sia stato tra il VII e il I sec. a.C. l'epicentro di un circondario rurale con una frequentazione agricola intensa, greca e romana, segnalate da cavi per la piantumazione di alberi da frutto, canali di scolo dell'acqua e resti di strutture rurali di età tardorepubblicana. Il Parco archeologico comprende quattro zone principali: l'abitato dell'età del Bronzo, il santuario dell'Acropoli, una villa romana con ambienti termali e il santuario della sorgente. Il santuario dell'Acropoli ha restituito una vasta stipe con materiali cronologicamente compresi tra la metà del VII e l'inizio del VI sec. a.C.: ceramica di tipo protocorinzio e corinzio antico e terrecotte votive di produzione tarantina. Nei livelli superiori dello scavo, databili nella seconda metà del VI sec. a.C., furono recuperate statuette votive che hanno suggerito di attribuire il santuario al culto di *Persephone/Kora*. Il santuario della sorgente sembra che, nelle sue prime fasi di utilizzo, fosse dedicato alla ninfa *Satyria* mentre, successivamente, alla dea *Basilis,* attestata in un'epigrafe; tuttavia, è testimoniata anche la presenza di Gaia: dunque una connotazione femminile del santuario forse collegata a riti di passaggio. Cfr. Lippolis – Marchetti – Parisi 2014 e Lippolis-Cozzolino-D'Oronzo 2018.

Alessandro divora i racconti sul mito, recita a memoria l'Inno omerico *A Demetra* e ne mette perfino in scena una rappresentazione; intanto prende sempre più le distanze dal padre che si rifiuta di riconoscere come tale, e si convince che la madre, come Persefone, potrà tornare se l'Ilva verrà abbattuta e 'Ade' sconfitto.[74]

L'adesione delle descrizioni alla realtà dei luoghi è totale, al punto che Cotrona sente il bisogno in premessa al romanzo, di specificare che la narrazione tiene conto dello stato di conservazione del sito alla fine degli anni Novanta. La realtà della provincia tarantina e dell'infanzia dei ragazzi è costellata di elementi contrastanti: amore e odio, natura e uomo, vita e morte, padre e madre, ma tutto ciò che è percepibile come brutto viene rifiutato dai ragazzi o respinto verso un mondo immaginario, quel che resta è la possanza della Natura e della Storia.

Il mito, drammatizzato attraverso la messa in scena che ne fanno i fratellini, tra le rovine archeologiche di una villa romana, assume concretezza, diventava reale. L'ambiente marino delle coste ioniche appare generoso con la vita che gli brulica intorno ma, nello stesso tempo, implacabile verso gli elementi antropici:

> Il vento e il sole, l'umidità e la salsedine avevano costretto quella parete [della loro villa] a uno strazio incessante, ghiacciando e ardendo, macerando e seccando.[75]

D'altra parte:

> Vivere sul mare significa essere immersi in una grandezza che rivaleggia con quella della propria immaginazione. Al confronto, anche la più grande delle metropoli mi sarebbe apparsa come il luogo dell'infinita ripetizione del piccolo.[76]

Giulio stesso sperimenta il realismo spietato della natura che lo ha munito di un braccio mostruoso con cinque dita appena abbozzate sotto il gomito; eppure, sono

---

[74] Il conflitto generazionale è un tema caro all'autore che lo affronta anche in *Primo* contrapponendo la figura paterna ai figli, in totale assenza di una figura materna. Cfr. Pavone 2015.
[75] Cotrona 2019, p. 19.
[76] Cotrona 2019, p. 47.

le protesi di ferro e plastica ad essere percepite e rappresentate come fonte di sofferenza e tortura.

La seconda parte ha inizio con il raggiungimento della maggior età del fratello più grande e la partenza dei due fratelli dai luoghi natii su un treno diretto a nord. Qui Alessandro per un periodo di circa sei mesi si abbandona alla vita tentacolare e notturna della metropoli con una fame insaziabile di esperienze, mentre acquisisce la consapevolezza di avere un dono: un rapporto col tempo differente dagli altri esseri umani, riuscendo a percepire la realtà sempre con qualche istante d'anticipo. Capisce che può mettere a frutto la sua dote in una disciplina sportiva come la boxe, in cui la prontezza di riflessi può rappresentare la via per il successo. Scelto il nome d'arte di Zagreo, comincia ad accumulare vittorie su vittorie, limitandosi a schivare i colpi e ben presto ottiene l'attenzione mediatica che cercava.

In questa seconda parte il romanzo cambia forma e al realismo delle pagine precedenti si sostituisce un'atmosfera fantastica. Il viaggio in treno li porta verso una meta non localizzabile, in cui i luoghi sono indicati solo attraverso le iniziali (O., quartiere San G.), luoghi popolati da personaggi improbabili, in cui la vicenda personale di Alessandro subisce una *transumanazione.* L'altrove si presenta dunque come un indefinito urbano distopico: ovunque carcasse di piccioni, un grigiore solido, storie di vita catastrofiche, il nulla.

La terza parte coincide con il ritorno a casa e la resa dei conti. I ragazzi organizzano un incontro su un ring galleggiante ma in una sorta di delirio di onnipotenza Alessandro/Zagreo ricrea la processione eleusinia e dopo aver sacrificato il proprio cane, porge un revolver al fratello perché gli spari. Al rifiuto di Giulio, si precipita in casa «per non ricomparire mai più».

I due ragazzi sono molto diversi tra loro: mentre il piccolo cresce, cambiando e assumendo consapevolezza del rapporto col fratello, Alessandro, proprio come una figura favolosa, rimane immutato, granitico nelle proprie convinzioni e intenzioni. Il protagonista è stato descritto dalla critica come «in preda ad un'ansia palingenetica ed ecologista ma con una pulsione autodistruttiva».[77] L'autore stesso dichiara di non aver fatto nulla per contenere la mitomania che caratterizza

[77] La Porta, 2019.

Alessandro che «si pone al di sopra degli altri e fuori dagli ingranaggi del tempo, in una perennità che rifiuta i cicli della vita».[78]

L'altro personaggio, Giulio, funge anche da narratore omodiegetico che ha ricevuto proprio dal fratello il preciso mandato di raccontare le vicende; è stato inoltre egli stesso a scegliere un nome per l'identità ultra-umana di Alessandro. L'incarico di Giulio si configura da una parte come testimonianza di verità, ma nello stesso tempo è per il ragazzo un percorso di iniziazione alla vita.[79]

Tuttavia, molto resta fuori dalla comprensione del narratore e di conseguenza quindi del lettore: entrambi sono chiamati a compiere un atto di fede che, per il primo, prende le forme di una vera devozione, per l'altro si traduce in una totale «sospensione dell'incredulità», attraverso cui può fare a meno di optare tra il senso letterale o quello simbolico della vicenda.[80]

Il rapporto con il lettore è un argomento che Cotrona affronta esplicitamente in un'intervista rilasciata sulle pagine del *Venerdì* di *Repubblica,* e lo fa proprio in risposta alla scelta di migrare dal realismo al fantastico all'interno dello stesso romanzo, dice:

> Il romanzo nasce da un'intensa relazione con la realtà, ma non pretendo di averla catturata. Ho avvertito il bisogno di inserire degli " sfondamenti" nei territori del fantastico per evitare equivoci da questo punto di vista. Non dimentico che, in fondo, i libri possono raccontare una sola cosa: il lettore. L'unica vicenda reale è quella che capita nella testa di chi legge.[81]

Una sola affermazione dell'autore non sembra condivisibile: la riduzione del fantastico alla dimensione dell'incursione. Realtà e finzione, infatti, son posti in una continua relazione di scarto: il ricorso all'una o all'altra è legata a specifiche

---

[78] Buia Rutt, 2019.
[79] La narrazione in prima persona è per Cotrona uno strumento per attingere alla sincerità, esplorando le dimensioni della profondità e della dinamicità. Inoltre, secondo lui, la prima persona costringe l'autore ad un lavoro mimetico nei confronti del personaggio, del quale va ricreata la lingua ed è un 'mestiere diverso 'rispetto all'uso della terza persona, che richiede all'autore di 'essere il creatore onnipotente e, allo stesso tempo, di non dover essere nessuno'. Cfr. M. Cotrona, 2013*;* Casale 2016.
[80] Pavone 2019.
[81] Schisa 2019.

dimensioni cronologiche e topografiche della narrazione: da una parte un realismo idilliaco (quello della provincia tarantina) minacciato da un'entità (l'Ilva) che acquisisce i tratti di un'entità di fantasia; dall'altra un mondo tratteggiato con i caratteri del fantastico distopico (l'altrove settentrionale) in cui l'immaginazione dei personaggi agisce al contrario, in direzione salvifica. Il presente radicato nella memoria attraverso le vestigia archeologiche da una parte, e la modernità senza futuro dall'altra; uno scarto che si annulla soltanto nel passo che segue:

> Ade, acciaieria, Pluto, Plutone, Italsider, cane nero, rapitore di anime, Riva, nazione, cronide, assassino di Stato, teratogeno, diossina, oscuro, lupo, Cerbero, Aita, fabbrica, signore dei morti, progresso industriale, Tekne, Ceca, tubificio, Finsider, colosso, Moloch d'acciaio, quarto centro siderurgico, Tànato, Edonèo, Ilva, affamatore di anime, monocultura, ratto, ricatto.[82]

Una vera accumulazione di termini che appartengono per il narratore al campo semantico del male, in cui i nomi mitici si alternano al lessico del progresso industriale, della malattia e della morte, come in una lunga sequenza sinonimica che cancella ogni distanza tra ciò che riconosciamo come realtà e ciò che consideriamo finzione. Per il mio discorso appare significativo che il lungo elenco si concluda con due termini connessi reciprocamente dall'uso della rima, attraverso cui il *ratto* (di Persefone) si configura come il *ricatto* perpetrato ai danni di un'intera comunità, in nome d'un miraggio di benessere. Assume importanza allora che Alessandro rifiuti categoricamente di accettare le interpretazioni del mito secondo cui Persefone sarebbe stata invaghita del suo rapitore:[83] il mito antico assume per il ragazzo un valore esperienziale; in esso radicano i traumi ma si presenta anche come possibilità utopica.[84]

---

[82] Cotrona 2019, p. 30.
[83] Cfr. Cotrona 2019, pp. 28-29.
[84] La Porta, 2019.

4. *Saluto a Persefone* di G. Conte (2006)[85]

Quando agli inizi degli anni Settanta il saggista Giuseppe Conte, si è trovato a un punto di svolta della sua vita e della sua carriera, è stato, in coincidenza della riscoperta del mito: «Per uno come me che si era formato in un clima dominato da sperimentalismo, neopositivismo logico, marxismo, freudismo, strutturalismo, la riscoperta del mito ebbe il valore e gli effetti di una vera e propria conversione», dichiara egli stesso.[86] Tuttavia la concezione del mito che condurrà alla creazione del Mitomodernismo è cosa diversa dalla mitologia e, almeno all'inizio, ha attinto soprattutto dal mondo azteco, etrusco, pellerossa; e poi ancora celtico e persiano: «il mito mi ha fatto individuare dei temi, ai quali sono rimasto fedele».[87]

Quali sono questi temi? Vercesi ne individua uno principale nel «*nostos* perpetuo» che si manifesta nei frequenti richiami alla primavera, già dalla prima raccolta *L'ultimo aprile bianco* che si radica perfettamente nella «poetica di rinascita» mitomodernista.[88] Baccarini, dal canto suo, fa emergere prioritariamente il mito della luce e di conseguenza, l'eterna lotta contro le tenebre.[89] In effetti, quando Conte spiega le ragioni per cui guardava a determinati contesti culturali, piuttosto che ad altri, dichiarava di voler contrapporre i miti solari dei popoli sconfitti all'«Occidente cristiano, industriale, prometeico, capace, per la prima volta nella storia millenaria dell'uomo di attaccare, ferire, avvelenare a morte la natura».[90] Più avanti, lo sguardo del poeta comincia a includere anche il mito greco-latino, in un'operazione che è insieme recupero della propria infanzia e riscoperta

---

[85] Nato nel 1945 a Imperia, Giuseppe Conte, si è dedicato sia alla traduzione (da Whitman, Blake, Shelley e Lawrence) sia alla narrativa: tra i saggi ha trovato riscontro soprattutto, *La metafora barocca* (Milano 1972); intanto pubblica la sua prima raccolta poetica: *L'ultimo Aprile Bianco* (1979). Verso la metà degli anni Novanta insieme al filosofo Stefano Zecchi e ad altri poeti italiani tra cui Tommaso Kemeny, dà vita a numerose iniziative culturali di grande risonanza mediatica come l'occupazione della Basilica di Santa Croce a Firenze, seguita dalla pubblicazione del manifesto del Mitomodernismo, un movimento non organizzato che propugna la piena coincidenza di estetica e morale. Per il ruolo di Conte nel panorama poetico italiano cfr. Mazzoni 2017.
[86] Conte 1995, p. 105.
[87] Conte in Vercesi 2007, p. 553.
[88] Vercesi 2007, pp. 541 e 544.
[89] Baccarini 2017, pp. 32-34.
[90] Conte in Vercesi 2007, p. 542.

dantesca.[91] Così partendo dalla concezione goethiana secondo cui la religiosità greca esprimesse una forma di divinizzazione dell'essere umano e non, al contrario, un'antroporfizzazione del divino, le divinità delle storie classiche diventano lo strumento per la mappatura dell'animo umano, in cui ogni conflitto si riassume nell'eterna lotta tra luce e buio.

La brace che covava, allora, sotto la cenere comincia a prendere vigore quando le figure di Proserpina e Ade fanno la loro comparsa, associate all'inverno e alla primavera, nella prima sezione de *Le stagioni.*[92] La figura della dea si fa, allora, «vessillifera di una silente discesa degli dei, nei domini del mondo terreno».[93] Le liriche presentano alcune formule che ricompariranno in *Saluto a Persefone,* però, l'espressione è qui ancora fortemente metaforica e i corrispettivi di Proserpina sono il geco, la ginestra, il Poeta. Occorre, aspettare la pubblicazione di *Ferite e rifioriture,*[94] per trovare un testo poetico espressamente dedicato alla Dea della Primavera e riconoscere la presenza del suo mito nella raccolta. In prefazione alla seconda edizione del 2025, lo scrittore proietta la sua età, ormai matura, su uno sfondo sociale, così descritto:

> È vero, la realtà è vorticosamente cambiata: l'avvento dei social, sconosciute pandemie mortali, avvisaglie di apocalissi climatiche, la guerra nel cuore dell'Europa, il dominio ormai assoluto di Tecnica & Economia, abissi di diseguaglianza nella ripartizione della ricchezza. Ma di fronte a tutto ciò, io sento in maniera più risoluta la necessità di riaffermare il primato dello spirito, della bellezza, della compassione, dell'umanesimo. […] in *Ferite e*

---

[91] Il poeta recupera dal canto XXXIII del *Paradiso,* l'espressione «movimenti umani» per esprimere le pulsioni e i desideri che in Dante spesso sono trattate sotto il nome di figure mitiche classiche. Conte 2021, pp. 12 e 36-38.

[92] La raccolta, pubblicata nel 1988, è composta da due parti, ciascuna delle quali ulteriormente divisa in quattro sezioni. Queste, nella prima parte, sono dedicate a Venere, Pan, Flora, Ermes; ognuna presenta una lirica dedicata a ciascuna stagione, più una introduttiva. Nella prima sezione le stagioni sono associate ad alcune divinità; nella seconda ad animali-totem; nella terza a piante e fiori e nella quarta a mestieri. Le quattro sezioni della seconda parte invece sono dedicate ai quattro elementi: acqua, terra, aria, fuoco. La raccolta si chiude con un ulteriore spazio intitolato *Dopo le stagioni,* in cui Vercesi 2007, p. 549, riconosce un mutamento di prospettiva, per cui la metamorfosi, che contraddistingue l'eterno ritorno della vita dell'universo, diventa motivo di inquietudine.

[93] Napoli 2010, p. 69.

[94] Pubblicata nel 2006 da Mondadori, nella collana *Lo specchio,* è confluita poi nel 2015 nell'antologia *Poesie 1983-2015.* A marzo 2025 ha visto una nuova edizione con prefazione dello stesso Conte.

> *rifioriture* prende voce l'esistenza terrena con il nesso inscindibile tra dolore e gioia, con l'amore come eros e soffio vitale, con l'infanzia, gli amici, i ricordi familiari, i viaggi, i paesaggi, gli incontri con culture e civiltà altre.[95]

Affermazioni che chiariscono il bisogno di volgere lo sguardo a una divinità ctonia, dopo la stagione dei miti solari. Di Conte, d'altronde Piero Citati scrive: «Nessun poeta italiano di oggi è più infedele di lui a sé stesso, perché solo trasformandosi riesce a scoprire quella fedeltà alla propria vocazione impersonale, che insegue disperatamente»[96]

La raccolta, come di consueto, è organizzata per sezioni: ai *Nuovi Canti* seguono *Canti della vita, Canti del mito* che contiene due soli testi poetici, *Saluto a Persefone* e *Figlio di Venere*, caratterizzati da una maggiore estensione, tanto per numero di strofe quanto per lunghezza dei versi; infine, *Canti d'occasione.* La storia redazionale della raccolta, con una precisa selezione delle liriche,[97] la combinatoria degli elementi tematici consentono, di nuovo, di considerare *Ferite e rifioriture* un macrotesto.[98]

Di *Saluto a Persefone* sappiamo che fu composto in occasione di un *recital* «in una cittadina ai piedi dell'Etna».[99] Per il poeta ligure, dunque l'occasione è data da un viaggio nei luoghi della tradizione classica, quella di non contestualizzare in maniera più precisa data e luogo dell'evento, appare una scelta deliberata, in contrasto con la dovizia di particolari fornita per le altre composizioni, e che non può non essere interpretata con il desiderio di recuperare quella vaghezza e ricorrenza che appartiene al tempo e allo spazio mitico.

---

[95] Conte 2025, pp. 3-4. Una visione catastrofica della realtà del XXI secolo che compare in Conte 2021 accresciuta dal contesto pandemico da cui l'opera è scaturita.
[96] Citati 2006, p. 50.
[97] I testi della prima sezione furono composti nei primi mesi del 2000 e pubblicati a Genova nel 2001: delle poesie contenute in quell'edizione, due sono state omesse, *Un cantico apocrifo* è stato completamente riscritto, con un titolo nuovo; sono stati inseriti testi originariamente rimasti fuori o scritti in seguito. I *Canti della vita* risalgono all'anno seguente, e sono stati sottoposti a una drastica selezione, mentre i *Canti d' occasione,* come recita il titolo, sono scaturiti in momenti e circostanze diverse. Vd. Conte, 2025, p. 148.
[98] Corti 1976, p. 146.
[99] Conte 2025, p. 148. Il riferimento è forse al premio Brancati-Zafferana.

La raccolta si caratterizza per un andamento spiccatamente narrativo: il lettore giunge alla lettura dei versi, intitolati alla dea, quando ha già accompagnato l'autore in un viaggio attraverso la sua infanzia, i luoghi cari, gli amici; un viaggio durante il quale ha potuto però raccogliere, come fossero le briciole che segnano il percorso, sparsi di lirica in lirica, al di là dei temi, molti motivi del mito. Nella *Preghiera ad Amore* che apre la raccolta, la divinità come un seme, germina, sfiorisce e rifiorisce;[100] in *La prima primavera del secolo* Giuseppe si rivolge a se stesso, chiedendosi quali torce accenderà per illuminare il cammino;[101] si rifiuta di chiamare morte l'assenza di un'amica, continuando a cercarla;[102] ci sono i colori dell'Ade in un'immagine riflessa;[103] e ancora un vero catalogo di fiori e piante in *Nuova ode alla Liguria*[104] o il torbido piacere del desiderio associato all'immagine delle cavalle e si potrebbe proseguire,[105] leggiamo però il testo di *Saluto a Persefone:*

Come dopo una guerra d'amore e un lungo sonno, esci,
esci dalla terra, Persefone.
Lascia il regno delle ombre, gli alberi eternamente
spogli, rami-di-cenere,
il melograno dai frutti senza sapore e profumi
candidi come piccole lune
attraversa quel fiume colore della pece su cui le barche
stanno come sospese
e spacca le zolle come lava che esce
dalle bocche dei vulcani.
Ti ho visto, ormai. Tu sei di nuovo
tra noi.

[100] Conte 2025, pp. 10-11.
[101] Conte 2025, pp. 12-13.
[102] *Quando suona il telefono non posso* in Conte 2025, p. 23.
[103] *Nelle vetrine dei negozi* in Conte 2025, p. 26.
[104] Conte 2025, p. 28.
[105] *Sino alle vigne di Noé* in Conte 2025, p. 31.

Nella prima strofa il poeta rivolge un invito alla dea perché torni tra noi; egli mostra di inserirsi in una tradizione, già dal primo verso: la guerra d'amore rimanda allo stretto connubio tra elegia ed epica che abbiamo osservato caratterizzare il mito dopo il suo passaggio nella latinità; il focus sul paesaggio dell'Ade, il bosco infero, e l'allusione all'Etna attraverso l'immagine dei vulcani consentono di riconoscere la versione tardoantica del mito. Tuttavia, nella strofa seguente l'atmosfera cambia e si fa decisamente ovidiana, focalizzandosi sulla violenza patita: la relazione con l'ipotesto trova conferma nella presenza del geco, già in precedenza associato alla primavera, ma anche allusiva all'episodio di Ascalabo.[106]

Come dopo una guerra d'amore e un sogno
  incessabile,
  esci dalla terra, Persefone.
Hai ancora addosso l'umido delle radici, il buio
  tremore d'ogni traversata.
E ora riappari, ed è come se non fossi mai stata
  rapita, violata
dalla carezza delle tenebre, dal buio bacio agro
  del Signore della notte.
Sei una ragazza, Persefone, magra ma dalle
  gambe
  forti, i capelli lunghissimi sciolti
come se ci si fossero persi dentro e mescolati
  sole e rugiada
il miele d'acacia e lo yogurt greco, con lo scatto
  d'un geco traversi la strada
sei immensa, nuda.

Persefone naturalmente, appare nella sua identità di Kore: nonostante venga invocata con l'appellativo che appartiene alla signora degli Inferi, l'iconografia è quella tradizionale della fanciulla bionda, stavolta nuda, secondo una frequente

[106] *Met.* 5, 455-461.

associazione alle rappresentazioni divine di Botticelli. Conte lo scrive esplicitamente: è "come se" la violenza che l'aveva ferita non fosse mai avvenuta. Eppure, la rimozione non è del tutto possibile: ella si porta addosso i segni di quell'evento traumatico, nel «buio tremore» e nelle «gambe forti» di chi ha percorso un lungo cammino.

La dea è in ogni elemento vitale: nelle piante e nei fiori più teneri, come le margherite e la valeriana (non mancano però le rose della tradizione); nella bava di una lumaca, in una conchiglia,[107] nella tortora su un ramo, nei gorghi marini. Tuttavia, non è estranea nemmeno alla dimensione umana, ed è possibile riconoscerla in tutto ciò che per il poeta rappresenta una "rifioritura" che sia un letto disfatto, una telefonata allegra, una finestra aperta.

> E ti ho visto l'altra mattina lungo un binario
> morto della stazione
> che uscivi dalla terra intorno all'acciaio-ruggine
> della rotaia
> […]
> Ti ho vista nei giardini selvatici di rose bianche
> e di gorghi
> che fa il maestrale sul mare
> risvegliato lui arido, sordo, insensibile,
> dal tuo soffio, dal tuo passare,
> nella pioggia tiepida di oggi su torri cupole campanili
> […]

Solo il mare resta insensibile al suo passare, in virtù di quella dimensione primordiale che l'elemento assume nella poetica contiana;[108] mentre nel rapporto con gli elementi antropici non si può non notare una differenza. Su torri, cupole e campanili, opere di una maestria artigianale, ricordi di antiche forme comunitarie, simboli di appartenenza ai luoghi, tracce materiali della Storia, elementi comuni

---

[107] Il poeta riconosce nella conchiglia l'immagine plastica dell'anima. Cfr. Conte 2021, pp. 35-36.
[108] Il mare è per Conte l'elemento primigenio.

tanto al paesaggio orientale che a quello occidentale, Persefone cade in una pioggia che ha il tepore di una carezza; mentre non può che tenersi ai margini di una rotaia d'acciaio, prodotto della tecnica.

Le strofe successive si presentano nell'impaginatura con un carattere corsivo, ridotto e la strofa si contrae nella misura della quartina, *gli enjambement* lasciano il posto a una struttura paratattica: Giuseppe Conte intende così guardare da un punto distante a quanti sostengono che non saranno possibili altre primavere; che a differenza di Persefone, dopo aver conosciuto le tenebre e la violenza, non sono capaci di desiderare e di sognare ancora. Da essi allora Giuseppe Conte intende allontanarsi e la riduzione corrisponde alla distanza che è di sentimenti prima che spaziale.

> Dicono che non torneranno più le rondini
> che non matureranno più le ciliegie
> e le primavere saranno di lacrime
> cimiteri di tombe grigie.
> Niente più gridi sulle grondaie
> niente più rosso rubino negli orti
> e le primavere saranno di lacrime
> – annette regni il regno dei morti.

Il poeta mosso da tutt'altre sicurezze, nella strofa finale, recuperando l'estensione e la grafica naturale, per un attimo, volge lo sguardo verso il futuro, in cui le ombre torneranno, ma non saranno per sempre:

> Come dopo una guerra d'amore e un lungo son-
> no, esci,
> esci dalla terra, Persefone.
> Che le ombre ti avranno ancora, che raggiunge-
> rai ancora
> il mondo delle tenebre, gli alberi di cenere
> ora non pensiamolo: tanto dopo l'inverno
> il tuo risveglio è eterno.

L'insistenza su questa circolarità ed eternità si esprime attraverso la struttura anaforica:

come il viaggio di una costellazione e il fluire e
il
rifluire di una marea
come la luna che cresce e sparisce e sembra
una
medusa che l'onda appena lambisce
come tutto quello che danza e che si alza nella
ritmica
barbarie dell'universo.

in cui a metà strofa il "come" lascia il posto al "dove":

Dove l'Etna è un miraggio tra i limoni e i
lamenti
dei ciclopi uccisi
dove correvi con le amiche lassù in un prato di
crochi
anemoni e narcisi
dove qualcuno prega la Madre Demetra e ne
venera
il mistero che fa deserti e fioriture
dove c'è almeno un cuore selvaggio che non
finisce
di sperare mai
ritorna, ritorna, Persefone. Tu sei di nuovo
tra noi.

così il nome dell'Etna riappare chiudendo la lirica circolarmente, ma l'allusione alla piana di Nisa con i suoi narcisi e ai riti misterici di Demetra, non solo trasporta il lettore (e penso anche al pubblico siciliano che assisteva alla prima recitazione) in Grecia ma questa volta inserisce un'allusione all'inno *A Demetra.*

Così, Conte rielabora tutta la tradizione letteraria del mito, ma capovolgendone l'ordine dal testo più recente a quello più antico, non solo crea un aggancio con l'occasione del componimento, ma esaspera il senso di circolarità in cui ogni inizio è una fine.

5. Due traduzioni contemporanee di *Il ritorno di Proserpina*

Nel 1980, momento dal quale la nostra ricerca prende avvio, Jaroslaw Iwasziewicz, ucraino di nascita e polacco per adozione, si spegneva a Varsavia.[109] Quello tra il poeta e l'Italia era stato un rapporto strettissimo, come per molti altri conterranei: la Sicilia fu per lui, a partire dal 1932 una meta costante e regolare di viaggio in cui ritrovava i perduti *Kresy*.[110] Nell'ampia produzione saggistica, romanzesca, di viaggio, Iwasziewicz. non perse occasione di ritrarre le condizioni socioeconomiche dell'isola, tra le due guerre, non senza toni anticapitalistici e filomeridionalisti;[111] ciò nonostante, nella dimensione letteraria, il Sud Italia rimarrà per lo scrittore una destinazione tanto ambita, quanto irraggiungibile, legata soprattutto al sentimento della nostalgia.[112]

Sono soprattutto le raccolte poetiche a trasmetterci l'immagine di un 'altrove' situato al di là dei limiti di tempo e spazio; associato anche al sentimento

---

[109] Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) poeta, librettista, drammaturgo e romanziere comincia il proprio percorso artistico all'interno delle avanguardie e del Futurismo. Nel 1917, al momento della Rivoluzione Russa si trovava in Ucraina; l'anno seguente si trasferisce a Varsavia dove entra a far parte del gruppo poetico «Skamander» che mirava ad unire tradizione e modernità. Il matrimonio con Anna Lilpop, esponente della élite economica a culturale della città, gli procurò. moltissimi incarichi istituzionali che lo avrebbero portarono a viaggiare per tutta l'Europa, ma l'Italia che egli visitò circa quaranta volte fu il suo paese di elezione.

[110] *Kresy* nella lingua polacca significa 'confine'. Usato, per designare i territori orientali della Polonia storica, in principio indicava le terre sud-orientali dell'ex Ucraina polacca ma si estese successivamente anche a quelle nord-orientali, oggi parte della Lituania e della Bielorussia. La loro perdita sviluppa, a partire dall'Ottocento, una 'letteratura dei *Kresy*', intesi come spazio mitico, in cui la frontiera è il luogo (pericoloso o idillico) in cui l'identità è più forte e più pura in virtù della vicinanza con popoli stranieri, spesso nemici. Nel secondo dopoguerra i *Kresy* continuano ad alimentare l'immaginario polacco diventando però lo spazio dove tutto è possibile e l'identità stratificata. Vd. Prola 2017a.

[111] Prola 2023, p. 355.

[112] Prola 2023, pp. 352-353.

della perdita e del lutto.[113] Come per lo scrittore autoctono Bufalino, anche agli occhi del collega ucraino, la Sicilia appariva una terra di forte contrasto tra la bellezze del suo passato e il degrado della civilizzazione contemporanea; allo stesso modo, sacro e profano si presentavano alla sua vista indissolubilmente connessi in una dimensione mitica.[114]

La Sicilia rappresentava però molto di più che uno spazio geografico; era anche un luogo dell'anima, in cui, attraverso la scrittura, egli trovava un equilibrio tra molte opposte polarità: tra il Nord della Polonia e l'Est dell'Ucraina; connesse rispettivamente, al bisogno apollineo di regole dell'età matura e all'irrazionalità dionisiaca della gioventù.

> Sia qui [in Ucraina], sia là [in Sicilia] gli strati delle culture orientali e occidentali si sono sovrapposti l'uno sull'altro formando un'aura specifica. Solo che qui le tracce di queste culture sono scomparse dalla faccia della terra, spazzate via dai cataclismi della storia, mentre in Sicilia coesistono insieme, basta allungare un braccio: circondano il viaggiatore da ogni parte.[115]

L'isola era per Iwasziewicz anche il luogo della intimità in cui trovava spazio l'erotismo omosessuale e la creazione artistica in opposizione alla prigionia della dimensione eteronormativa domestica e pubblica.[116] In particolare la scrittura era per lui un fatto del tutto privato, al quale, in nome di un disimpegno dell'arte, eventualmente, solo il lettore aveva accesso, e che l'esperienza di viaggio era capace di attivare attraverso il recupero delle memorie personali.[117]

> Per le persone che scrivono, per i poeti e i letterati, nulla è come il viaggiare. Non solo le mutazioni dell'ambiente, ma lo stesso dondolio del vagone, il rumore cadenzato delle ruote ferrate sui binari suscitano nell'intelletto un particolare fermento. Le idee si moltiplicano, il ritmo della poesia diviene racconto e così, invece di osservare e stupirsi per tutte le meraviglie della terra

---

[113] Plaszczewska 2016, p. 39.
[114] Prola 2023, p. 354-357.
[115] Iwasziewicz in Prola 2017a, p. 57.
[116] Prola 2023, pp. 358-359.
[117] Prola 2014, pp. 8, 10-12.

> straniera, il viaggiatore si immerge nei ricordi e da essi nascono le finzioni che, pur non avendo nulla in comune con la realtà circostante, sorgono grazie ad essa.[118]

Nowele włoskie è una raccolta di sette racconti di lunghezza variabile, ambientati tra le città italiane più amate dallo scrittore e la Sicilia, tranne l'ultimo, che racconta il ritorno in patria di un giovane polacco, dopo i suoi viaggi in Italia.[119]

La tensione resta dunque, anche nella narrativa, rivolta alla Mitteleuropa, un segnale che è possibile cogliere anche nell'identità dei protagonisti, quasi sempre stranieri in terra italiana, ritratti nella vita d'albergo, che raramente si aprono al contatto con gli indigeni. La natura fondamentalmente poetica dell'autore, inoltre, infonde i racconti di una liricità idillica, seppur mitigata da un senso concreto della realtà, che ne hanno fatto uno dei maggiori novellieri europei del Novecento.[120] Di lui il traduttore Prola dichiara:

> Iwaszkiewicz vede la realtà in termini estetici, come insieme e contrasto tra bellezza e volgarità, luce e ombra, vita e morte. Concepisce l'arte e la scrittura come un modo per sublimare la realtà e sotto certi aspetti come sua alternativa.[121]

Pubblicata dall'autore nel 1947, in pieno clima modernista, l'intera raccolta è stata tradotta in italiano da Dario Prola e pubblicata a Palermo nel 2014, ma già due anni prima a Pesaro erano state date alle stampe due delle novelle nella traduzione di Cezary Bronowski: *Il ritorno di Proserpina* e *Hotel Minerva:*[122] così, anche questa versione del mito di Persefone veniva consegnata al lettore italiano: sono quindi soprattutto le due traduzioni che interessano in questa ricerca. Bronowski dichiara i principi metodologici su cui si basa il suo lavoro di traduzione:

---

[118] Incipit del racconto di Iwaszkiewicz *Merletti Veneziani II,* in Prola 2014, p. 34.
[119] Iwaszkiewicz 1947.
[120] Maugeri 2015.
[121] Prola in un'intervista rilasciata a Maugeri (2015).
[122] Bronowski 2012 con prefazione di Dario Tomasello. Cezary Bronowski, studioso polacco di letteratura e storia del teatro italiano, è autore di molti saggi dedicati a scrittori italiani e siciliani (Pirandello, Rosso di San Secondo, Fava) di cui esamina la corrispondenza tra narrativa, drammaturgia e cinema.

richiamandosi alla concezione di Eco in relazione al compito del traduttore, egli precisa di proporre al lettore italiano «una traduzione di carattere interculturale» che conservi le equivalenze semantiche e stilistiche, e superi il risultato di una semplice transcodificazione linguistica realizzando, piuttosto, un'operazione di *transfer culturale*.[123]

Il ritorno di Proserpina,[124] è una riscrittura novellizzata, in linea con la produzione di un «accanito manipolatore di miti»: la leggenda del ritorno di Proserpina è l'occasione per affermare che l'erotismo è una dimensione possibile solo lontano da casa:

> Ma il viaggio ha una funzione compensativa, e questo vale sia per la felicità che per l'erotismo. 'Il viaggio come esperienza erotica', è anche un buon titolo per una dissertazione. Devo suggerirlo a un mio amico, professore di Cracovia. Potrebbe essergli molto utile per un seminario…[125]

Gli americani Kore e Dick Wames vivono un'intensa storia d'amore che si consuma ogni anno, durante la bella stagione, in Sicilia; per gli altri dieci mesi lei torna a Boston dal marito e i figli, mentre lui ne aspetta il ritorno a Parigi. Un giorno Kore decide di abbandonare il marito per vivere con il suo amante ma durante, quello che doveva essere l'ultimo viaggio, incontra un altro uomo e lo sposa: «così la catena mitica si spezza in frantumi».[126]

Nella premessa, il protagonista/narratore rappresenta sé stesso in Sicilia, in attesa dell'arrivo della signora Cannet, un'anziana parigina con la quale l'amicizia di vecchia data aveva resistito al trascorrere del tempo e che è in ritardo rispetto all'appuntamento che si erano dati. Riporto il testo secondo le due traduzioni italiane:

---

[123] Bronowsky 2012, p. 11.
[124] Tomasello in Bronowsky 2012, p. 7.
[125] *Il Ritorno di Proserpina,* Prola 2014, p. 173.
[126] Bronowsky 2012, p. 16.

> Quell'incontro fu l'inizio di tutto. Tra noi due si formò un legame confidenziale ed importante nel riconoscimento di un amore reciproco per la Sicilia e della nostra comune conoscenza con Dick Wames. Proprio costui costituisce il nucleo essenziale del mio racconto.[127]
>
> […] molto spesso quando conversiamo vi torniamo come al principio di tutto: della nostra confidenza, del nostro amore per la Sicilia, della nostra conoscenza con Dick Wames, di tutto quello che costituisce la materia del presente racconto.[128]

Nella traduzione di Bronowski il personaggio maschile sembra assumere una centralità che manca nell'altra versione.

Durante l'attesa, il cattivo tempo della primavera siciliana, ancora incipiente e la polvere che si sollevava per aria, posandosi sulla pagina dello scrittore, gli ricordava la fugacità della vita terrena, ma la citazione biblica «fummo fatti di polvere e in polvere ritorneremo», nella traduzione più recente diventa: «quella sabbia, sembrava ripetere a me e alle mie parole: cenere sei e cenere ritornerai.». Il monito che lì è riferito all'umanità intera diventa dunque un presagio rivolto allo scrittore e alla sua opera; anche l'uso dei tempi verbali, passato/futuro contro il presente/futuro adottato da Prola, sembra ridimensionare il valore della stessa vita del protagonista. D'altronde, fin dall'incipit, la traduzione di Bronowsky si fa notare per uno stile più astratto e categorico che ottiene un effetto maggiormente enfatico:

> Non v'è alcun dubbio che durante il viaggio la conoscenza di una persona non generi una profonda amicizia […]. Avevo così così tanti cari amici di Montecatini che […] col passare del tempo sono spariti
>
> Di solito le conoscenze passeggere che si fanno durante i viaggi non portano a profonde amicizie […] Avevo dei cari amici di Montecatini che […] nel contesto polacco divennero semplici

[127] Bronowsky 2012, pp. 19-20.
[128] Prola 2014, p. 152.

> definitivamente dal mio orizzonte, per divenire morti e inutili per la nostra vita sociale.[129]
>
> conoscenti per poi sparire addirittura dal mio orizzonte e restare degli inutili nomi senza vita nella mia agendina.[130]

Nel frattempo, lo scrittore fa la conoscenza di Dick, dal quale si sente subito attratto per la sua aria da artista e perché sembra affiorare dai suoi ricordi: in effetti si erano già incontrati a Varsavia anni prima. I due stringono amicizia e, nonostante Dick rifiuti una gita alla fonte Cyane, passeggiano insieme per Siracusa. L'uomo appare inquieto e le ragioni, tanto della sua presenza sull'isola, quanto del suo stato d'animo, restano avvolte dal mistero; sarà la Signora Hélène Cannet, finalmente giunta, in città a rivelare che Dick è lì per incontrare un amore segreto. Con la Signora Cannet il narratore condivide l'amore per i viaggi, i medesimi interessi culturali, e la circostanza è l'occasione per una disquisizione filosofica sull'amore:

> Perché le persone si amano? Ma visto che dorme in loro una grande forza 'contemplativa', ossia 'attiva' – come avrebbe detto uno dei filosofi di Candido – si amano così. – È vero però non pensa che la cosiddetta 'forza amativa' sia divisa in modo ingiusto tra la gente? Gli uni amano e sono amati, invece altri…amano e non sono amati o amati pochissimo – aggiunse silenziosamente. – Ma no – le risposi in modo deciso – non lo so e per essere sincero, non ci credo…[131]
>
> Le persone s'innamorano perché agisce in loro la 'forza amorosa'.» «Proprio così! Lei non pensa che la forza 'amorosa' sia ingiustamente divisa tra gli uomini? Alcuni hanno in sorte molto amore, mentre altri…molto poco» terminò abbassando la voce. «Mah!» troncai risoluto. «Non so nulla di certo sul tema e, del resto, non credo affatto che quella forza esista."[132]

---

[129] Bronowsky 2012, p. 19.
[130] Prola 2014, p. 152.
[131] Bronowsky 2012, p. 30.
[132] Prola 2014, pp. 158-159.

I protagonisti si muovono attraverso l'isola lungo gli itinerari convenzionalmente battuti dai turisti, «ad Enna invece, nessuno si ferma mai»[133] e a Taormina il gruppo si ricostituisce. L'incontro è suggellato dall'immagine pittorica del tramonto che illumina i declivi innevati dell'Etna, cromaticamente segnati dal contrasto con il nero della roccia e il rosso della lava. Il candore della neve però, in Prola è definito "virgineo",[134] aggettivo assente nell'altra traduzione; inoltre, la cima dell'Etna dallo stesso traduttore, altrove, è paragonata al «capo d'una canuta genitrice»,[135] mentre, in Bronowsky, allo stesso punto, si legge: «essa assomigliava alla testa della mitica Gorgone». Appare così evidente che Bronowski, pur mantenendo l'atmosfera mitica, non faccia qui esplicito riferimento alla storia di Persefone; al contrario Prola, quando traduce, ha in mente una precisa versione classica del mito che è, evidentemente, quella claudianea. Allo stesso modo, ancora oltre, nel momento in cui il narratore riferisce la leggenda del ratto al compagno di viaggio, Bronowski avverte il bisogno di una chiarezza che Prola risolve invece con un linguaggio maggiormente sintetico e allusivo.

> […] vicino a Enna si trova il Lago di Pergusa sulla riva del quale Plutone aveva rapito Proserpina. […] cominciai dunque a raccontargli tutta la storia tra figlia e madre. […]. – La storia è basata sul ritorno di Proserpina a casa sua – dissi, che una volta all'anno viene dall'oscuro mondo dell'inferno alla pianura verde dove regna sempre la primavera. […] Provai esattamente a descrivere la gioia di Cerere dopo […] iniziai a raccontargli tutta la storia dell'amore della figlia e della madre, il ritorno primaverile di Proserpina dalle profondità oscure del mondo infero alla fulgida e verde pianura. Cercai di descrivere al meglio la gioia di Demetra e poi la sua disperazione quando la figlia la lasciava per l'abbraccio di Ade.[137]

---

[133] Bronowsky 2012, p. 31.
[134] Prola 2014, p. 149.
[135] Prola 2014, p. 161.
[137] Prola 2014, p.163.

> aver vista sua figlia; la madre che rievoca il suo immenso dolore dopo la perdita della figlia che se n'era andata tra le braccia di Plutone.[136]

Quando il protagonista apprende, finalmente, dallo stesso americano le ragioni di quell'inquietudine che sembra non abbandonarlo, leggiamo:

> Aspetto un momento importantissimo, quello che sarà il più difficile di tutti gli altri, aspetto l'arrivo di Kore…Si immagini che lei viene in Sicilia una volta all'anno per due mesi. Lei non potrebbe immaginare che la distanza possa cambiare una donna in dieci mesi? Ma quale pericolo nasconde la sua assenza…per tanto tempo...?[138]
>
> Io sono in attesa di un evento cento volte più importante e difficile di qualsiasi altro: l'arrivo di Cora… Si immagini che lei mi raggiunge una volta all'anno, per due mesi. Ha idea di come possa cambiare una donna nel corso di dieci mesi? Di quali siano i rischi di una separazione… per tutto questo tempo…[139]

L'anonimo protagonista e la Signora Hélène Cannet, da questo punto in avanti, si fanno testimoni della relazione amorosa ed è dalla loro prospettiva che il lettore vive la vicenda. I due amici, una volta soli, dissertano a lungo su temi come l'amore, la felicità, il matrimonio. Si comprende così che l'anziana signora, nonostante un'iconografia non rispondente, è portatrice dei sentimenti di rabbia e disapprovazione, che nel mito appartengono alla madre Demetra, con in più una traccia di rammarico, per una passione che a lei non è stata concessa.

> «Non posso, non posso» proruppe all'improvviso, avvicinandosi e prendendomi per mano. «Non posso neppure guardarli. È impossibile che

---

[136] Bronowsky 2012, p. 36-37.
[138] Bronowsky 2012, p. 35.
[139] Prola 2014, p. 162.

> esistano queste cose…» […] «Non si tratta di questo… ma quando si pensa a sé… Perché loro hanno avuto ciò che la vita ha negato ad altri? Ad altre donne…» […] «Non andrò a Segesta,» disse la donna «non posso guardarli. Non oggi almeno». «Vede,» disse «io non ho mai creduto in queste cose… Mio marito… […] mio marito diceva sempre che il matrimonio è una questione d'affari come un'altra e nulla di più».[140]

Quando infatti, in seguito, il racconto restituisce le atmosfere del mondo infero, attraverso un percorso che la coppia, accompagnata dal testimone e narratore, compie nei vicoli attorno al porto palermitano, di notte, la signora Cannet, rimane in albergo.[141] Tuttavia il dolore per il distacco, come abbiamo visto, appartiene a Dick: molto ci sarebbe da aggiungere sui personaggi, ma ci tornerò in un prossimo paragrafo, preferendo qui concentrare l'attenzione sul confronto tra le versioni.

L'epilogo della vicenda giunge dopo una lunga ellissi ed è affidato alla voce di Madame Cannet, la quale, in un'epistola all'amico, comunica la morte di Dick, consequenziale alla vita dissipata che aveva preso a condurre, e in un *flashback* riassume gli ultimi eventi e l'abbandono da parte di Kore/Cora. Quindi conclude:

> Rimpiango molto le due vittime – ma lei mi darebbe torto se dico che Kore era diventata vittima di un errore tragico? – e se affermo che la storia mi ha toccata profondamente e ancora non mi sento tranquilla. […] Io e lei eravamo più felici di Kore e Dick. Non occorre affatto andare a gonfie vele e gettarsi così sulle onde della passione. Dal mio racconto si ricava una verità
>
> Nonostante la compassione che ho per queste due vittime – perché converrà con me che anche Cora sia qui caduta vittima d'un tragico inganno – non posso negare che tutta questa tragedia mi abbia recato una cerca tranquillità interiore. […] Tanto lei quanto io eravamo molto più felici di Dick e Cora. Non si possono sciogliere le vele quando

---

[140] Prola 2014, pp. 169-170.

[141] In quella stessa occasione il protagonista si trova coinvolto in una danza con Dick e, per la frazione di un secondo egli sembra assumere le veci di Proserpina, in una precisa volontà autoriale di accostare al mito classico una versione omosessuale. L'ambiente eccessivo dell'osteria e i fiumi di vino che scorrono avvolgono il tutto in un'atmosfera da tiaso bacchico.

assoluta della storia di Proserpina: essa ad ogni modo, è dovuta tornare nel regno di Ade.[142]	soffia il vento della passione. E oltre a ciò da tutta questa storia ho appreso una salutare verità: in un modo o nell'altro Proserpina deve ritornare nell'Ade. [143]

Dal confronto delle due traduzioni è possibile dunque affermare che, in alcuni passaggi, scarti semantici o divergenze di visione cambiano il senso della frase in modo sostanziale, influenzando il messaggio e l'interpretazione emotiva.

Cesary Bronowski sceglie un tono più solenne e uno stile maggiormente letterario, adottando costruzioni più complesse e un lessico più ricercato e arcaicizzante. Il registro alto, a tratti si paga con una perdita di naturalezza che tuttavia rivela che il *target* a cui si rivolge è un pubblico abituato a testi densi e simbolici. A questi lettori egli consegna un finale tragico, in cui la presenza di una verità esterna oggettiva rende ineluttabile il destino di ciascuno. Al contrario, Prola, specialista di Iwasziewicz, adotta uno stile medio, più spontaneo e sciolto, adatto al lettore contemporaneo,[144] in cui le prospettive sono maggiormente cucite sulla soggettività del narratore. Attento alla logica del discorso e alla chiarezza comunicativa, conclude con una morale più personale e il finale, seppur disincantato, contempla una forma di pacificazione assente nell'altra traduzione.

Quel che qui, per i nostri scopi, preme sottolineare è però che i due traduttori sembrerebbero aver lavorato con una percezione diversa delle competenze dei propri lettori, in relazione al mito di Persefone. Prola rivolgendosi a un pubblico maggiormente orientato verso l'esperienza emotiva del personaggio, interessato a una lettura accessibile senza sforzo interpretativo, quindi forse, potenzialmente più giovane o più generalista non sente il bisogno di esplicitare i dettagli della storia mitica. Il traduttore polacco, invece, restando fedele al lirismo della sua fonte e mantenendo una forte densità culturale, pur dichiarando nell'introduzione di

[142] Bronowsky 2012, p. 72-73.
[143] Prola 2014, p. 185-186.
[144] De Carlo 2015.

compiere un'operazione di «*cultural transfert*», non ha ritenuto che il lettore italiano avesse ben presente il mito trasfigurato da Iwasziewicz.

6. *Coloratura* di W. Szymborska [145]

La poetessa polacca, vincitrice del premio Nobel per la letteratura nel 1996, è stata, in Italia, protagonista di un successo atipico di pubblico: un vero fenomeno, come è stato a più riprese sottolineato, con riferimento tuttavia, più al contesto sociale e mediatico che a quello letterario. Il fatto che i *mainstream media* abbiano sviluppato interesse per il caso, contribuendo alla costruzione del suo mito ha comportato, quasi proporzionalmente, freddezza e fastidi da parte della critica che spesso radicano già nelle motivazioni con le quali le era stato attribuito l'ambito premio: ironia e semplicità e che sarebbero di per sé stessi sufficienti a stimolare qualche interrogativo in relazione alle attese relative all'*habitus* del testo poetico.

La lirica che propongo qui risulta esemplificativa per la comprensione della produzione di Wislawa Szymborska, tanto alla luce delle opinioni critiche dei suoi detrattori, quanto degli estimatori; nello stesso tempo questo testo, guardando al mito di Persefone in un contesto del tutto sorprendente, dimostra come, quando si tratta di dis-fare aspettative, la poetessa non si tiri indietro. *Coloratura* è infatti una poesia -scherzo in cui l'allusione al rapimento di Persefone fornisce la metafora per esprimere la fragilità della bellezza e dell'arte minacciata dalla gravità del contingente, o forse, anche un incitamento a resistere al silenzio imposto dalla censura. Nel testo poetico, il virtuosismo di una soprano, viene minacciato dai toni gravi di un fagotto, leggiamo:

Dritta sotto la parrucca di fronde

---

[145] *Koloratura,* pubblicata nel 1962 in *Sól* [*Sale*]. Trad. di P. Marchesani 2009, p. 145. Wislawa Szymborska (1923-2012) trascorse la maggior parte della vita a Cracovia dove frequentò e poi abitò la Casa dei Letterati, svolgendo un'attività editoriale e artistica. Nel 1957, in coincidenza con la pubblicazione di *Appello allo Yeti* prese le distanze dal realismo socialista circostanza che l'avrebbe portata, ne1966, al licenziamento. Nel frattempo, però cominciano i riconoscimenti internazionali che culmineranno con il riconoscimento del Nobel nel 1966.

del suo canto il suono spande,
sillabe in italiano, in un sottile,
argenteo filo di ragno.

Ama e amar sempre vuole
con il do acuto il Dio d'amore,
per lui nella gola ha specchietti,
triplica in trilli terzi di parolette
e sminuzzando crostini nella crema
nutre le pecorelle di porcellana
la birichina di filigrana.

Ma sento bene? Che male ha fatto?
Un nero fagotto le si appressa quatto.
Musica grave sulle ciglia corvine
la trascina, la spezza a metà ah –
Basso profondo, abbi pietà
do re mi mené techel parsìn!

Vuoi forse che taccia? Rapirla
Tra le fredde quinte del mondo?
Nel rauco Tartaro del catarro?
Dove si tossicchia per l'eternità?
Dove si muovono le boccucce di pesce
Delle anime infelici'Là?

Oh no! Oh no! Nell'ora infausta
Si deve mantener la testa alta!
La sorte per un sol attimo veloce
È appesa a un filo che pare voce,
Quanto basta perché riprenda fiato
E si arrampichi in alto come eco
Dove la vox umana torna cristallo
E suona come un volo di luce.

Le assonanze, le rime interne, le espressioni onomatopeiche che hanno dato non poco filo da torcere ai traduttori, [146] conferiscono al componimento un andamento decisamente musicale, affidando le funzioni semantiche ai nessi fonici piuttosto che a quelli logici.[147] D'altra parte, l'immaginario che ripropone è quello della favola pastorale a cui alludono le pecorelle di porcellana o del melodramma barocco di cui un segno riconoscibile possono essere le parrucche di fronde; i toni melodrammatici espressi attraverso l'immagine del nero fagotto, si mescolano poi, ai toni grotteschi come quello del Tartaro del catarro. La poesia è una vera traduzione intersemiotica che tende a riprodurre attraverso il *medium* verbale una performance musicale: la si potrebbe, forse, considerare una forma ecfrastica, tanto cara alla poetessa,[148] accogliendo però una definizione di questa, più ampia del consueto, che non si limiti a descrizioni di immagini figurative ma, in ogni caso, si tratta di una referenza intermediale in cui:

> the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.[149]

Per lo studio del mito di Persefone che qui si intende portare avanti, il contributo del testo va ricercato nella dimensione sinestetica in cui inserisce il racconto e su cui avremo occasione di tornare a conclusione del lavoro.

Nel frattempo, non è difficile riconoscere nel componimento quelle caratteristiche che molti critici, da più parti, reputano dei difetti e che possiamo ripercorrere attraverso un contributo di Paolo Febbraro:[150] in primo luogo, egli è disposto a giustificare l'ironia della poetessa solo se interpretata sullo sfondo del comunismo, in questo caso essa assumerebbe il compito di: «insinuare calmi allarmi nel lettore assopito» dalla propaganda collettivista e di metterne in luce l'ipocrisia; fuori da questo contesto, prosegue, «scende in arguzia». Un concetto sul

---

[146] Sulle traduzioni italiane della poetessa, vd. De Fanti 2024.
[147] Ceccherelli 2016, s.v. *Lingua*, p.110.
[148] Anche Ceccherelli 2016, pp. 51-63 raccoglie, sotto la voce *Ecfrasi*, poesie che traggono spunto dalle arti tutte e non solo da quelle visive, ponendo l'accento sullo scopo descrittivo del dispositivo, fin dall'antichità.
[149] Rajewsky, 2005, p. 53.
[150] Febbraro 2016 pp.71-80.

quale egli torna più volte: «ogni sentimento travolgente viene messo nella quarantena dell'intelligente», «versi pieni di buone idee ma viziati da una certa brillantezza mentale», «è una poetessa cartesiana» e così via. Un'intelligenza che, sembra di capire, si fa più imperdonabile nel momento in cui non porta conoscenza. Egli, infatti, non condivide affatto la poetica del "non so" della Szymborska,[151] ritenendo che la dichiarazione di ignoranza sia una prerogativa dei filosofi piuttosto che dei poeti ai quali spetterebbe invece dire "Io so". Una affermazione che se condivisa non può che portarci a condividere anche il suo giudizio, a meno che non si è disposti a riconoscere nelle infinite domande universalmente senza risposta che attraversano la produzione poetica della poetessa, più senso che in tante risposte il cui valore resta legato alla provvisorietà della contingenza. Sul piano stilistico le opinioni di Febbraro non migliorano: «quello che dice si capisce, sempre. Un po' troppo sempre»[152]. Una semplicità che somigliando al linguaggio quotidiano, sposta l'universale verso l' opinione comune; inoltre il prevalere della paratassi e dell'asindeto, restituisce l'immagine di una pignoleria da collezionista di bizzarrie.[153] Per concludere il poeta-critico trova ragione del successo della poetessa nell'adesione ad alcune caratteristiche postmoderne: approccio enciclopedico, taglio saggistico, l'ironia a tratti derivante «da una fantasia post-umana e post-temporale», il trionfo del superfluo. Sono state messe in campo questioni chiave del dibattito sullo statuto della poesia: il rapporto con la società, il rapporto tra poesia e conoscenza la necessaria presenza dell'Io lirico e l'espressionismo sentimentale. Infatti, Febbraro può dichiarare: «il meglio è nelle poesie d'amore: ma se perde l'aggancio sentimentale, le resta la calma barocca del meccanismo».

Il controcampo e ce lo forniscono, sullo stesso volume, prima Alba Donati, che nella originalità, capacità cognitiva ed esuberanza espressiva della poetessa riconosce una perfetta adesione da parte della Szymborska al canone, per come lo

---

[151] Poetica espressa dalla poetessa stessa in occasione del discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel, dal titolo *Il poeta e il mondo.*
[152] Febbraro 2016, p.78.
[153] Opinione che trova conferma, comunque, sia nelle dichiarazioni della stessa poetessa, in *Letture Facoltative*, sia in molti aneddoti della sua vita, raccolti nello stesso volume a cura di Tomassucci.

ha definito Herold Bloom.[154] Berardinelli,[155] dal suo canto, scrive che proprio l'arguzia consente alla poetessa di trovare subito la singolarità nel generico; inoltre si riferisce alla *verve* ironica della poetessa come al "sentimento del contrario" di pirandelliana memoria.

Anche in *Coloratura* si può osservare quella sua attenzione per gli oggetti, l'interesse per le cianfrusaglie: la parrucca, i fili di ragno, gli specchietti, i crostini, le pecorelle di porcellana, il fagotto, le ciglia; sicuramente si tratta di un testo arguto e ironico che utilizza uno stile decisamente barocco.

È difficile comprendere a fondo la poetica della Szymborska se si trascende dall'esperienza del realismo sovietico, durante la quale ella aveva imparato cosa fosse «la fede nell'unica vera causa» e che di contro, dopo quegli anni, le ha fatto maturare l'idea della limitatezza delle possibilità conoscitive. Nel momento stesso in cui proclama di non sapere, la poetessa rinuncia alla ricerca della verità: la convinzione umana di essere il centro del mondo è per la Szymborska. semplicemente, ridicola:[156] è così che la poetessa oltrepassa la scala umana instaurando un rapporto con la natura; il punto di vista sul senso della vita in lei risiede in un altrove rispetto l'umanità e, forse, è proprio soltanto da questo punto di vista che è possibile perdonare all'umanità.[157]

Un aspetto che ci introduce anche alla questione della temporalità: lo sguardo della Szymborska è sempre volto al futuro, e la sua poesia, come modalità di interpretazione dell'esperienza, trascende il presente nell'attesa di qualcosa che non è ancora avvenuto, invece quello che forse le manca è l'aspettativa di un mutamento; quando il mutamento c'è, non è detto che sia un «happy end», allora preferisce tacerlo, e fissare nell'eternità il presente, come nella lirica in esame o

---

[154] Donati 2016, pp.81-84. Il riferimento è a Bloom 1994, p. 35: secondo il critico americano, infatti, un autore può ritagliarsi un posto nel canone solo attraverso la forza estetica, formata da "originalità, conoscenza, capacità cognitiva, esuberanza espressiva e padronanza del linguaggio figurato"
[155] Berardinelli 2016a, pp. 87-93.
[156] Donati 2016 p. 83.
[157] Cfr. ad es. *Contributo alla statistica* e *La prima fotografia di Hitler.* Marchesani 2009, p. 601e 445.

nelle molte 'fotografie' che costellano la sua produzione.[158] Una strategia che ha fatto parlare di sospensione del prima e del dopo, in cui il focus è sull'attimo, e questo appare evidente leggendo anche *Sullo Stige*,[159] o *La fine e l'inizio*.[160] Nel presente la poetessa individua le tracce del divenire, in cui «nulla due volte accade ne accadrà»:[161] il passato è fissato per sempre e il futuro è imprevedibile. Chi si è imbattuto, anche casualmente in qualche verso della Szymborska, sa d'altronde che il succedersi degli eventi è per lei soprattutto una questione di caso e probabilità: c'è sempre dentro un senso di destinazione. Quello che i lettori imparano dalla lettura della poetessa polacca, allora, è la gioia di vivere, nonostante tutto, la speranza: «ma non speranza di pienezza, totalità redenzione salvezza, quanto di illuminare e giustificare il proprio-cioè il nostro-attimo».[162] Anche in *Coloratura* la sorte, in un attimo, è messa a repentaglio ma, nell'ora infausta, tenere la testa alta consente alla *vox* umana (si noti l'uso del latinismo nel contesto mitico) di tornare alla luce, alla stregua di Persefone.

---

[158] Per esempio, *Fotografia dell'11 Settembre,* dalla raccolta *Attimo:* «Sono saltati giù dai piani in fiamme-/uno, due, ancora qualcuno/sopra, sotto. /La fotografia li ha fissati vivi, /e ora li conserva/sopra la terra verso la terra. /Ognuno è ancora un tutto/con il proprio viso/e il sangue ben nascosto/ […] Solo due cose posso fare per loro-/descrivere quel volo/e non aggiungere l'ultima frase». Marchesani 2009, p. 606.
[159] *Grande numero*. Marchesani 2009, p. 401.
[160] *Attimo*. Marchesani 2009, p. 503.
[161] *Nulla due volte*. Marchesani 2009, p. 45.
[162] Galaverni 2016, pp. 93-104.

CAPITOLO IV

ESPLORAZIONE DELLA CULTURA VISUALE

1. Esempi di «medial combination» albi illustrati, fumetti, pagine web

Le *combinazioni mediali* prevedono un processo combinatorio di almeno due media distinti, ciascuno presente nella propria materialità e tra loro integrati: ne sono un esempio i prodotti che associano sul medesimo supporto parola e immagine. Si tratta di un dispositivo che ha visto un vero *exploit* con l'affermazione della cultura visuale determinando, di frequente, il ricorso a forme illustrate anche da parte di generi tradizionalmente estranei a questa esigenza.

Al contrario, occorre segnalare che l'attribuzione dei fumetti a questa categoria non ha mancato di suscitare critiche al modello,[1] nonostante la presenza dei due codici combinati la faccia sembrare intuitiva: si tratta evidentemente di prodotti per i quali diventa assolutamente rilevante chiarire cosa si intenda per *medium*.[2] Allo stato attuale della ricerca, non sembra più soddisfacente limitarsi

---

[1] K. Brown, per esempio, utilizza la nozione di «gioco» nel contesto dei *media* al fine di identificare i limiti della *medial combination.* Ritiene che le combinazioni di *media* implichino necessariamente un aspetto trasformativo per cui il prodotto risultante del gioco sarà sempre distinto da ciascuno dei media implicati e che essi, fatti dialogare, raggiungano effetti che nessuno dei due poteva da solo. Brown 2018.

[2] La Raiewsky si astiene dal fornire una definizione del mezzo stesso, ritenendo il concetto un'astrazione, in quanto incontreremmo solo manifestazioni specifiche e concrete dei media, mai il mezzo stesso. Raiewsky 2010, p. 53. Tuttavia, il dibattito su cosa debba essere considerato *medium* è uno dei più accesi nella recente letteratura critica, in base alla prospettiva disciplinare dalla quale ci si pone, ulteriormente complicato da questioni lessicali. Gli anglosassoni usano il termine per riferirsi ai mezzi meccanici, elettronici e digitali, ma non mancano interpretazioni molto più estese che considerano *medium* qualunque significante materiale. Per aggirare l'*empasse* alcuni studiosi preferiscono fare riferimento a forme monomodali o multimodali: non è possibile, tuttavia, ignorare che la sostanza materiale del *medium* pone vincoli e offre possibilità che condizionano la fruizione in modi estranei ai concetti di modo o di genere. Secondo Marie-Laure Ryan è un sistema di codifica tanto materiale, quanto semiotico, la cui identità non è assoluta, ma dipendente dal modo in cui viene usato e interpretato. È narrativamente rilevante quando influisce su almeno uno tra i domini semantico, sintattico o pragmatico. Il criterio di fondo per definirne l'identità è dato dal tipo di estensione (spaziale, temporale o misto) e dai canali sensoriali (visivo, linguistico, sonoro) che il

alla constatazione della compresenza di più codici semiotici, ma è chiaro che la narrativa grafica ottiene effetti diversi in base al funzionamento della combinazione immagine-parole: in questo senso albi illustrati, fumetti, *graphic novel* non sembrano del tutto assimilabili, proprio sulla base delle specifiche materialità in cui essi possono presentarsi.[3] Inoltre, nelle forme di interazione tra letteratura e arti visive, anche il ruolo del pubblico cambia e mettendo in campo una maggiore capacità di osservazione, passa ad una forma di ricezione attiva, atta a seguire contemporaneamente mezzi espressivi diversi.[4]

Addentrarsi nel dibattito, significherebbe, tuttavia, allontanarsi dagli scopi di questa ricerca, per la quale invece è sembrato adeguato assimilare la categoria della *medial combination* alla nozione di iconotesto*,* per come l'ha definita e classificata, ad uso della critica comparatista, Michele Cometa*.* [5] Secondo lo studioso, oltre ai fumetti, anche gli albi illustrati e le pagine web appartengono, tra le forme ibride, alla categoria, gli uni narrando una storia attraverso la giustapposizione di parole e immagini sequenziali, le altre combinando spesso anche il sonoro al verbale e visuale, per la realizzazione di ipertesti.

I fumetti, di certo, sono una forma di comunicazione di cui negli ultimi tempi sono mutati tanto gli assetti produttivi, quanto le modalità di fruizione: è del tutto venuta meno la relazione tra strisce e giornali, sono pressoché scomparsi anche i periodici specializzati, il cui spazio editoriale e di mercato è stato occupato

---

medium utilizza per costruire e trasmettere una narrazione. Sulla base di questa classificazione, anche per la Ryan il *comic strip* sarebbe un *medium* ibrido che combina il canale linguistico e quello visivo, così come la staticità dell'estensione spaziale con la dinamicità della sequenzialità narrativa. Ryan 2005, pp. 19-20.

[3] Secondo Pratt il fumetto è esso stesso un *medium* che racconta storie attraverso una sequenza di immagini con *balloon* vocali e che impiega strategie narrative strettamente connesse alla letteratura. Solo il processo mentale del lettore permetterebbe, inoltre, di colmare il *divario* temporale e spaziale che si verifica negli interstizi tra i pannelli dei fumetti; pertanto, la narratività di questi ultimi non può che essere di tipo collaborativo. Pratt 2009, pp. 107-111. È della medesima opinione Gino Frezza, riconoscendo da una parte il protagonismo assoluto del ruolo del lettore, dall'altra ritenendo che il fumetto necessiti della materialità della carta e del formato della pagina, che proprio grazie al fumetto passerebbe da bi- a poli-dimensionale, infine, riconoscendone la natura intermediale fin dalle origini. Frezza 2020, pp. 19 e 24.

[4] Ottria 2022, p. 114.

[5] Cometa 2005, p. 21-23.

dalle *graphic novel*.[6] Inoltre, gli scambi transmediali tra fumetto e audiovisivi si sono implementati, con esiti variegati, ma comunque, comportando un riassetto degli universi narrativi e della serialità delle forme, che in questo caso, forse più che per la narrativa, spesso prevedono anche un percorso dal *Web*, dove il prodotto nasce, alla forma cartacea, nonché la migrazione da e verso i videogiochi, i cartoon, i *blogs*.[7]

Si tratta in ogni caso, di una categoria di prodotti di cui non sfuggirà il ruolo importante, seppur non esclusivo, esercitato dal regime fantastico. In particolare, dalla fine degli anni Ottanta in poi,[8] il *fantasy*, uno dei generi maggiormente apprezzati dalla cultura popolare,[9] ha fatto ampiamente ricorso a tutte le forme di combinazione mediale:[10] le immagini, caratterizzate da soluzioni cromatiche innaturali, illuminazioni drammatiche ottenute attraverso forti contrasti, antropomorfismo e ibridazione, collaborano alla verosimiglianza del mondo

---

[6] Un fenomeno che secondo Gino Frezza ha da una parte il merito di garantire una certa dose di sperimentalismo di qualità ma dall'altro farebbe uscire il fumetto dalla categoria di prodotto popolare, trasformandolo in un prodotto di nicchia. Frezza 2017, p. 6 (ebook)

[7] In questi processi di produzione e consumo su una moltitudine di piattaforme mediatiche, spesso trovano spazio anche le narrazioni, i simboli e i personaggi noti alla storia delle religioni: mescolati con umorismo e giocosità essi contribuiscono anche alla produzione culturale contemporanea della religione. Vd. Undheim 2024.

[8] Il genere *fantasy,* rappresentando un mondo irreale in cui trova spazio il meraviglioso, ha le sue radici profonde nel mito e nel folklore che costituiscono i precursori del genere, fornendo un repertorio di simboli e archetipi, come il viaggio dell'eroe, la lotta tra il bene e il male, e l'intervento del soprannaturale. Il fantasy moderno, tuttavia, si sviluppa pienamente solo nel XIX secolo: Sono stati individuati tre momenti in cui si è assistito ad una vera e propria esplosione della letteratura *fantasy*: 1) gli anni Trenta, segnati dall'uscita di opere come *Lo Hobbit* di Tolkien (1937); 2) la seconda metà degli anni Cinquanta, con l'uscita della trilogia de *Il signore degli Anelli* (1954), e *Le cronache di Narnia;* 3) infine quella attuale, iniziata negli anni Novanta. Grandi 2007, pp. 92-96. A parere dello studioso, tutti coinciderebbero con periodi di ansia sociale: l'incombere della Seconda Guerra Mondiale; la Guerra Fredda e, lo squilibrio dell'ecosistema con le crisi energetiche, l'esplosione del terrorismo e la conseguente frattura tra mondo orientale e mondo occidentale. Grandi 2007, pp. 116-118.

[9] Piuttosto che come genere, il fantastico si configura oggi come transgenere: gotico, storico, contemporaneo, scientifico, dark o horror può trovare spazio all'interno di un vasto campionario di opere. Il tempo è di frequente un passato nostalgico in cui l'umanità, è rappresentata ancora come portatrice di valori positivi, mentre lo spazio è costituito da uno scenario naturale, seppur con elementi (animali o vegetali) di invenzione. I topoi sono quelli della morte e dell'immortalità, della ricerca, della lotta tra bene e male, e del senso di responsabilità dell'eroe. Cfr. Nikolajeva 2006, pp. 58-63.

[10] Proprio la dimensione «fantastica» delle immagini dei *comics* aveva rappresentato un limite durante l'epoca analogica, per gli adattamenti cinematografici che non facevano ricorso all'animazione. Il digitale permetterà poi l'introduzione del fantastico nell'immagine «realistica» del film, Frezza 2020, pp. 24, 29.

finzionale.[11] Da tempo, inoltre, il genere è riconosciuto, non più solo come letteratura di evasione, ma come strumento per riflettere sui temi del nostro tempo, al fine di costruire un universo valoriale di riferimento.[12]

> Esso diventa quasi un microcosmo, solo apparentemente isolato dall'universo che lo circonda, in cui mettere alla prova la nostra visione del mondo per poi tornare alla vita di tutti i giorni arricchiti dalle scoperte che siamo stati in grado di fare grazie al confortevole isolamento che esso è stato in grado di regalarci.[13]

Il mito, dal canto suo, con la carica immaginifica che si porta dietro, non solo si è sempre prestato alla rappresentazione pittorica, ma trova anche una naturale adesione al *fantasy* moderno, inserito al cui interno, non è detto che quindi perda la propria capacità di interpretare la realtà. Gino Frezza, infatti, riconosce nel fumetto, così come nel cinema, la capacità di legare il mito all'immaginario di riferimento, soprattutto in relazione alla corporeità metamorfica e alla soglia tra la vita e la morte.[14] In questo senso il fumetto come *medium* sarebbe stato prima promotore del simbolismo postmoderno e poi incubatoio del postumano:[15]

> E se il postmoderno è stata una fase in grado di condurre i temi della civiltà umana delle tecnologie al suo punto massimo di coscienza riflessa (non vi sono più territori da conquistare ma percorsi di ritorno indietro, per i quali la coscienza diviene consapevole dei propri errori e delle proprie responsabilità) il postumano è invece l'aprirsi di una coscienza che risitua decisamente la

---

[11] Artoni 2021, p. 553-554.
[12] Attraverso la creazione di mondi alternativi, il *fantasy* suggerisce che la dimensione magica non sia tanto un luogo fisico quanto uno stato mentale o spirituale, esplorando temi profondi come l'identità, il coraggio, la crescita personale e la ricerca di senso. Nikolajeva 2006, pp. 59-60. Secondo Tolkien, l'immersione nel *Secondary World* si "attiverebbe" solo grazie a un processo simile a quello che si instaura nei confronti della religione o, più anticamente, del mito. Egli, infatti, parla per il fantasy di un "credenza secondaria" (*Secondary Belief*) paragonata alla "credenza primaria" (*Primary Belief*) che si innesca nei confronti delle convinzioni religiose, attraverso la "sospensione dell'incredulità" In questo consisterebbe la differenza fondamentale tra fantasy e fiaba: mentre nel primo rimane sempre un rapporto, anche solo allegorico, tra *Primary* e *Secondary World,* nella fiaba l'immersione nel mondo secondario è totale. Tolkien 1964. Vd. Silva 2008b, p. 5-6.
[13] Silva 2008a, p. 5.
[14] Frezza 2019, p. 3.
[15] Frezza 2019, p. 6.

> civiltà umana del potere e delle tecnologie in una sfera dove la Vita non appartiene più solo agli Umani ma anche ad altro: alla Vita Animale e Vegetale, da un lato (ossia a tutto ciò che è Vita non-umana), e alle Intelligenze artificiali, dall'altro.[16]

Per il mito di Persefone a fumetti il pensiero non può non andare ad un *webtoon*[17] come *Lore Olympus* di Rachel Smythe,[18] che ha riscosso un enorme successo presso il pubblico più giovane; ma prodotti molto interessanti sono anche: *Perséphone* di Loïc -Kournwsky,[19] per i rapporti che esso intrattiene con il cinema dello Studio Ghibli;[20] *Hades & Persephone* dell'autrice vietnamita Gau Meo.[21] La

---

[16] Frezza 2019, p. 8.

[17] Il termine deriva dall'unione di "web" e "cartoon": si tratta di un fumetto digitale progettato specificamente per essere fruito online, tramite applicazioni mobili. I *webtoon* sono nati in Corea del Sud ma hanno guadagnato enorme popolarità a livello globale; inoltre sono utilizzati non solo come intrattenimento ma anche come mezzo educativo e per raccontare storie su argomenti di attualità. Presentano un formato verticale per ottimizzare la lettura su dispositivi mobili; vengono pubblicati in episodi periodici, di frequente consentono una partecipazione interattiva.

[18] *Lore Olympus* di Rachel Smythe rappresenta una modernizzazione del mito: ambientato in un'epoca classica ma tecnologicamente avanzata racconta l'incontro e la relazione tra Persefone e Ade, affrontando argomenti complessi come il consenso, l'abuso, il trauma. Lo stile visivo di Rachel Smythe prevede un uso dei colori che riflette la personalità dei personaggi: blu per l'insicuro e riservato Ade e rosa per la giovane e ottimista Persefone. La serie cartacea, è diventata un bestseller, ed è stata pubblicata in Italia nel 2021da Edizioni BD sotto l'etichetta J-Pop.

[19] Locatelli-Kournwsky, 2017. L'autore francofono ha cominciato la propria carriera sotto lo pseudonimo Renart; dal 2013 si firma con il proprio nome e vive tra Francia e Giappone, dove trae ispirazione dallo stile manga e dallo spirito Ghibli. *Perséphone* è una graphic novel pubblicata in francese nel 2017, tradotta in inglese nel 2018, e in spagnolo nel 2019. La protagonista è la figlia adottiva della potente maga Demeter, che vive nel regno di Éleusis sulla superficie. Sotto di essa si trova il regno degli Enfers, separato da una porta sigillata a seguito di una guerra tra i due mondi. Quando un soldato degli Inferi fa esplodere il sigillo, Perséphone viene catturata e portata nel mondo sotterraneo: qui morde il Frutto dei Dannati, subendo una maledizione, ma scopre anche una sua particolare capacità legata alla botanica. Il romanzo a fumetti ha uno stile visivo ispirato ai film di Miyazaki, agli anime giapponesi e ai fumetti anni '50: linee sottili, colori delicati, e dettagli architettonici ricchi. L'elemento visuale è di gran lunga preponderante: le vignette spesso sono silenziose o con poche parole. Pone al centro la questione dell'identità e il rapporto madre-figlia, escludendo ogni interesse romantico. Cfr. Smith 2020 e la pagina ufficiale dell'autore: https://loiclocatelli.com/persephone

[20] *Studio Ghibli*, è stato fondato a Tokyo nel 1985 dai registi di film d'animazione Hayao Miyazaki e Isao Takahata. I film di Hayao Miyazaki sono diventati un fenomeno transnazionale di grande successo, aggiudicandosi premi nei festival cinematografici internazionali e persino un Oscar. I film della Ghibli che usano prevalentemente tecniche di animazione tradizionali, presentano uno stile coerente e molto riconoscibile che miscela realismo e impressionismo. Le tematiche ruotano intorno all'ambientalismo e alle figure femminili forti. Vd. Rendell-Denison, 2018.

[21] Questo fumetto racconta come Ade abbia incontrato Persefone la prima volta, quando lei era ancora una bambina e l'avesse salvata da un centauro (solo molto più tardi se ne innamorerà e la sposerà). La coppia vive una vita serena e Ade è un marito premuroso, mentre Persephone come da tradizione, oscilla tra un carattere dolce e uno temibile. Vd. Bartsevich-Kulpa-Maciejewska 2020.

scelta dei testi da analizzare in questo lavoro è caduta su *Favole degli Dei* di Paolo Barbieri, per la categoria albi illustrati, su *Punderworld* e *Fine print* per la categoria fumetti e su *The Wrath of Demeter* per le pagine web.

Anche testi di genere molto diverso, saggistico o filosofico possono, nella *visual culture,* fare ricorso ad una ibridazione di codici semiotici e assumere la forma dell'albo illustrato. Un esempio significativo per il mito di Persefone è rappresentato dal volume di Giorgio Agamben, con figure a pastello di Monica Ferrando.[22] Il filosofo indaga il significato dell'indicibilità di Kore in relazione ai riti misterici e alla loro interpretazione, giungendo alla conclusione che nel mito non venga rappresentata l'iniziazione a una specifica dottrina né tantomeno il ciclico rigenerarsi della vegetazione, quanto piuttosto l'invito a considerare la vita stessa un'iniziazione, senza alcun mistero.

> Gli uomini sono dei viventi che, a differenza degli altri animali, devono essere iniziati alla loro vita, devono, cioè, prima perdersi nell'umano per ritrovarsi nel vivente e viceversa.[23]

2. *Favole degli Dei* di P. Barbieri (2022)[24]

Il volume *Favole degli Dei,* edito da Sergio Bonelli Editore,[25] è un viaggio tra i personaggi della mitologia classica in cui l'illustratore Paolo Barbieri accompagna

---

[22] Agamben-Ferrando 2010. Il testo è stato oggetto anche di una transcodificazione ad opera di Virgilio Sieni che ne ha liberamente tratto lo spettacolo teatrale *Kore La ragazza indicibile.*

[23] Agamben-Ferrando 2010, p. 32.

[24] Paolo Barbieri è un illustratore che si serve di tecniche di pittura digitale. Dopo aver ottenuto la notorietà con le copertine dei romanzi di Licia Troisi per Mondadori, ha collaborato con le più importanti case editrici, realizzando centinaia di copertine per scrittori come: Michael Crichton, George R. R. Martin, Umberto Eco, Wilbur Smith, Francesco Dimitri, e tanti altri. Ha lavorato anche nel mondo dell'animazione, partecipando alla realizzazione di *Aida degli alber*i (2001-Medusa film/Lanterna Magica). Ha al suo attivo molti albi illustrati per Mondadori: *L'Inferno di Dante* (2012), *L'Apocalisse* (2013), *Fiabe Immortali* (2014), *Draghi e altri Animali* (2017). Con la casa editrice Lo Scarabeo ha realizzato anche *Alice in Wonderland* (2022). Alcune delle sue illustrazioni sono state incluse in *Spectrum,* rinomato annuario internazionale, dedicato esclusivamente alle opere di fantasia, horror, fantascienza e ai migliori artisti provenienti da tutto il mondo.

[25] Si tratta di un'edizione aggiornata nelle illustrazioni e nei contenuti rispetto a quella già pubblicata da Mondadori nel 2011.

il lettore non solo utilizzando il tratto della propria matita, ma anche attraverso le parole, che reinterpretano in maniera creativa il materiale originale. I testi contenuti in *Favole degli Dei* hanno una dimensione autonoma, una espressione letteraria propria e, attraverso l'uso di un linguaggio evocativo, denotano una certa sensibilità letteraria. Sebbene completino l'esperienza visiva, la loro natura dunque non può essere considerata soltanto di supporto alle immagini; peraltro la narratività è una condizione esplicitamente ricercata dall'artista, già attraverso l'attività di illustratore il cui scopo è, per stessa ammissione di Barbieri, condensare un'intera storia in un'unica immagine, per ottenere delle «favole visive».[26]

Favole degli Dei si conclude con un capitolo autobiografico che instaura un preciso collegamento tra i mondi creati e la dimensione del sé: Barbieri risale alla propria infanzia, alle origini della propria passione per le forme di arte visuale e alle proprie fonti d'ispirazione. Si tratta di un capitolo intessuto di ricordi, in cui la dimensione della memoria e la presenza dei sentimenti consentono di considerarlo a tutti gli effetti un esempio di scrittura autobiografica.[27] Il lettore assiste anche alla formazione dei personaggi del libro contestualmente a quella dell'artista: in questo capitolo l'apparato iconografico, costituito dai disegni preparatori, è accostato al testo, sulla stessa pagina, piuttosto che giustapposto, creando un preciso rapporto di contiguità. In questo epilogo anche l'apparato grafico si modifica: le pagine che erano nere a caratteri bianchi tornano convenzionalmente bianche.

Barbieri individua i temi di suo interesse nella forza, che egli identifica in un primo momento della sua produzione nei robot e, in seguito, nei guerrieri e il romanticismo che invece rintraccia nell'epopea spaziale;[28] l'intenzione autoriale è quella di suscitare meraviglia in sé stesso, prima ancora che nel pubblico.[29] In *Favole degli Dei* entrambi i temi vengono applicati all'immaginario mitologico.

Nel volume i testi e le tavole si integrano e interpretano a vicenda, seguendo uno schema fisso che instaura un vero e proprio rapporto intertestuale tra parole e immagini; inoltre, gli elementi paratestuali ottengono l'effetto di rimarcare la

---

[26] Barbieri 2022, p. 141.
[27] Cfr. Ferrari 2002, p. 30.
[28] Barbieri 2022, p. 135.
[29] Barbieri 2022, p. 138-139.

relazione. Di norma la struttura è la seguente: la facciata di sinistra riporta un titolo denotativo con il nome proprio della divinità o della creatura fantastica,[30] cui segue la narrazione della relativa storia mitica; la raffigurazione a figura intera della stessa divinità trova posto nella facciata a fianco. Il lettore ottiene così una visione panoramica del personaggio e della vicenda. Girata la pagina la prospettiva cambia: il testo si fa soggettivo, esprimendo l'interiorità del personaggio, il titolo si 'scalda', facendosi paradigmatico e l'immagine che accompagna il testo 'fa zoom' su quella precedente, per una visione ravvicinata. Un'unica illustrazione, dunque, seppur riprodotta due volte a distanze differenti, fa da corredo a due diversi testi: quello del racconto tramandato e quello originale.

Nonostante il frontespizio contenga una citazione da Ovidio,[31] questa non sembrerebbe essere indizio di una dipendenza dall'autore latino, almeno per le figure oggetto di questa analisi. I miti nei racconti sintetici di Barbieri sono piuttosto delle fiabe, in cui la versione trasmessa da una tradizione eterogenea si colora attraverso la voce del narratore/illustratore. Il suo interesse è chiaramente per i personaggi piuttosto che per le azioni e mentre i disegni ne restituiscono l'aspetto esteriore, con un certo ibridismo che è tipico dello stile di Barbieri,[32] i testi ne tracciano i caratteri secondo l'immaginario dell'artista. Le immagini, tuttavia, non si limitano a fornire un ritratto ma, attraverso la carica simbolica dei dettagli, spesso rappresentano il varco per una storia più ampia.

> L'intento era di raffigurare la divinità ma partendo da un concetto molto semplice: "unire" simbioticamente gli Dei con il modo circostante per rappresentare visivamente il loro stato di figure ultraterrene e dai grandi poteri. Non mancai di inserire nello stile pittorico dei rimandi surrealisti e,

---

[30] In tutto 42: Caos, Gea, Crono, Chirone, Era, Andromeda, Zeus, Cerbero, Demetra, Pan, Artemide, Apollo, Arpie, Aracne, Poseidone, Caronte, Ares, Pegaso, Ade, Olimpo, Dioniso, Medusa, Minotauro, Nike, Atena, Perseo Efesto, Dafne, Atlante, Prometeo, Idra, Eracle, Afrodite, Ciclope, Pitone, Chimera, Tritone, Sfinge, Ermes, Persefone, Eros, Pandora.

[31] Ov. *Am*. 3, 4, 17: «Tendiamo sempre verso ciò che è proibito e desideriamo quello che ci è negato.»

[32] Ottria 2022, p. 116.

> quando possibile, simbolisti che richiamassero la stessa tradizione iconografica.[33]

La dimensione ultraterrena naturalmente non esclude percezioni e sensibilità emotive del tutto umane in figure il cui antropomorfismo, con il passare dei secoli si è accentuato piuttosto che mitigato. La rappresentazione di Demetra è forse la più esemplificativa delle intenzioni autoriali: per quanto gli attributi siano quelli convenzionali, la dea non appare inaccessibile, ma dotata di tratti emotivi e fisici che suggeriscono empatia e vicinanza: qui è Madre Terra, possiede un carattere gentile ed è bionda di capelli e incoronata di spighe. La simbiosi con il mondo circostante è in questo caso non pretestuosa dato il legame profondo tra il soggetto e la natura, enfatizzato dalla luce calda e naturale che illumina il volto e i capelli di

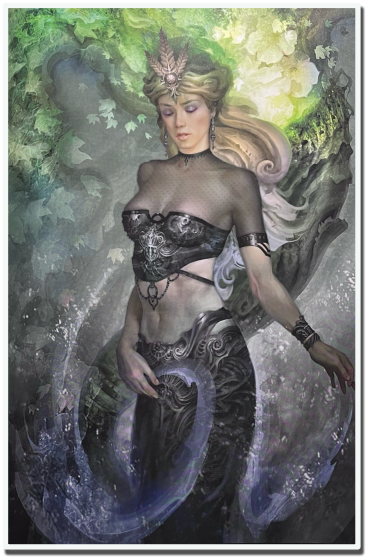


Figura 3: Demetra da Favole degli Dei



Figura 4: Demetra da Favole degli Dei (dettaglio)

Demetra (figg. 3 e 4). Il titolo assegnato al brano che la riguarda è: *Gli artigli della rabbia* in cui la divinità si rivolge alla figlia assente, quando già nove giorni e nove notti sono trascorsi dalla scomparsa e confessa attraverso quello che appare un soliloquio, come l'incredulità iniziale, durante quei giorni si fosse tramutata in terrore e tristezza, frenesia di ricerca e infine pazzia. «Lo scambio energetico che

[33] Barbieri 2022, p. 139.

rinverdiva la natura e i cuori umani» adesso,[34] per lo stesso rapporto simbiotico, avvolge con il gelo la terra e uccide gli uomini ignari.

> La calda brezza si è tramutata in mille coltelli che lacerano occhi e pelle. […] Sento freddo, tanto freddo. […] Il ghiaccio dentro di me sta imperversando anche sul mondo […].[35]

Alla fine, quando Hermes, Apollo e il Sole annunciano: «l'abbiamo trovata», a quel punto, tutta la tensione espressa si scioglie in un'umanissima lacrima.

Appare invece molto più originale il profilo di Ade che viene descritto amante del silenzio e della tranquillità, per il quale l'incoronazione a sovrano dell'Oltretomba si configura come un ritorno al ventre paterno di Crono, dal quale forse non aveva mai desiderato di essere liberato.

> …lì era protetto da tutto e in quel luogo che considerava così simile ad una reggia difesa da eserciti di guerrieri, riusciva a provare la meraviglia della vita, seppur filtrata tramite i sensi del Titano che lo aveva inghiottito. […] In tale nuova oscurità, il dio degli Inferi ritrovò l'intimo abbraccio che per tanti anni lo aveva plasmato nel ventre paterno, attraverso un silenzio che lo rendeva libero e lo faceva sentire profondamente in pace.[36]

Il focus è sul ruolo di giudice del personaggio e nella pagina dedicatagli, egli assume il ruolo di narratore omodiegetico che, stupito dall'arroganza degli uomini anche dopo il loro trapasso, interviene nei confronti di un chiassoso arrivato, un crudele sovrano, al quale cuce la bocca, prima di indirizzarlo al Tartaro.

> [Gli uomini] sono esseri patetici, talvolta perfino divertenti, alla stregua di commedianti improvvisati che maldestramente vorrebbero recitare un ruolo senza conoscerne il copione.[37]

---

[34] Barbieri 2022, p. 28.
[35] Barbieri 2022, p. 30.
[36] Barbieri 2022, p. 62.
[37] Barbieri 2022, p. 64.

La pagina, dal titolo*, Il Giudizio,* si apre e si chiude con l'immagine di una libellula che prima si posa sulla spalla del dio e nel finale se ne vola via, incurante degli eventi. La presenza dell'insetto, ottiene l'effetto di enfatizzare la sensibilità inedita del personaggio, conferendogli un senso di grazia.[38] La libellula è già presente nell'epopea di Gilgameš dov'è simbolo di metamorfosi e trasformazione per la realizzazione di se stessi: «come la libellula opera le sue metamorfosi nel corso della vita, così l'essere umano deve affrontare il suo naturale processo di trasformazione che dovrebbe condurlo ad una visione saggia della propria esistenza».[39] Non siamo distanti dall'interpretazione che ha offerto Agamben del mito di Persefone.[40] Non si può escludere tuttavia che a Barbieri la suggestione giunga dal termine inglese *dragonfly* che rimanda per assonanza anche ai draghi,[41] animali fantastici tradizionalmente coinvolti nei rapimenti delle fanciulle e che Propp considerava il prodotto di una civiltà avanzata quanto basta da aver perso ormai l'originario rapporto con la natura.[42]



Figura 5: Ade da Favole degli Dei

La figura del dio (fig. 6) rappresenta un guerriero a braccia conserte che esprime autorità ma anche vulnerabilità emotiva; indossa l'elmo che gli conferiva l'invisibilità mentre i tatuaggi tribali rimandano ad un mondo arcano. L'ambientazione sullo sfondo è questa volta architettonica e la tradizione classica è richiamata dai fregi ad ovulo e dalle volute dei capitelli: il riferimento potrebbe essere alla lussuosa dimora in cui risiederebbe con Persefone o ad un edificio di culto, in ogni caso si tratta di un ambiente chiuso come chiuso era anche il mondo cui egli apparteneva.

---

[38] L'insetto nella lingua italiana possiede il significato figurato di agilità non disgiunta da grazia (Devoto -Oli, 1967, p.1968). È possibile, tuttavia, rintracciare interpretazioni simboliche molto eterogenee: dalla capacità di adattamento, alla velocità, dalla gioia alla fortuna.
[39]Basile 2021, p. 36.
[40] Agamben-Ferrando 2010.
[41] A cui l'autore ha dedicato nel 2017 un volume specifico: *Draghi e altri Animali*.
[42] Propp 1946, [1972[2] p. 368-371].

La vicenda di Ade e Persefone è narrata con toni decisamente romantici: si dice che Ade avesse una vera e propria ossessione per quell'amore proibito che lo spingeva a trascurare i propri doveri, finché non si risolse a soddisfare la propria passione.[43] Persefone dal suo canto, ripensando a distanza di tempo agli eventi che le avevano cambiato la vita appare magnanima nei confronti del 'suo' signore e, quando è in compagnia della madre, sente la mancanza dell'abisso.

> …forse il dio dell'Oltretomba sapeva come le ombre presenti nel mio animo avrebbero trovato pace accanto a lui, in quel luogo così lontano dai fasti dell'Olimpo.

Figura 6: Persefone da Favole degli Dei. (dettaglio)



Le rappresentazioni di Ade e Persefone (figg. 5 e 6) si distinguono da quella d i Demetra, per l'atmosfera maggiormente gotica, ottenuta attraverso la predominanza dei toni del grigio, bronzo e rosso. Persefone mantiene i caratteri contrastanti che la tradizione letteraria le ha conferito: un aspetto etereo insieme ad un'autorità sovrumana; la vulnerabilità e la resistenza. L'effetto è reso attraverso il volto dai lineamenti delicati ma severi, enfatizzati dagli occhi truccati di rosso e attraverso il contrasto della corazza nera con la nudità della pelle diafana, quasi marmorea, che riporta alla mente l'attributo λευκώλενον di letteraria memoria.[44] Sono proprio i dettagli dell'abbigliamento che trasformano lo stile surrealista in *dark e steampunk:*[45] il diadema, si espande in forme sinuose e

[43] Barbieri 2022, p. 124.
[44] "Dalle bianche braccia" in Hes *Th*. 913.
[45] Movimento culturale nato tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento che immagina un mondo tecnologicamente progredito, ma. senza elettricità né elettronica in cui i mezzi meccanici sono alimentati esclusivamente a vapore, in un clima di ottimismo positivista. Il termine (composto da *steam* 'vapore') è stato coniato infatti sul modello e in opposizione a *cyberpunk*. L'estetica *steampunk* punta su colori fumosi ispirati alo smog, metalli freddi e luccicanti, nuvole di vapore. Come genere narrativo è caratterizzato dall'ucronia del «futuro nel passato»: epoche e mondi che riproducono le atmosfere dell'Inghilterra vittoriana. con una varietà di congegni e apparecchiature meccaniche di pura fantasia. Cfr. Guffey-Lemay 2014, p. 434–50.

appuntite, simili a corna stilizzate; nella decorazione della corazza si distinguono, attraverso la resa dettagliata delle *texture*, motivi organici, come rami, foglie di acanto, piume, e motivi tecnologici, come gli ingranaggi meccanici. Quest'accostamento di elementi naturali e artificiali può essere interpretato come una metafora per la dualità tra le opposte istanze di natura e tecnologia che qui però trovano una conciliazione armonica. Allo stesso modo, il gioiello posto sulla fronte di Persefone, al centro della corona, punto focale della composizione, alludendo ad una forma di conoscenza superiore, si colloca come parte di una relazione diadica di cui l'altro elemento sarebbe Ade.[46]

Dalle immagini emergono le variegate esperienze dell'artista: da una parte lo studio dell'arte antica, dall'epoca classica agli influssi di quella romantica, dall'altra la capacità di suggestionare il pubblico.[47] Le figure di Barbieri però, grazie anche alla precisione nella resa dei dettagli, ottenuta con l'uso del chiaro-scuro, riescono a ibridare in un tutt'uno organico la tradizione con un gusto visuale del tutto moderno. che potrebbe far pensare alle immagini troppo spesso generate attraverso strumenti di *artificial intelligence.*

[46] Basile 2021, p. 26-30: l'opposizione luce/tenebra è un *topos* utilizzato per simboleggiare l'acquisizione della conoscenza, in contrasto all'errore a cui induce il buio che nasconde. Ade e il regno su cui governa rappresentano per definizione ciò che è invisibile e quindi inconoscibile. I due termini, tuttavia, non costituiscono realmente un'opposizione ma piuttosto una relazione di complementarità.

[47] Esperienze in parte riconducibili ai suoi esordi, quando aveva lavorato come artista di strada, raffigurando le Madonne. Artoni 2021, p. 565.

3. *Punderworld 1* e *Fine print 1* di Linda e Stjepan Šejić[48]

Fine Print di Stjepan Šejić è una graphic novel che utilizza la lente mitologica per esplorare il desiderio, attraverso un tono decisamente sensuale, d'altro canto, *Punderworld,* di Linda Šejić è una reinterpretazione romantica e umoristica del mito di Ade e Persefone. Nonostante l'apparente diversità di temi e di stile delle due opere, gli autori ne dichiarano la stretta contiguità:

> One of my favorite aspects of Fine Print is that the series is a part of a shared universe of stories, some mine, some by my wife, Linda Sejic. We lave a simple rule with our stories. While they are in continuity you don't need to read one to undestand another. […] Punderworld. Volume 1 is already in print […] It may involve some familiar faces.[49]

> Beyond all the things mentioned here, there is a bit of a fun Easter egg set between Punderworld and my husband's upcoming comic Fine Print for how a divine contract may not be the best cure for a broken heart.[50]

Lasciando da parte la componente della promozione incrociata che gli autori hanno integrato nei paratesti dei loro prodotti e che in questa sede non è di interesse,[51] la lettura parallela e l'analisi comparata di entrambi può aiutarci a considerare a quali esiti profondamente diversi possa condurre il riuso di questo mito, seppur all'interno dello stesso *medium* e di un contesto culturale condiviso.

---

[48] Stjepan Šejić, artista croato e scrittore di fumetti e *graphic novel*, viene considerato uno tra i migliori interpreti del fumetto erotico degli ultimi anni. Dopo una carriera nell'industria tradizionale del fumetto, che lo ha visto collaborare con la DC Comics, ha optato per una carriera indipendente e per la formula del *webcomics,* a suo dire, per la soddisfazione di ricevere un riscontro immediato al proprio lavoro da parte del pubblico (Giorgi 2020). Il suo stile è caratterizzato da un utilizzo intensivo di strumenti digitali, attraverso i quali ottiene un notevole realismo pittorico, soprattutto nella resa delle luci e delle ombre. Ha raggiunto la notorietà con la serie *Sunstone*, in cui esplora le dinamiche di una relazione BDSM con un tono romantico e umoristico, mostrando una spiccata sensibilità nel rappresentare le emozioni complesse delle dinamiche interpersonali. Spesso collabora con la moglie Linda, la quale tuttavia porta avanti anche una carriera artistica autonoma di successo grazie anche alla serie *Blood Stain,* pubblicata da Image Comics. Lo stile di Linda coniuga l'atmosfera leggera ottenuta attraverso il tono umoristico e i colori vivaci e l'interesse per la dimensione quotidiana della realtà e le sfide connesse alla vita da adulti.

[49] Šejić 2021b, p.184.

[50] Šejić 2021a, p. 175.

[51] Sebbene sia un fenomeno di marketing, la sua crescita esponenziale, soprattutto nei prodotti ludici, digitali, ha attirato l'interesse accademico all'interno dei *Media Studies*. Cfr. Mago 2016.

Si è detto come le due opere siano sostanzialmente indipendenti, essendo destinate a pubblici di diversa maturità ma, mentre Stjepan ha avvisato che alcuni volti dei suoi personaggi, potrebbero risultare familiari ai lettori di *Punderworld,* Linda ha rivelato la presenza di «*Easter egg set*» in entrambe le opere.[52] In sostanza, con una terminologia più appropriata a questo lavoro, Linda ci ha avvisato della



Figura 7: Caronte in Punderworld



Figura 8: Caronte in Fine Print

presenza di relazioni transtestuali tra i due fumetti, se consideriamo le immagini parte integrante del testo fumettistico. Esemplare è il trattamento che entrambi gli autori riservano alla figura di Caronte, pur con le necessarie differenze stilistiche: in entrambi i casi il personaggio viene rappresentato come una figura femminile nera. In *Punderworld* (fig. 7) la testa quasi rasata, con occhi piccoli, tratti marcati e il fisico magro rimandano a tratti scheletrici; la carnagione scura e i toni bluastri, piuttosto che rappresentare un fenomeno cross-razziale, forse, richiamano l'iconografia antica del traghettatore di anime.[53] Nel passaggio a *Fine Print* (fig. 8*)* la Caronte esotica di Linda si riveste di una carica erotica e la figura assume tratti di maggiore morbidezza, non solo più femminili, ma anche più umani, nonostante pochi tratti fantastici come le orecchie a punta e le corna; per il resto, la somiglianza è inequivocabile.

---

[52] Nel gergo, dei *digital games* essi sono elementi nascosti che possono comprendere oggetti, trucchi, messaggi, il cui scopo è migliorare la rigiocabilità dei giochi digitali estendendone la narrazione. Il loro uso è tuttavia diventato comune nella cultura pop (fumetti, film, ecc.) e trattandosi di collegamenti segreti o riferimenti nascosti tra opere diverse, la loro analisi prevede l'utilizzo di strumenti derivati dalla narratologia testuale di stampo genettiano. Cfr. Mago 2019.
[53] Marcattili 2012.

La trama di *Fine Print* segue una donna che si trova coinvolta in un mondo di divinità e contratti divini che promettono piacere e potere, ma richiedono un prezzo, ma soprattutto come scrive il suo autore: «it's a story of eros and thanatos. Of love, desire and death and the struggle not to go gently into that good night…».[54] Nel prologo, Laureen Thomas è un brutto anatroccolo al primo giorno di college che incontra e si innamora di Mattew Collins; tre anni dopo, la relazione è finita, lei, trasformatasi in cigno, ha realizzato il suo sogno di essere ammirata e desiderata, ha assunto il nome d'arte di Aurea e le sue foto da modella appaiono sulla copertina di una rivista dal nome parlante: "Last Word". Tuttavia è sola, beve e fa uso di droghe, pertanto decide di tornare a cercare il suo vecchio amore Mattew: «After all, mama Thomas didn't raise a quitter».[55] I tentativi di riconnettersi con la sé stessa di un tempo e di superare un trauma emotivo la fanno imbattere in Merryll Alarys, una succube caduta in disgrazia che le fa stipulare un contratto.[56] Condotta in un mondo soprannaturale dove le emozioni e le pulsioni prendono forma fisica, la protagonista inizia un percorso interiore fatto di rivelazioni e conflitti e si troverà a scegliere tra l'abbandono ai propri impulsi e la responsabilità di cambiare sé stessa.

La cosmologia costruita da Stjepan Šejić presenta quei caratteri di eterogeneità e stratificazione, tipici di molti prodotti fantasy contemporanei,[57] così a personaggi della mitologia classica (Ade, Ermete, Caronte, Aletto) si aggiungono entità che simboleggiano archetipi, demoni della superstizione medievale e personaggi ispirati dalla cultura pop e dal mondo immaginifico della DC Comics.[58] Tutti loro agiscono alimentando l'amore e soprattutto il desiderio negli esseri umani, che sono direttamente collegati alla produzione di ambrosia da cui dipende la continuità degli esseri ultraterreni.

---

[54] Šejić a, p.182.
[55] «Dopotutto, mamma Thomas non ha cresciuto una che molla» Trad. mia.
[56] Essere demoniaco androgino che, secondo antiche superstizioni, durante la notte intrattiene rapporti carnali con uomini. Entità molto popolare nella cultura di massa.
[57] Nei videogiochi in particolare, le rappresentazioni dei demoni spesso si basano su sintesi di fonti religiose e secolari, tra cui la teologia cristiana, le mitologie del mondo e le appropriazioni letterarie di Satana come liberatore umanistico e simbolo del desiderio. Vd. O' Donnel 2015.
[58] Una delle più eminenti realtà dell'industria del fumetto, il cui nome è strettamente legato a supereroi iconici del genere fumettistico, quali Superman, Batman e Wonder Woman; e alla creazione di personaggi acclamati dalla critica come il Sandman Universe e il marchio Vertigo.

In questo mondo mitologico originale le figure delle divinità classiche, da un canto assumono un ruolo marginale, a dimostrare come nel mondo contemporaneo la spiritualità abbia ceduto il passo a istanze maggiormente legate alle percezioni sensoriali o psichiche; dall'altro il mantenimento del loro ruolo e delle loro funzioni, testimonia la continuità con un ordine cosmico antico. Per comprendere meglio: la figura di Hades appare brevemente, e non riveste una funzione importante nella trama, ma è comunque il signore dell'Oltretomba a cui tutte le altre entità sono sottoposte.

La metamorfosi di Laureen in Aurea, la sua dimensione ibrida tra umano e sovrannaturale, il ruolo di vittima del desiderio e la ricerca di un equilibrio tra più identità, qualificano la protagonista come una moderna Kore/Persefone, questa volta però dilaniata da un conflitto tra forze interiori e psichiche, la cui conclusione, tuttavia, anche in questa versione, non può che passare per la conciliazione. La tensione è tra i due estremi del desiderio, la forza creatrice e vitale della passione o quella distruttrice della lussuria, tra l'amore che crea e l'amore che distrugge, [59]ciò nonostante esse non si qualificano come opposizione tra bene e male ma come poli complementari da bilanciare. Eros e Thanatos non sono che due facce della stessa medaglia.

[59] Un confronto è possibile con il primo dei 24 movimenti umani del poeta Giuseppe Conte (2021, pp. 43 e segg.).



Figura 9: Composizione delle gabbie in Fine Print

Nonostante l'incipit convenzionale e la semplicità della storia, la *graphic novel* presenta una notevole complessità strutturale in cui le vicende si svolgono parallelamente tra mondo umano, rappresentato attraverso ambienti urbani, moderni, realisti e riconoscibili e un mondo sovrannaturale. La composizione stessa delle immagini nella pagina risponde a criteri differenti: di razionalità, con gabbie regolari, quando l'ambientazione è la dimensione del reale, ma diventa libera, con elementi che si estendono oltre i bordi delle vignette nella composizione delle ambientazioni fantastiche (fig. 9). Stjepan utilizza *ballon* regolari, con code ondulate per i dialoghi e rettangolari per le didascalie; ricorre di rado alle onomatopee.

Anche lo svolgimento temporale viene utilizzato per conferire dinamicità al racconto: l'introduzione è *in medias res*; l'intreccio si sviluppa attraverso analessi e prolessi di tipo onirico o visionario; ampio uso dell'ellissi o, al contrario, di scene dilatate e riprese da più punti di vista per iterare momenti chiave.

La grammatica fumettistica di Linda appare invece abbastanza diversa: i *ballon* assumono forme e dimensioni più varie per riflettere toni ed emozioni diverse, mentre la struttura delle pagine è più regolare anche se le vignette possono assumere le dimensioni più varie e ingrandirsi fino a occupare interamente la pagina (fig. 10).

Punderworld è un *webcomic* poi rielaborato in volume cartaceo e un perfetto esempio di riscrittura mitopoietica moderna. Linda Šejić mostra di conoscere il materiale mitico ma lo rielabora evitando i motivi violenti come la costrizione, il rapimento e la separazione a favore di una reinterpretazione romantica e consensuale. Cita esplicitamente come fonte letteraria l'inno pseudomerico (la cui traccia è possibile riconoscere anche dalla presenza di fiori di narciso disseminati nel fumetto come elemento decorativo) e utilizza un linguaggio iconografico ispirato all'arte greca.



Figura 10: Composizione delle gabbie in Punderworld

Come in *Fine Print* il racconto segue il percorso di crescita, che però qui riguarda anche Hades. La narrazione alterna le prospettive dei due protagonisti in relazione a una serie di situazioni comiche basate sugli equivoci derivanti dalle ansie di ciascuno. La struttura narrativa invece, a differenza di *Fine Print,* mantiene uno sviluppo abbastanza lineare con minime anacronie, l'ambientazione è quella convenzionale dei tre regni olimpio, terrestre e infernale e il tempo è quello eternamente mitico con una durata che si sviluppa nell'arco di secoli. Anche il

pantheon è fedele a quello classico, così come le relazioni tra i personaggi e, nonostante essi appaiano fortemente demitizzati e umanizzati, mantengono le caratteristiche iconografiche tradizionali.



Figure 11: Demetra in Punderworld

Demetra è la madre protettrice e la dea connessa con la fertilità agricola; l'impegno maggiore la vede coinvolta nei riti tesmoforici. Le consuete spighe le adornano i capelli e la tunica le conferisce l'aspetto matronale; tuttavia, l'originalità è rappresentata dalla scelta cromatica che ispirandosi ad un cocomero (fig. 11) richiama, per associazione di idee, la rotondità connessa alle rappresentazioni steatopigie della fertilità femminile; o forse un cuore morbido e passionale, ben celato sotto una scorza dura.

Persefone è infastidita dal fatto che gli umani ne ignorano il nome proprio e cerca di ritagliarsi uno spazio di autonomia rispetto al culto riservatole in associazione alla madre. Per entrambe Artemide rappresenta un modello di confronto ma se per Demetra è un esempio di virtù, Persefone le invidia lo *status* conquistato presso gli uomini e gli olimpi. Il ruolo attivo che il personaggio riveste nella storia la allontana senz'altro dalla Kore classica e tuttavia la costruzione di una propria identità si prospetta più che altro come un'aspirazione: la vegetazione che le cresce tra i capelli o che germoglia dai suoi passi e su cui la fanciulla non sembra avere il controllo, mentre ne rivela i sentimenti, dimostra come il personaggio mantenga ancora tutto sommato un livello di agentività piuttosto basso (fig. 12).

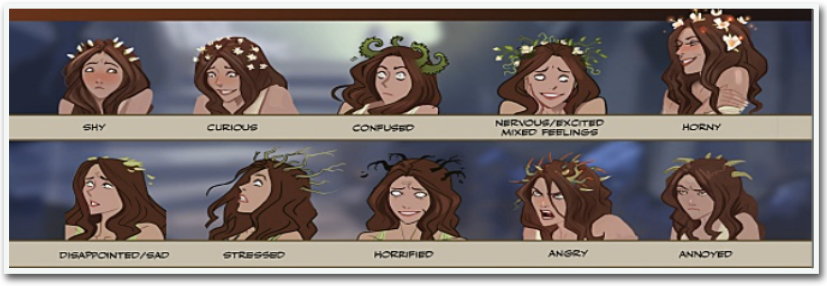


Figura 12: Persefone in Punderworld

4. *The Wrath of Demeter* di Lauren Dudley (2018)[60]

La scelta di analizzare questo prodotto nella categoria della *medial combination,* in cui la parola scritta riveste ancora un ruolo di primo piano accanto alle immagini, piuttosto che tra le trasposizioni audiovisive, ha una giustificazione, che va oltre la considerazione che Cometa fornisce degli iconotesti. Si tratta infatti di un film d'animazione in cui la rappresentazione diegetica e quella mimetica collaborano allo scopo: una forma mista composta da immagini, musica, recitativo e testo: mentre la voce fuori campo recita l'inno pseudo-omerico *A Demetra* e sul video si assiste all'animazione di marionette che interpretano i personaggi (fig. 13), il racconto della versione contemporanea è affidato alla parola scritta dei sottotitoli.



Figure 13: Tecnica di animazione in The wrath of Demeter

Il pubblico si trova quindi a svolgere contemporaneamente tre ruoli, quello di ascoltatore, di spettatore e di lettore. Tuttavia, la versione antica del mito gli viene fornita nella lingua originale omerica, di fatto quindi, limitando fortemente la fruizione ad un pubblico variegato qual è quello di *YouTube* invece, la nuova versione non solo 'riscrive' la storia ma, potremmo dire che la 'sovrascrive', in

[60] https://youtu.be/FGKSAiQ3__o?si=_nT99Ml6xAnCpB_T. Trial and Error Production. Seattle, Washington settembre 2018. Film di Lauren Dudley con Alex Hollman. Durata 43'. L. Dudley, artista visiva, regista e burattinaia è autrice dei testi e delle marionette. Ha al suo attivo anche un adattamento della Casina di Plauto. (https://classics.washington.edu/research/publications/plautus-casina-what-women-knew) in collaborazione Catherine Connors. Per il resto non sono disponibili molte informazioni. Alex Hollmann, Associate Professor of Classics alla Washington University, specialista di Erodoto, si occupa anche di religione e magia nell'antica Grecia.

quanto sovrappone all'audio di fondo e alle immagini sullo schermo, la parola scritta quale *medium* per veicolare un tema divergente. L'animazione poi svolge la funzione di mettere in dialogo i due testi affidati alla parola, quello antico recitato e quello nuovo nei sottotitoli; tuttavia, l'inserimento di un episodio inedito all'interno della trama dell'inno *A Demetra;* impone il ricorso per un paio di minuti, a una colonna sonora, in sostituzione della voce narrante.

La mia scelta trova dunque giustificazione nel fatto che il messaggio è affidato alla collaborazione tra testo e immagine, mentre l'elemento acustico, seppur come vedremo non irrilevante, rappresenta un elemento neutro ai fini della significazione. Si potrebbe obiettare che qui ci si trova di fronte ad un'immagine animata; tuttavia, occorre considerare che l'elemento dinamico appare fortemente limitato: figure bidimensionali, in prospettiva frontale, con gestualità ridotta al minimo, su una scenografia quasi statica, disegnata in maniera essenziale: il risultato visivo è tale che ciascun fotogramma è più simile ad un'immagine grafica a corredo del testo scritto che a una scena di animazione.

Il film è stato prodotto da una società che fornisce ad artisti e organizzazioni no profit un supporto gratuito nella realizzazione videografica. La *mission* dell'azienda è dunque di natura sociale: «We strive to create an anti-racist work culture. […] Working toward advancing equity». La presentazione del video su *YouTube* recita:

> In this film, the original hymn is contrasted with a feminist retelling in which Demeter's triumph is recognized and Persephone has a say in how events unfold. […] Ancient storytellers often changed the story to fit their audience. Following this model, we added a scene. You'll know which scene that is because there is no Greek sound track for it. It's not a mistake, there never was any such dialog in the original poem.

Una dichiarazione di intenti che presenta alcuni elementi degni di considerazione. In primo luogo, c'è il richiamo ad una pratica consueta già in antico, per giustificare la manipolazione della fonte, c'è l'indicazione puntuale, in base all'appartenenza alla ermeneutica femminista, di cosa è stato modificato e a quale scopo, ci sono le indicazioni all'utente per individuare i passaggi inediti. Tutte queste specifiche, che

non sarebbero richieste ad una figura autoriale creativa in un contesto artistico, diventano fondamentali se lo scopo è piuttosto didascalico.

Il prodotto contamina intenti ermeneutici e ricerca esegetica. Da una parte le forme espressive accattivanti,[61] indirizzate al raggiungimento di un pubblico non necessariamente competente,[62] al quale viene rivolto un messaggio sociale centrato sulla consapevolezza delle donne; dall'altro una raffinatezza esegetica che, prendendo le mosse dalla interpretazione dell'inno di Jenny Strauss Clay,[63] e avvalendosi della collaborazione con eminenti studiosi come Stephen Hinds, non delude neanche spettatori più esigenti.[64] Per fare solo un esempio, nel momento in cui l'inno *A Demetra* narra che la serva Iambe riuscì a strappare un sorriso alla dea afflitta, il pubblico vede la marionetta compiere il gesto, assente nel testo, di sollevare la gonna per mostrare le parti intime.

La scena di nuova concezione è stata aggiunta, al punto in cui Zeus tenta di persuadere Demetra a cessare i propri propositi e a mettere fine alla carestia: avendo già inviato Iride (senza successo), l'intero consesso delle divinità olimpiche, in questa versione, viene invitato a fare un tentativo ulteriore (fig. 14).[65] Ciascuno di loro offre alla dea in dono i propri attributi, con il potere ad essi connesso: la cintura



Figura 14: Il consesso divino in The Wrath of Demeter

[61] L'uso di marionette e didascalie che usano font e colori diversi per facilitare l'associazione delle battute ai personaggi.
[62] Scopo per il quale la produzione si è avvalsa della collaborazione di Catherine Connors, membro *del Department of Classics* della *Washington University*, dove si occupa in particolare di adattamento dei classici e *Gender Studies*. La Connors ha collaborato con l'artista Lauren Dudley anche per un adattamento della Casina di Plauto.
[63] Vd. p. 54 e nota I, 161.
[64] Forse proprio la raffinatezza dell'operazione può essere alla base del numero di visualizzazioni, tutto sommato basso, che *The Wrath of Demeter* ha ottenuto ma che in rete decreta il successo di un prodotto.
[65] La scena ha una durata di circa 3 minuti, da 25:42' a 28:48'.

di Afrodite, l'elmo alato di Hermes, il tridente di Poseidon e così via; Demetra rifiuta, con educazione ma fermamente, ogni omaggio, solo l'avvoltoio di Ares sembra tentarla…

L'episodio risponde ad una duplice esigenza: da una parte si rivolge al pubblico generalista di Internet, integrando un excursus sui dodici olimpi,[66] dall'altra ridefinisce il personaggio di Demetra, attribuendole una calma e ragionata consapevolezza, molto distante dall'ira della tradizione letteraria. Non più simile a una Menade, Demetra porta avanti un progetto preciso con determinazione, sicura della sua riuscita. La fame che si abbatte sulla Terra non è una conseguenza del suo dolore, né un gesto vendicativo ma un'azione tattica, un esercizio di forza che dimostra la potenza e l'indipendenza delle sue prerogative.

Allo stesso scopo concorrono altri inserimenti nel corso della trama, questi, tuttavia, non dichiarati dalla produzione, pertanto, la descrizione che accompagna il film si rivela non del tutto attendibile. Avendo fatto credere all'utente inesperto che ogni deviazione dal testo originale dell'inno pseudomerico sia stata segnalata esplicitamente, questi è portato a credere di seguire, per il resto del tempo, una traduzione affidabile, nonostante sia stato chiaramente scritto che si tratta di una «*feminist retelling*». In realtà, il testo che scorre sul video, seppur molto fedele, non segue sempre parallelamente la voce di sottofondo: le divergenze, nella maggior parte dei casi, sono quasi irrilevanti e facilmente giustificabili con il desiderio di rendere accessibile un testo complesso o con la necessità di allineare la traccia audio con le immagini, ma in un caso sono espressamente tematiche.

Dal momento del suo arrivo ad Eleusi e per tutto il tempo della permanenza presso la reggia di Celeo, il personaggio di Demetra si lascia andare a dei soliloqui attraverso i quali lo spettatore viene messo al corrente delle sue intenzioni.

> "In this town I will find a noble family who needs a nursemaid I will make their child immortal. I will do this in defiance of Zeus, who thinks he's the only one who can change mortals into immortals and in response to stealing

[66] Nello stesso tempo mette in scena le divinità olimpiche mentre prendono parte alla ridefinizione dei ruoli di potere. Cfr. Clay 2006.

> my danghter from me". […] "Now my plan begins to unfold". […] "My plan is working. This child is becoming immortal through my efforts".[67]

Il piano invece, come è noto, fallirà nel momento in cui Metanira coglierà la divinità nell'atto di apporre il piccolo Demofonte tra le fiamme. Demetra piuttosto che vacillare, però giunge alla conclusione di dover agire da sola ed è pronta a sacrificare sé stessa per dimostrare il proprio potere agli uomini e a Zeus in particolare:

> "My plan to immortalize a child has failed. I was a fool to include ignorant mortals in the plan. I am Demeter and I have the power within me to destroy human and divine society. If that means that I perish as well. so be it!" […] "Now they all will feel my power. Especially Zeus!".[68]

Nel momento conclusivo il narratore dichiara che mentre Demetra ha tenuto il punto, la conciliazione finale va attribuita alla saggezza di Persefone e alla cooperazione di Ade. Questo ci conduce a considerare la funzione di questi personaggi nella costruzione del messaggio e in primo luogo sorprende, in una riscrittura in chiave di parità di genere, una certa indulgenza nei confronti di signore degli inferi. La responsabilità degli eventi e l'esercizio del potere patriarcale è una prerogativa esclusivamente di Zeus: è lo stesso Elio a rimarcare che «Zeus e Zeus soltanto è l'unico responsabile, sebbene non abbia compiuto effettivamente il rapimento».

Quando la madre è già venuta a sapere di come Ade le abbia fatto mangiare il melograno, pone comunque la figlia di fronte a una scelta: qualora non volesse far

---

[67] Trad. mia: «In questa città troverò una famiglia nobile che ha bisogno di una nutrice, renderò immortale il loro bambino. Lo farò a dispetto di Zeus, che pensa di essere l'unico che può trasformare i mortali in immortali e in risposta al rapimento di mia figlia» (8:20-'8:34). Dopo l'incontro con le giovani figlie di Celso e Metanira, preso le mura della città di Eleusi, mentre attende di essere condotta nella reggia (14:36'), dice: «Ora il mio piano comincia a prendere forma». Poi: «Il mio piano sta funzionando. Questo bambino sta acquisendo l'immortalità grazie ai miei sforzi» (20:45').

[68] Trad. mia: «Il mio piano di rendere immortale un bambino è fallito. Sono stata una sciocca a includere i mortali ignoranti nel piano. Io sono Demetra e ho in me il potere di distruggere la società umana e quella divina. Se questo significa che anch'io debba perire, così sia!» (26:32-'26:36'). E dopo aver dato il via alla carestia (27:05'): «Ora loro avranno dimostrazione del mio potere, soprattutto Zeus!».

ritorno all'Underworld, lei è disposta a non retrocedere dalla carestia finché la vittoria non sarà completa ed entrambe non avranno ottenuto ciò che desiderano.[69] Persefone però è portatrice di differenti valori femminili: la cura, la resilienza, la cooperazione e la capacità di mediazione. *S*ebbene ad ogni passaggio da un regno all'altro la fanciulla subisca una metamorfosi, che il video rende usando effetti di dissolvenza, (e nella quale potrebbe riconoscersi un omaggio al capolavoro di Ovidio), da Kore a Persefone e viceversa, ella non è più la giovane donna che Demetra stava cercando e sarà la saggia decisione di Persefone regina dell'aldilà a garantire la prosecuzione della vita sulla Terra:

> «I am touched that you'd fight so hard on my behalf. but it's time the famine ended. In fact, I enjoy the honors I receive being Queen of the Underworld and I am quite fond of the dog!».[70]

5. Trasposizione mediale: il mito adattato in nuovi media

Con le trasposizioni intermediali ci troviamo più esattamente di fronte alla categoria che racchiude i fenomeni di adattamento o traduzione da un mezzo espressivo ad un altro. In questa categoria la qualità intermediale ha a che fare con la fase di produzione, cioè con la trasformazione di un determinato prodotto in un altro mezzo. Sebbene sappiamo bene ormai, come ogni mediazione non sia altro che una rimediazione e i *media*, vecchi e nuovi, debbano essere pensati in modo interconnesso,[71] negli ultimi anni (e ancora mentre questa ricerca è in corso) gli

---

[69] È interessante notare come l'uso del «se non» che Nunlist aveva rintracciato nell'espressione del narratore esterno dell'inno, qui serve al personaggio per aprire ad una prospettiva ipotetica priva di conciliazione e pertanto estranea alla dimensione del mito.

[70] «Sono commossa dal fatto che tu abbia combattuto così duramente per mio conto. Ma è ora che la carestia finisca. In effetti, mi piacciono gli onori che ricevo come regina degli inferi e mi sono molto affezionata al cane!» (41:51').

[71] McLuhan afferma che «il contenuto di un medium è sempre un altro medium»; McLuhan 2008, p. 29. Bolter e Grusin aggiungono che qualunque nuovo medium, in quanto nuovo, ha bisogno di rivolgersi alle regole e alle applicazioni dei "vecchi media" per essere compreso e usato. Bolter-Grusin 1999.

strumenti attraverso i quali i racconti vengono fruiti, cambiano con una rapidità mai registrata prima nel progresso tecnologico, rendendo spesso la riflessione critica troppo presto superata e gli oggetti non ancora storicizzabili. Se il Web e le piattaforme per la visione in *streaming* hanno soppiantato la televisione, forse, prima che questa potesse ritagliarsi un posto nella tradizione culturale, il cinema, con più di un secolo e mezzo di storia alle spalle, è un punto di riferimento solido quando si tratta di narrazioni audiovisive. Oggi, la contaminazione tra questi *media* appare inevitabile e comprende le tecnologie di fruizione, le figure professionali coinvolte, i generi, i contenuti e, naturalmente, il pubblico. L'avvento di Netflix e dei suoi epigoni poi, ha ulteriormente complicato la realtà: dal fornire contenuti *on demand,* il *network* ha cominciato a produrre serie TV esclusive e poi anche film per il cinema.[72] Infine la stessa abitudine di consumo che spesso prevede di snocciolare le puntate consecutivamente,[73] parzialmente contraddicendo una delle caratteristiche della serialità, e condizionando gli autori e i *network,* ha attratto l'interesse per questo genere di prodotto anche da parte di importanti registi cinematografici.[74]

Così accade che il lettore contemporaneo di narrativa sia ormai, inevitabilmente anche un fruitore avvezzo alle forme di narrativa cinematografica e televisiva.[75] Nello stesso tempo, si legge, sempre più frequentemente, come il genere romanzo sia stato sostituito in molte delle sue funzioni, tra cui quella educativa, dalle serie tv.[76] Una delle conseguenze più appariscenti del fenomeno è uno spiccato processo di «serializzazione» che, spingendosi molto oltre, rispetto alla serialità come dispositivo narrativo, coinvolge il campo delle esperienze e ogni aspetto del vissuto,

---

[72] Società americana di *home video entertainment*, nata nel 1997 per offrire un servizio di noleggio DVD tramite internet; nel 2008 con la crescente digitalizzazione dei contenuti audiovisivi, ha offerto la possibilità di godere dei contenuti direttamente sul proprio terminale, eliminando i costi e i tempi determinati dal mezzo fisico: lo *streaming on demand*. Da allora (per l'Italia dal 2015) su *Netflix* è possibile vedere, o riguardare, migliaia di titoli: dai telefilm cult degli anni '80 e '90, ai film e ai cartoni animati. Il *network* si misura con la realtà della produzione inizialmente con serie tv di propria creazione, ma presto passa ai film per il cinema: l'esordio è del 2014 con il sequel del pluripremiato. *La tigre e il dragone* di Ang Lee.

[73] Fenomeno definito '*binge-watching'*, originatosi con l'avvento dei DVD e oggi reso possibile dal rilascio da parte dei *network* di tutte le puntate di una serie in contemporanea.

[74] David Lynch, già negli anni '80, ha inaugurato questo percorso con la serie *Twin Peaks*.

[75] Ballerio 2012, p. 204.

[76] Di Prazza 2018, p. 153.

fino a produrre, secondo alcuni, una vera e propria estetica ibrida con una nuova importanza assunta dall'immagine.[77]

Alcune «Golden Age» della televisione sono state individuate proprio attraverso gli sviluppi delle forme seriali di narrazione audiovisiva:[78] sono queste, sempre più spesso a conquistare anche un pubblico non specificatamente televisivo, abituato alle forme narrative offerte da letteratura e cinema più che ai contenuti della tv generalista. Il telefilm, nel corso della sua evoluzione, dagli anni '80 in poi, mentre si diversificava in molti sottoprodotti (*serial,* sceneggiato, *sit-com*, *tv-series*) si rivolgeva a generi diversi, sostituendo progressivamente i temi leggeri della commedia con i toni del dramma. Il postmoderno poi ha visto, anche nei *media* audiovisivi, una reazione al sistema codificato dei generi «che sopravvivono soprattutto come sedimenti di memoria»;[79] gli autori hanno iniziato a deviare dai percorsi noti, inseguendo un nuovo modello di narrazione che fosse originale e polisemica, tanto che le caratteristiche del postmodernismo televisivo sarebbero: «immagine e significato, superficie e profondità» [80] e che ha portato ad una ibridazione dei generi.

In questo percorso, l'emittente televisiva statunitense HBO, grazie al suo *status* di network-autore,[81] ha determinato il rinnovamento della serialità americana, affrontando per prima, in serie cult come *Sex and the city* e i *Soprano,* temi legati alla sessualità e al binomio potere e violenza. A questa categoria di prodotti appartiene anche il caso di studio passato in rassegna, *The White Lotus* 2, in cui i temi da sempre cari al network vengono veicolati attraverso il ricorso al mito di Persefone.

---

[77] Cfr. Maiello, 2018.
[78] Thompson 1996; Maio 2009. La tv di qualità viene concepita come l'eccezione alla regola: una fiction di qualità deve: 1) essere originale; 2) avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; 3) avere una complessità testuale che si nutra di riferimenti metatestuali; 4) avere un pubblico "attivo" che partecipi attivamente alla creazione dello *storyworld*, attraverso mezzi diversi (web, fanfiction, convention ecc.). Cfr. Maiello 2018.
[79] Libera-Malavasi 2020, p. 43.
[80] Maio 2009, p. 126 sg.
[81] *Cable TV* a pagamento, noto per l'altissima qualità dei suoi prodotti, risultato che ottiene attraverso l'assoluta libertà autoriale e la accuratissima ricercatezza estetica. HBO, finanziata dagli abbonamenti, inizia a produrre in proprio e promuove sé stessa in una ottica di differenziazione, in cui un modo del tutto nuovo di fare *storytelling* si fonde con la tradizione: la produzione media HBO, è stata definita, nel panorama della tv seriale contemporanea, quella maggiormente assimilabile al cinema. Maio 2011.

Dagli anni Novanta in poi, però i network hanno cominciato a rivolgersi anche al pubblico femminile, producendo una molteplicità di storie di donne e sulle donne e lo hanno fatto assumendo una prospettiva post femminista: la storia di Persefone è stata riconosciuta come struttura mitica ricorrente nel cosiddetto *female-centered drama,* in cui ogni eroina deve negoziare il rapporto con la madre.[82] Attestato anche sul grande schermo, ma maggiormente tipico dei prodotti seriali televisivi, questo genere si basa sull'acquisizione di identità (di cui un momento fondamentale è l'incontro con il maschio predatore di turno) da parte di un'eroina privata della madre, attraverso una varietà di situazioni narrative, anche simboliche. Per raggiungere il lieto fine, la protagonista deve recuperare i valori (femministi), espressi anche nella forma di poteri magici, ereditati per genealogia femminile e che precedentemente aveva rifiutato.[83]

Analizzerò un esempio di questa struttura narrativa, in un prodotto cinematografico di genere qual è il secondo capitolo di un «cult-movie» come *Beetlejuice* di Tim Burton. La pellicola, infatti, da una parte consente un riconoscimento maggiormente specifico dei singoli episodi e personaggi al mito in analisi, dall'altra, in quanto film 'di genere', rappresenta un prodotto di largo consumo che si manifesta sia come «incubatoio di dinamiche sociali, di elaborazioni identitarie, e di meccanismi psicologici» sia come adattamento di tradizioni e contenuti inter- e transmediali.[84] D'altronde, la mitologia classica è stato un pilastro della cinematografia mondiale, fin dai suoi albori, sia in produzioni d'autore, per commentare e riflettere sul presente, sia nella cosiddetta *low art,* come pura forma di intrattenimento.

La rivisitazione del mito di Persefone come substrato di moltissime narrazioni cinematografiche, caratterizza anche le dinamiche di consumo proteiformi

---

[82] Hernández García 2022.
[83] Ne sono esempi prodotti di grande successo come *Grey's Anatomy*, (S. Rhimes, 2005-in prod.) o *Hannah Montana* (M. Poryes 2006-2011).
[84] Libera-Malavasi 2020, p. 37.

dell'industria cinematografica contemporanea: [85] sebbene rappresenti un indizio rilevante dell'importanza che questa storia riveste nell'immaginario della nostra epoca, non si può trascurare che si tratti quasi sempre di una presenza di tipo archetipico, usata per trattare temi quali: la scoperta di sé, il rapporto madre-figlia, la presenza di un maschio prevaricante, il tema ambientale.[86] In altri casi si tratta di film che sono adattamenti da romanzi che a loro volta, presupponevano già il mito, come avviene, per esempio in *Chocolat,*[87] o in *Mrs Dalloway*,[88] o ancora in *Hunger Games*.[89]

Tra le più importanti tendenze del cinema contemporaneo d'autore va poi segnalato quello documentarista, sia come rappresentazione della realtà, con intenti

---

[85] D'altra parte, tutti i miti, rinarrati hanno mantenuto la stessa centralità anche nell'universo transmediale, si pensi a un caso come *Star Wars* che rielabora in maniera complessa un insieme di miti delle origini, provenienti da mitologie eterogenee. La saga di George Lucas ha avuto inizio nel 1977 con il primo episodio, *Star Wars* (successivamente divenuto il IV della serie) e si è conclusa nel 2018 con *Solo: A Star Wars Story* per un totale di 11 pellicole tra *prequel* e *sequel* della trilogia originale. Si tratta di un'epopea intergalattica, che si interroga sui valori morali della modernità, attraverso la rielaborazione mitologica della lotta tra il bene e il male. La produzione cinematografica è al centro di un complesso transmediale che comprende *spin-off* televisivi, fumetti, romanzi e videogiochi È d'altronde nota l'influenza esercitata da Campbell (1949) su Lucas. Cfr. Medaglia 2022a.

[86] Per limitarci solo all'ambito cronologico indagato in questa ricerca, il mito è stato riconosciuto in opere eterogenee come: *Alien* la saga*, Kill Bill, Il Labirinto del Fauno.* Vd. Graven 2010 e Horbury 2015, p. 4.

[87] Il film del 2000, per la regia di Lasse Hallström, è tratto dal romanzo omonimo dell'autrice britannica Joanne Harris. In un piccolo paesino francese la vita scorre immutabile, scandita dalla messa domenicale e gli abitanti guardano con diffidenza qualsiasi deviazione dalla norma. Un giorno, insieme al vento del nord, arriva in paese una donna, Vianne Rocher con la figlioletta Anouk. Vianne, proprio in corrispondenza della Quaresima, apre una cioccolateria e solidarizza con un gruppo di zingari. L'ostilità del paese persuaderà la donna ad andare via ma proprio la figlia Anouk la convincerà a mettere finalmente radici.

[88] Romanzo di Virginia Woolf pubblicato 1925; diventa un film per la regia di Marleen Gorris, con Vanessa Redgrave, nel 1997. Per la presenza nell'opera di una revisione dell'inno *A Demetra,* vd. Tyler 2005; Smith, 2011.

[89] La trilogia *Hunger Games* di Suzanne Collins è una serie di romanzi di fantascienza distopica e post-apocalitica per ragazzi. La trilogia originale comprende *Hunger Games* (2008), *Catching Fire* /*La ragazza di fuoco* (2009) e *The Mockingjay/Il canto della rivolta* (2010). Il libro è stato adattato dalla Collins stessa, per la versione cinematografica e il primo film è uscito nelle sale nel 2012 con la regia di Gary Ross. I due sequel sono stati girati invece da F. Lawrence. La vicenda rappresenta una sintesi tra le dinamiche di un moderno *reality show* e l'efferatezza delle antiche lotte tra gladiatori. La protagonista Katniss Everdeen, al raggiungimento della maggiore età viene prescelta durante l'annuale tradizione della 'mietitura'e dovrà lottare con altri ragazzini per la propria sopravvivenza. Il mito di Persefone viene riconosciuto da Golban 2019 come strategia per rappresentare le ansie di un'adolescente, nella sua ricerca di un'identità personale; tuttavia, l'esperienza traumatica di Katniss potrebbe essere letta come un tentativo di trasmettere i timori circa la politica autoritaria e allo stesso tempo, la speranza di una nuova identità sociale costruita su valori come la giustizia, la compassione e il nutrimento.

che potrebbero essere considerati politici, sia come finzione.[90] L'Italia occupa una posizione di primo piano in quel macro genere che è stato definito cinema del reale e che ispirandosi a una tradizione miscellanea tende all'esplorazione di particolari condizioni socio-antropologiche.[91] Una forma sperimentale in cui la tradizione del cinema osservativo di ascendenza antropologica si somma all'aspetto creativo dello sguardo autoriale con la possibilità di raccontare un luogo attraverso storie o le sue proprie leggende. È anche così che si tenta di bilanciare la globalità di gran parte della cinematografia *mainstream*.

Alcuni luoghi in particolare hanno saputo approfittare di questa occasione, da una parte per attrarre un vero e proprio cineturismo, e dall'altra per fornire del territorio un'immagine più aderente alla realtà locale. Il Salento da questo punto di vista rappresenta un *unicum* riuscendo da una parte, a 'branderizzare' una regione culturale che non ha una precisa definizione amministrativa né storico-geografica, dall'altra a sviluppare una vera e propria filiera cinematografica locale con caratteristiche sue proprie e prodotti accreditati nel circuito dei festival internazionali.[92]

L' eterogeneità che caratterizza il riuso del mito di Persefone, ci consente di individuare alcuni prodotti, peraltro realizzati tutti da donne, anche all'interno di questa categoria molto specifica: mi riferisco a un docu- film del 2014 in cui il mito di Persefone si lega al mondo musicale e performativo pugliese nella sua espressione più conosciuta, la taranta;[93] al corto *Persefone* (2015) della regista Tricarico che utilizza il mito per affrontare un tema scomodo come quello della necrofilia; al mediometraggio *L'Isola Sommersa – Hidden Island* (1998) della catanese Mariarosy Calleri che individua nel mito la metafora dello *status* di immigrato.[94]

---

[90] Il panorama cinematografico contemporaneo è dominato dalla messa in discussione della distanza tra *fiction* e *non -fiction*. La passione per le forme ibride del postmoderno poi ha condotto anche nel cinema ai cosiddetti *puzzle-film: mockumentary* (film di finzione che parodia i modi del documentario) e f*ound footage movie* (l'opera si presenta come se si trattasse di video ripresi dagli stessi personaggi della storia). Dottorini 2020.
[91] Libera-Malavasi 2020, p. 46.
[92] Bandirali 2019.
[93] *Kore-La Danza di Persefone* film di Azzura Lugari che testimonia la pulsione del Tarantismo, attraverso l'interpretazione di Maristella Martella e di Officina Zoé,
[94] Calleri 2019.

Il XXI secolo ha tuttavia richiesto anche alla settima arte di adeguarsi ai cambiamenti in corso nel settore tecnologico, oltre che nella realtà socio-politica.[95] Il cinema contemporaneo utilizza quindi la nozione di genere anche in relazione alla natura delle immagini, *computer generated* o meno.[96] L'animazione assume una pervasività trasversale ai generi e alle forme; d'altronde il linguaggio cinematografico può servirsi ancora degli effetti speciali per porre l'enfasi sulle azioni, marcando uno scarto con il piccolo schermo che privilegia invece lo sviluppo narrativo e il parlato.[97]

In questo modo, la rivoluzione digitale si configura, nello stesso tempo, come ritorno alle origini, recuperando le procedure originarie di manipolazione ed estendendole anche alle pellicole in «live action». Per questo, oggi, viene considerata più rilevante, nella genesi di questo *medium*, la ricerca sul movimento delle immagini statiche piuttosto che l'invenzione della fotografia.[98]

Appare significativo per questo studio, allora, che Persefone faccia la sua comparsa sul grande schermo già nei primi studi di proto-animazione, in quello che è il primo tentativo da parte di Walt Disney di muovere una figura umana: una *Silly Symphony* del 1934,[99] intitolata *The Goddess of Spring.*

Il mito di Persefone rappresenta in questa 'sinfonia sciocca' il perfetto connubio tra due precedenti sperimentazioni: *The Skeleton Dance* del 1929 e *Flowers and Trees:* in quest'ultimo si



Figure 15: Flowers and Trees, una scena

[95] Per un'esplorazione delle forme e dei temi del cinema contemporaneo cfr. Cervini 2020.
[96] Libera-Malavasi 2020, p. 39.
[97] Maio 2009, p. 11. I personaggi e la loro capacità di conquistare l'affezione dello spettatore sono la chiave del successo di un prodotto seriale televisivo.
[98] Uva 2020, p. 51-52.
[99] Una serie di 72 cortometraggi animati, ideati da Carl Stalling e prodotti tra il 1929 e il 1939, attraverso i quali è possibile seguire il processo tecnico e artistico che avrebbe portato la Disney alla produzione dei suoi celebri lungometraggi. Le prime *Silly* di carattere prettamente musicale, non avevano una trama, ma consistevano in una serie di balletti di fiori, piante, animali, il cui scopo era comprendere come audio e immagine potessero dialogare. Progressivamente venne introdotto il colore, nel 1932, con *Flowers and Trees*; vennero animate alcune fiabe come I tre porcellini o Il brutto anatroccolo e sperimentati alcuni dei personaggi che sarebbero diventati emblemi disneyani come Donald Duck o Pluto.

assiste già al risveglio della primavera, minacciato dall'arrivo di un tronco morto che tenta il rapimento di un albero dalla fisionomia femminile (Fig.15). In casa Disney, dunque, mentre la tecnica si affinava, l'idea dei temi che si volevano trattare era ben chiara.[100]

Il cortometraggio, *The Goddess of Spring,*[101] ebbe la singolare vicenda di essere portato in Italia da Walt Disney in persona: la pellicola fu proiettata, già doppiata in italiano,[102] durante una premiére di Gala organizzata a Roma,[103] il 20 luglio 1935 e, significativamente, in abbinamento al film *We Live Again*.[104]

Questa realizzazione. presenta già alcune caratteristiche importanti: in primo luogo si assiste al riscatto della figura del *villain*: mentre il corteo infernale invoca con insistenza il «Potente Ade», egli appare desideroso di confortare la sua regina, prima con doni preziosi, [105] poi con la 'generosa' elargizione di tornare periodicamente nel mondo superiore. Inoltre Persefone offre già il modello perfetto per lo stereotipo della fanciulla indifesa e in pericolo, che attende di essere salvata: sappiamo che questa caratteristica appartiene alla iconografia del personaggio, per

---

[100] Il grigiore del ceppo oltre ad essere la rappresentazione estetica di un marciume morale, è stato interpretato come l'allegoria del mondo dell'animazione in bianco e nero sconfitto dall'arrivo del Technicolor a tre strisce. Cfr. https://www.kozaksclassiccinema.com/flowers-and-trees-1932/.

[101] Nella durata di dieci minuti circa, lo sviluppo narrativo di *The Goddess of Spring* è piuttosto semplice e segue l'ordine degli eventi: viene raffigurata prima la dea in simbiosi perfetta con una natura rigogliosa ed empatica, in cui animali e fiori, già in tipico stile disneyano, danzano e cantano; poi la dea, rapita da Plutone che piange e si dispera per la prigionia, e infine, il ritorno temporaneo di Persefone sulla terra che dà inizio alla circolarità delle stagioni, in luogo della eterna primavera. Il signore degli inferi assume le fattezze di Lucifero ed è sempre contornato, in un inferno dall'iconografia cristiana, da diavoletti impegnati a danzare in cerchio la ridda, al ritmo di sonorità *Jazz*, ciò nonostante, il canto attraverso cui i personaggi dialogano e la gestualità teatrale ricreano l'atmosfera del melodramma italiano.

[102] Il doppiaggio in italiano (che in questa versione d'epoca è stato reso disponibile sulla piattaforma streaming *DisneyPlus* nel 2020) fu eseguito negli stessi studi americani.

[103] https://luceperladidattica.com/2021/07/15/intorno-a-un-cinegiornale-luce-walt-disney-a-roma/
M. Giusti, *Topolino in camicia nera: il mistero dell'incontro tra Walt Disney e Mussolini*, «Il Foglio Quotidiano», 22 LUG 2023. https://www.ilfoglio.it/cultura/2023/07/22/news/topolino-in-camicia-nera-il-mistero-dell-incontro-tra-walt-disney-e-mussolini-5515791/.

[104] Entrambe le pellicole erano distribuite dalla United Artists e proiettate insieme anche negli U.S.A. Il film tratto dall'ultimo romanzo di Tolstoj era stato diretto da Rouben Mamoulian. Racconta di Katja, una contadina russa graziosa e ingenua che dopo essere stata posseduta e abbandonata dall'aristocratico Dimitri finisce per prostituirsi. Molti anni dopo rincontrerà il giovane, ormai diventato uomo, in occasione del processo che la vede imputata per omicidio. Dimitri è assalito dai sensi di colpa per aver determinato la rovina della fanciulla e la segue fin in Siberia dove Katja al temine del processo, viene deportata. Nel film (a differenza che nel romanzo) i due si sposeranno, dando luogo alla propria 'resurrezione'.

[105] In considerazione del sincretismo tra Plutone e Ade.

come è tramandata dalle fonti antiche, ma rappresenta anche un'anticipazione delle caratteristiche tipiche delle principesse delle fiabe disneyane (almeno di quelle della prima ora): *Snow White*, *Cinderella* potrebbero anzi aver ereditato più di un tratto proprio dalla Dea della Primavera. Infine, la mancanza nel corto della figura della madre risulta in particolare interessante, soprattutto, se si tiene conto che le madri veramente premurose sono apparse raramente nelle produzioni Disney, se non, a volte, nel mondo animale.[106]

The Goddess of Spring non solo fece da apripista a tutte le figure antropomorfe femminili del mondo dell'animazione, ma probabilmente ha traghettato questo mito all'interno della popolar culture.

6. *The White Lotus 2* di M. White (2023)

Il 10 gennaio 2023 in California in occasione della ottantesima edizione dei Golden Globe, il premio per la categoria "miglior miniserie o film televisivo" è stato assegnato a *The White Lotus*, serie creata, sceneggiata e diretta da Mike White per l'emittente televisiva statunitense HBO.

Si tratta di un prodotto complesso con una struttura a livelli multipli in cui all'interno di una *storyline* stagionale, alcuni filoni narrativi sono autoconclusi o si sviluppano attraverso episodi multipli. «White lotus» è il nome di una catena di *resort* di lusso, sparsi per il mondo, che costituiscono l'ambientazione, esotica nella prima stagione (Hawaii), *amarcord* e raffinata nella seconda (Taormina), Il tema della serie appartiene al filone drammatico di grande successo[107] che descrive «la miserabile vita dei ricchi»,[108] i cui protagonisti sono i membri rapaci del nuovo capitalismo predatorio, mentre al loro fianco i meno ricchi tentano di emularne la vita: la lotta di classe di fatto non esiste se non a livello dialogico e spesso grottesco.

Nella seconda stagione, Mike White ha costruito un castello di rimandi, citazioni, allegorie e ha immerso la brutalità del presente in una atmosfera mitica,

---

[106] Bálint 2013.
[107] Sullo stesso tema si basano per es. la serie cult *Squid Game* e il film *Parasite* entrambi coreani.
[108] Zappa 2023.

anche sfruttando gli oggetti di scena come catalizzatori di significato.[109] Già a partire dall'*intro*, sulle note di *Renaissance* di Cristobal Tapia de Veer,[110] scorrono i motivi ispirati agli affreschi neoclassici e alle maioliche di Villa Tasca,[111] opportunamente ricreati e integrati da sensi allegorici che svelano a chi li coglie, da subito, i più reconditi segreti dei protagonisti con un ritmo vorticoso che mescola sesso e morte. Durante le puntate, la polisemia è ulteriormente accentuata attraverso gli omaggi al cinema italiano d'autore, a *La Dolce Vita* e, in maniera particolare, a Monica Vitti e al film *L'Avventura,* storia di una ragazza che si perde su un'isola.

A questo punto avremmo già alcuni importanti indizi, ma non è necessario compiere grossi sforzi di interpretazione perché, nel corso delle puntate, al ratto di Proserpina si fa allusione, più o meno esplicitamente, due volte. Nella seconda puntata, dal titolo *Sogno Italiano,* i Di Grasso (Bert, Dominic, e Albie), tre generazioni di italo-americani alla ricerca delle loro radici, si uniscono alla giovane Portia per un tour della Sicilia. Nel contesto del Teatro Antico di Taormina che contestualizza l'episodio nell'atmosfera classica e drammaturgica, Bert fornisce una sintetica versione del mito in cui Ade, emerso dalla terra, stupra Persefone e poi la porta con sé negli Inferi, e, nonostante ciò, «lei lo perdona». Questa interpretazione soggettiva del personaggio assume lo scopo preciso di fornire un *exemplum* al figlio Dominic che non riesce a essere riammesso in famiglia dopo un tradimento e funge da anticipazione rispetto alla *forma mentis* patriarcale del personaggio, legata a quelli che egli stesso definisce «valori del passato».

---

[109] Per esempio, le 'teste di moro': prodotti ceramici dell'artigianato siciliano, oggi diffusi globalmente in seguito a prodotti di imitazione in serie. Gli originali che arredano le sale dell'Hotel San Domenico a Taormina (il White Lotus della *finction)* raccontano una storia di amore e morte ambientata nella Sicilia dominata dagli Arabi tra un Moro musulmano e una ragazza indigena, la quale dopo averlo ucciso, lo decapitò e nascose la testa in un vaso (in latino *testum*) di basilico che crebbe rigoglioso, annaffiato dalle sue lacrime. La leggenda che risale circa all'anno mille fu poi ripresa da Boccaccio nella celebre novella Lisabetta da Messina. Per l'uso degli oggetti di scena nella serialità televisiva cfr. Guarnaccia 2009.

[110] La musica, presto diventata virale, inizia con armoniosi accordi melodici basati su arpa, pianoforte e canto lirico, per trasformarsi presto in un ritmo caotico e destabilizzante. Ne è stato detto: «una versione ondivaga, vagamente dissonante e generata elettronicamente della melodia ci fa entrare nella valle oscura del mistero: non è né umana né non umana, ma puro disagio». Sharma 2022.

[111] Dimora aristocratica, ubicata tra Palermo e Monreale, di impianto cinquecentesco, rimaneggiata tra settecento e ottocento, secondo il gusto neoclassico e romantico. Pregevole per il singolare parco con piante esotiche, per le maioliche settcentesche per gli affreschi rappresentanti scene rupestri. Ha ospitato molti personaggi illustri e qui Wagner compose in parte il *Faust*.

La destinataria del racconto è tuttavia Portia che Bert, commettendo un lapsus, apostrofa Cora: l'assonanza del nome con Kore, potrebbe già essere un indizio per l'identificazione ma, nella settima puntata, ci si imbatte nella conferma, attraverso la seconda allusione, stavolta condensata in una battuta: «Come sta Portia? Ade l'ha già portata nel regno degli Inferi?» L'identificazione di Proserpina con Portia è questa volta inequivocabile e di conseguenza implica quella degli altri personaggi: quella di Ade con Jack e di Cerere con Tanya.

Veniamo dunque alla trama del filone narrativo che ci interessa: Portia è una giovanissima e acerba assistente che ha accompagnato nel suo viaggio in Sicilia Tanya McQuoid, una stravagante ereditiera che, per la maggior parte del tempo, la tiene segregata nella camera d'albergo, per non indispettire il marito.[112] Portia è mossa dalla ricerca di avventura e mistero e in fuga da una vita che la annoia nonostante la sua giovane età. Tanya comincia un'inchiesta sulle sorti del suo matrimonio e ricorre a una cartomante che le annuncia funeste notizie; anche in questa occasione, la sua assistente che vorrebbe prendere parte alla vaticinazione, viene allontanata. Nel frattempo, Portia ha legato con Albie, anche lui in vacanza con il padre Dominic e il nonno donnaiolo Bert, tuttavia è un altro ragazzo, Jack, a sedurla. Egli in occasione di una gita, le sottrae il telefono e la trattiene lontano dalla sua datrice di lavoro, con il pretesto di farle conoscere la Sicilia. Verrà fuori che le due donne sono vittime di un gruppo di uomini, appartenenti alla nobiltà decaduta, gay e legati alla mafia, al quale Jack è legato da rapporti di non chiara natura ma in cui il sesso incestuoso con lo zio appare un'ipotesi.[113]

Già nella trama è possibile scorgere motivi e temi comuni tra le storie: l'ambientazione siciliana; il dualismo tra una giovane ragazza adolescente e una opulenta matrona, legate da un atteggiamento di adolescenziale ribellione da parte dell'una e di attesa continua, insieme a segregazione e allontanamento da parte dell'altra; naturalmente il rapimento, ma anche l'incesto e l'aspetto misterico e divinatorio da cui però la giovane è esclusa.

---

[112] Interpretata da Jennifer Coolidge, è l'unico personaggio che compariva anche nella stagione 1 di *The White Lotus*. Qui è in luna di miele con il neo-marito Greg, il quale però esce di scena quasi subito, richiamato a casa da ragioni di affari.

[113] Alla fine della stagione si scoprirà che a loro è stato commissionato da Greg l'omicidio della moglie.

A questo è possibile aggiungere altri dettagli. Il primo incontro tra Jack e la ragazza avviene a bordo piscina, di notte: l'aitante giovane sta nuotando nell'acqua gelida, mentre Portia è seduta sul bordo della vasca. I due personaggi si parlano dunque da spazi separati, uno dei quali è tradizionalmente la porta d'accesso agli Inferi, tanto più se l'atmosfera è quella cupa, tratteggiata dallo sceneggiatore. Persino nel consesso di omosessuali sembrerebbe scorgersi la rappresentazione del Pantheon olimpico; mentre l'immagine di Tanya opulenta, biondissima, quasi sempre ornata di fiori, rimanda all'iconografia di Cerere (e anche di Kore).

Alla giovane ragazza è stato assegnato il nome parlante Portia, derivato dal gentilizio romano Porcia: potrebbe esserci un riferimento sia alla giovanissima gentildonna romana figlia di Catone L'Uticense e moglie di Bruto, sia alla versione shakespeariana del personaggio in *The Merchant of Venice*.[114]

Nel primo caso un indizio potrebbe essere rappresentato dall'allusione al particolare suicidio di Porcia che ingoiò carboni ardenti: per tutta la serie, infatti, due volte soltanto la macchina da presa indugia sull'Etna in eruzione: la prima volta subito dopo che Portia, liberata da Jack, si allontana nella notte, la seconda subito dopo il suicidio di Tanya. Il fuoco ardente delle fontane laviche è connesso dunque metaforicamente con Portia una volta, col suicidio un'altra volta.[115] Considerata l'emblema della dedizione totale ai propri uomini, il riferimento andrebbe probabilmente inteso piuttosto che alla figlia di Catone, alla moglie del cesaricida, ossia di un eroe negativo. L'ipotesi, infatti, è suffragata da un'altra associazione, fatta in una puntata precedente, in cui la giovane assistente viene, attraverso sapienti scelte di regia, assimilata ad Apollonia Corleone, moglie del boss da *Il Padrino* (fig. 16).[116] Insomma, lo sceneggiatore innescherebbe una doppia similitudine: da una parte Ade, Bruto e Michael Corleone; dall'altra: Proserpina, Porcia e Apollonia:

---

[114] La fama di Portia come modello di donna amorosa è stata consacrata proprio da Shakespeare in *The Merchant of Venice* I,1: «she is fair, and, fairer than that word, Of wondrous virtues: sometimes from her eyes I did receive fair speechless messages: Her name is Portia, nothing undervalued To Cato's daughter, Brutus' Portia: Nor is the wide world ignorant of her worth, For the four winds blow in from every coast Renowned suitors…»

[115] L'allusione al tema del suicidio serpeggia per tutte le puntate, anticipando la fine di Tanya.

[116] Portia fa un tour dei siti cinematografici: White sceglie di alternare fotogrammi del film di F. F. Coppola alla narrazione, secondo un procedimento analogico che culmina in una scena in cui Portia e il manichino di Apollonia alla guida dell'auto di scena, quasi si sovrappongono nello stesso fotogramma.

tutte donne rimaste al fianco dei propri terribili mariti fino (e diremmo oltre) la morte.

La possibilità invece di scoprire una connessione tra Proserpina e l'eroina di *The Merchant of Venice* ci allontana dal panorama artistico-letterario e ci conduce in un campo che nulla ha a che fare con questa ricerca ma che mi sembra valga la pena di segnalare, perché non è possibile escluderne del tutto la familiarità a White, anche soltanto per la comune appartenenza alla cultura anglosassone. Ci si riferisce al settore della giustizia penale e in particolare al tema della *Restorative Justice,* che promuove programmi di riconciliazione tra autore del reato e vittima, in alternativa alla giustizia tradizionale, concetto fortemente propugnato tra gli altri dagli studiosi di ideologia femminista. Tra questi F. Heidensohn[117] per primo si è servito di Porzia e Persephone come modelli: nel primo, basato sul diritto, le donne risultano però svantaggiate, il secondo ispirato invece ad un'etica della cura.[118] Le tesi di Heidensohn sono state poi riprese da molti altri e oggi in ambiente anglosassone si propugna la realizzazione di un sistema integrato in cui «Portia needs Persephone»*:*



Figura 16: The White Lotus: una scena

> We cannot do without Portia (the ethic of justice), but neither can we do without Persephone, and at least with young offenders the evidence is promising that the two models are compatible, and that there is far more Scope for relational justice than has generally been realized. […] we believe that the different voice of Persephone needs urgently to be heeded. 'The consequences of heeding only Portia would be unbearable.[119]

---

[117] Heidensohn 1986.
[118] Cornacchia 2013.
[119] Masters-Smith 1998, p. 21. «Non possiamo fare a meno di Porzia (l'etica della giustizia), ma non possiamo nemmeno fare a meno di Persefone, e almeno con i giovani delinquenti le prove sono promettenti che i due modelli sono compatibili e che c'è molto più spazio per la giustizia relazionale di quanto sia stato generalmente realizzato. […] crediamo che la voce diversa di Persefone debba essere ascoltata con urgenza. Le conseguenze dell'ascolto della sola Porzia sarebbero insopportabili».

In sostanza, il tema che se ne ricaverebbe (con le dovute traslazioni) ci condurrebbe ad affiancare alle battaglie antimaschiliste combattute in nome dei diritti, una presa di coscienza di dinamiche sociali radicate, affinché le donne, volgano la realtà a proprio favore per riscattarsi dal ruolo di semplici vittime.

Sorprendentemente, questo è il tema della terza puntata di *The White Lotus* 2, intitolata *Bull elephants,* ed è difficile credere che sia un caso. Il titolo dell'episodio è di per sé programmatico: la versione italiana lo traduce letteralmente, *L'elefante maschio* ma basta sfogliare qualunque dizionario inglese per coglierne le altre implicazioni.[120]

Nel corso della puntata White porta avanti due filoni narrativi paralleli, uno tutto al femminile, l'altro tutto al maschile ma con un motivo di fondo comune: i ruoli e la violenza di genere. Nel primo Daphne e Harper cercano di creare un rapporto amichevole, nonostante le differenze caratteriali, ed è proprio Daphne, la moglie perfetta, a confessare di aver scardinato il suo ruolo di vittima dei tradimenti del marito, attuando un comportamento analogo. L'ambientazione nella tenuta di Villa Tasca potrebbe assumere qui un valore connotativo: la famiglia Tasca d'Almerita e la tenuta hanno la particolarità di aver fatto la propria fortuna sotto la guida di donne.[121] Il secondo filone invece punta i riflettori nuovamente su i Grasso: ancora una volta Bert coinvolge Portia in un tour, questa volta delle diverse *location* utilizzate da Francis Ford Coppola per il film *cult* sulla mafia siciliana; un film che per l'uomo e per suo figlio Dominic descrive un modello esemplare di mascolinità.

---

[120] Un significato secondario del lemma fa riferimento al mondo della finanza dove indica colui che fa profitto dalla compravendita di azioni, in un'altra sfumatura indica qualcosa di completamente insensato e "finto". Entrambe le circostanze calzano a pennello a una delle coppie protagoniste di questa puntata. Cameron, il marito di Daphne è infatti un *broker,* i due hanno una relazione matrimoniale basata su inganni e bugie.

[121] I profili social di Villa Tasca enfatizzano la discendenza aristocratica «dal primo conte donna» e le pagine turistiche della Provincia di Palermo, rimarcano la notizia come «esempio di una Sicilia borbonica che aveva mosso i primi passi verso la consapevolezza femminile». Per comprendere meglio queste affermazioni è stata mia cura contattare la Dott.sa Sara Manali dell'Università di Palermo che si è occupata degli archivi familiari della famiglia Tasca. La ricercatrice spiega che: «Il riferimento è a Beatrice Lanza Branciforti che sposando Lucio Mastrogiovanni Tasca, porta in dote lo status nobiliare e alcune proprietà mentre Lucio porta le terre. Grazie ad accordi prematrimoniali cui seguirono appositi decreti reali si stabilisce che, sul feudo portato in dote dal marito, il feudo di Almerita, appunto, venga stabilito un predicato nobiliare che, in prima istanza, viene dato a Beatrice. Grazie al matrimonio, poi, al marito viene trasferito il titolo di conte, che prima non poteva avere.» Cfr. anche Manali 2024.

Solo il nipote Albie tenta di argomentare mettendo in luce la distorsione prospettica del ragionamento ma, di fatto, nel corso della storia, dimostrerà che la mela non cade mai lontano dall'albero. Lo sceneggiatore così, anche ricorrendo alla tecnica del metaracconto, ottiene di normalizzare ciò che appare inevitabile: la prevaricazione sessuale e sociale del maschio.

In questa serie, lo spettatore assiste alle vicende parallele di un gruppo di persone che hanno in comune il fatto di gravitare tutti, solo per il tempo di una breve vacanza, attorno al *White Lotus Resort* ma hanno vite e origini socioculturali molto diverse. Il loro vissuto è appena accennato o del tutto ignoto: al centro della narrazione sono le relazioni che li legano o che essi instaurano nel corso delle puntate. Quello che emerge è un immaginario sociale dominato dall'egocentrismo: ognuno è nello stesso tempo una vittima e un carnefice e nessuno ottiene la nostra solidarietà. Rientrano tutti, in un modo o nell'altro, in quella categoria di personaggio che prevale oggi nella serialità di successo e che è stata definita di antieroi o sociopatici. [122] Nessuna redenzione finale che possa attivare la catarsi dello spettatore.[123] La complessa rete di rapporti, a cui si collega una vera ragnatela semica, potrebbe, tra gli altri, rivelare la presenza del tema famigliare per come viene avvertito da una parte della società contemporanea: ovvero una norma sociale che, facendo richieste impossibili, senza riuscire a mantenere le sue promesse, si sta disgregando, causando o supportando anche comportamenti asociali: adulterio, prostituzione, violenza, sembrano essere le uniche dimensioni in cui la sessualità può essere soddisfatta.

In conclusione, la serie *The White lotus* non è un *female-centered drama* e sebbene Portia alla fine torni a casa non assistiamo propriamente ad un percorso di formazione. Allo stesso modo il personaggio di Tanya, sebbene si comporti (a tratti) da tutrice rispetto alla ragazza, sembra molto più presa dalla sua posizione sociale e dal ruolo di moglie abbandonata. L'allusione al mito di Persefone appare dunque, non del tutto necessaria e questo ne rende particolarmente interessante il riconoscimento: «nell'ordine del discorso ciò che viene notato è per definizione

[122] Berardinelli 2016b.
[123] Cfr. Di Prazza 2018, p. 163.

notabile», come affermava Barthes,[124] ma da chi? In questo caso, solo uno spettatore attento coglierà al di là dei generici riferimenti, la modernizzazione del mito in uno dei filoni narrativi, e, probabilmente, non prima di aver raccolto anche l'ultimo indizio, nel finale di stagione. L'effetto che Mike White raggiunge è di fornire, attraverso la frammentazione della linearità narrativa, una prospettiva diacronica su alcuni dei temi affrontati che appaiono così perpetrati a partire da un passato molto remoto. Se lo scopo dello sceneggiatore è quello di far prendere coscienza al pubblico femminile del profondo radicamento di certe dinamiche sociali, va aggiunto che il rischio è che, tutto sommato, si abbia l'impressione che White delinei anche un preciso contesto geo-culturale di origine di alcune di esse. Questa volta, non è la cultura W.A.S.P. al centro della narrazione,[125] ma un modello di patriarcato che l'Italia, e la Sicilia in particolare, avrebbero esportato nel mondo.

7. *Beetlejuice Beetlejuice* di T. Burton

Tim Burton è un regista,[126] sceneggiatore, produttore cinematografico, scrittore e animatore statunitense, la cui multidimensionalità ne fa un artista pienamente postmoderno;[127] il successo di botteghino delle sue produzioni, inoltre, lo rende un'icona della cultura pop. Nella sua arte e soprattutto nei suoi film, Burton si è

---

[124] Barthes 1966a, pp. 90-91. Si potrebbe ipotizzare che questo oggetto avrebbe conquistato l'interesse dello studioso, dal momento che «la linearità narrativa viene frammentata, infranta, dissolta in centinaia di segni e segnali, linee di fuga e rivoli minori, senza mai ricostruirne la struttura di fondo; […]verte, più che sulle relazioni tra i nuclei della vicenda, sulle espansioni della storia raccontata; più che sulla forma narrativa, sugli scarti del senso; più che sul sistema del racconto, sulle sue distorsioni» Cfr. Marrone 2016.

[125] Élite americana (l'acronimo sta per white, anglo-saxon, protestant) che detiene il potere politico ed economico e fa valere la propria superiorità culturale sugli altri componenti della società statunitense. Al centro della prima stagione di *The White Lotus* e a cui il nome fa probabilmente allusione.

[126] Timothy Walter Burton (Burbank, 1958) Ha studiato alla CalArts diventando pioniere di uno stile onirico e grottesco e reinventando il cinema di genere a Hollywood. La sua filmografia include titoli celebri quali: *Batman* (1989), *Edward mani di forbice* (1990), *Nightmare Before Christmas* (1993), *Ed Wood* (1994), *Il mistero di Sleepy Hollow* (1999), *Big Fish* (2003), *La sposa cadavere* (2005), *Alice in Wonderland* (2010), *Dumbo* (2019) e la recente serie *Mercoledì.* Tim Burton è anche un vero talento multiplo che si esprime anche attraverso il disegno, la fotografia e la scultura, pur restando fedele al surrealismo pop. Nel 2007 gli è stato attribuito il Leone d'Oro alla carriera in occasione della 64 Biennale di Venezia.

[127] Magri 2024.

ispirato di frequente ai miti, alle favole e ad altre forme di cultura popolare, per dare libero sfogo ad un immaginario sedotto da un'estetica horror, gotica, *dark* e non di rado, *kitsch.* La parola d'ordine per definire lo stile del cineasta sembra essere 'contrasto': nell'estetica, con il chiaroscuro ottenuto attraverso ombre nette e luci vibranti, per enfatizzare l'effetto drammatico; negli ambienti, con contesti realistici da periferia suburbana americana (spesso degli anni Cinquanta e Sessanta) ma anche con scenografie gotiche, per incutere inquietudine;[128] nei temi ricorrenti. I suoi personaggi sono spesso creature bizzarre o mostruose, in cui però l'identità si frantuma nel contrasto tra interiorità ed esteriorità, spesso in seguito a traumi radicati in età infantile; essi rappresentano l'alterità in una società a cui non si conformano in alcun modo e di cui subiscono l'emarginazione.[129]

Il dualismo luce-ombra a cui dunque, sotto molti aspetti, si può ricondurre la sua produzione artistica, sia sotto il profilo estetico, quanto tematico costituisce già un ambiente propizio in relazione al mito di Persefone; a questo si aggiunga che, tra i temi ricorrenti nella sua produzione, fin dagli esordi, emerge un *continuum* costituito dal tema della morte, la quale presenta una vera «convergenza connotativa e simbolica» con il matrimonio (*Corpse Bride* 2005) ma, più spesso, con l'infanzia, per il principio secondo cui il bambino, che crescendo viene annichilito, equivale, per ciascuno, ai cari estinti di cui si serba ricordo.[130] Per questo lavoro, tuttavia, si tratta certamente di indizi, ma ancora troppo vaghi, per essere sufficienti.[131]

---

[128]Nella filmografia di Burton il sobborgo urbano si fa metafora del "neoliberismo gotico" (vd. Carkeek 2021, p. 100; pp. 106-113): nel modello neoliberista, le atmosfere cupe e decadenti diventano metafore di: mostri economici (le grandi e potentissime corporazioni), spettri sociali (persone marginalizzate, disoccupati, «homeless»), di architetture oppressive censitarie. Se il "sogno americano" neoliberista promette libertà individuale e successo economico, possiede un altro lato della medaglia rappresentato dall'incubo gotico in cui la precarietà del lavoro, i debiti e le crisi economiche generano una paura e un'ansia costante che incombono come presenze spettrali.

[129] Viteritti 2006, p. 5-12.

[130] Grilli 2013, pp. 149-150. Per una rassegna delle figure infantili nel cinema di Tim Burton, vd. Viteritti 2006.

[131] L'immaginario infantile di Burton è riconducibile alla cittadina della contea di Los Angeles in cui è vissuto e alla propria infanzia. Viteritti 2006, pp. 6-7; 14-15. L'idea di fondo è che l'esperienza autobiografica di Burton lo abbia condotto a organizzare le proprie strutture narrative attingendo a figure archetipiche della psicologia analitica junghiana Bassil-Morozow 2010. Alessandro Grilli, con maggior eclettismo metodologico, preferisce guardare alla teoria freudiana, in cui il discorso letterario dà espressione a tutto ciò che la realtà reprime e, in questo caso in particolare, all'orrore inteso come una «semantizzazione culturale di impulsi atavici». Grilli 2013 pp. 149-151.

Il primo grande successo popolare il regista lo realizza nel 1988,[132] con il suo secondo lungometraggio *Beetlejuice*, una commedia caratterizzata da un humor nero e da battute volgari, che ne ha reso dibattuta la collocazione in un genere specifico, [133] rappresentando però già una pietra di paragone culturale: lo stravolgimento delle norme sociali con gli esseri straordinari che occupano il posto degli ordinari e viceversa.[134] Nel 2024, dopo una carriera cinematografica corposa ed eterogenea, Burton, gira il sequel del film che viene presentato in anteprima mondiale al Festival del Cinema di Venezia.[135]

Il secondo episodio moltiplica le linee narrative ambientando la narrazione in parte nel mondo sotterraneo, in parte nella consueta provincia americana: se alcuni personaggi sono strettamente vincolati a una delle due dimensioni, altri si muovono tra l'una e l'altra. La storyline principale, riprendendo la vicenda a distanza di trent'anni integra gli aspetti caratteristici dei *female-centred drama*, per come li abbiamo già esaminati; a differenza però, di altri prodotti dello stesso genere, nel film di Tim Burton, la vicenda di Persefone è riconoscibile in maniera più puntuale e i personaggi presentano caratteristiche che permettono una chiara identificazione.

Lydia Deetz ha sfruttato professionalmente i suoi poteri e conduce un talk show televisivo di successo, dal titolo *Ghost House*, ha una figlia adolescente, Astrid, che però rifiuta di riconoscere le capacità mediatiche della madre e la considera un'impostora. La morte di Charles Deetz riunisce tre generazioni esclusivamente di

---

[132] A garantire il successo della pellicola collabora un cast d'eccezione: Michael Keaton, con il ruolo da protagonista, Alec Baldwin: Geena Davis, e una giovanissima Winona Ryder. Al film fecero seguito una serie tv animata e, nel 2018, un musical teatrale.

[133] Vd. Rose 2007, p. 69. Più di recente è stato considerato un esempio del sottogenere specifico della «ghost commedy». Brammer 2019.

[134] I coniugi Adam e Barbara Maitland, dopo un incidente d'auto in cui perdono la vita, si ritrovano intrappolati, da fantasmi, nella loro stessa casa. L'arrivo della famiglia Deetz (Charles, Delia e Lydia) nella stessa abitazione complica però le cose e Adam e Barbara, pur di liberarsi della eccentrica coppia si rivolgono a Betelgeuse (Beetlejuice) un fantasma bio-esorcista che si sbarazza dei vivi per dar pace ai morti; nel frattempo i fantasmi conquistano invece la fiducia della gotica figlia Lydia, capace di percepirli. Ogni tentativo di allontanare i viventi che infestano la casa sembra però fallire, ottenendo l'unico effetto di divertirli. Alla fine, Lydia, pur di aiutare i suoi amici, accetta di sposare Betelgeuse ma i Maitland intervengono per salvarla e alla fine, i Deetz e Adam e Barbara, decidono di vivere in armonia nella stessa casa. Betelgeuse rappresenta tutto ciò che la società denigra: è sboccato, volgare, schietto, scostumato, bugiardo, imbroglione (vd. Negri 2024); mentre le due coppie di coniugi che si fronteggiano rappresentano l'opposizione vita/morte, ma nella prospettiva di Burton la stranezza e l'anormalità appartengono alla coppia di vivi. Viteritti p.51.

[135] Al cast si aggregano Jenna Ortega, Monica Bellucci e Willem Dafoe.

donne: Delia, Lydia e Astrid, nella casa a *Winter River* dove si erano svolti i fatti soprannaturali, trent'anni prima e dove in soffitta si trova ancora il plastico della cittadina in cui è rinchiuso il famigerato Betelgeuse. Nel giorno di Halloween, all'indomani dei funerali di Charles, Lydia è di nuovo in procinto di celebrare le proprie nozze in quella stessa casa, questa volta con il suo manager, Rory ma Betelgeuse non sembra aver rinunciato a lei e continua a perseguitarla. Contemporaneamente, Astrid conosce uno strano ragazzo del posto con cui inizia una relazione sentimentale: Jeremy Frazier aveva ucciso i suoi genitori, poi era accidentalmente morto, fuggendo dalla polizia. Rendendosi conto che il ragazzo è in realtà un fantasma, la ragazza scopre così di aver ereditato i poteri della madre, ma non riesce ad evitare che egli, con l'inganno la trascini nel regno dei morti con lo scopo di barattare la vita della ragazza con la propria. Lydia si serve dello spiritello protagonista dei films per cercare di salvarla e negli Inferi incontra il proprio ex marito e il padre. Dopo molte complicazioni e la morte della stessa Delia uccisa da due aspidi, Astrid e Lydia si ritrovano anche nel loro rapporto madre-figlia e riescono a tornare a casa incolumi.

Sebbene questa non sia ancora la fine della pellicola, per quel che ci interessa, il prosieguo della storia conduce al corretto posizionamento di tutti i personaggi nel regno di appartenenza, in base al proprio status di vivi o morti. Si tratterebbe di una conclusione che segna un ritorno a posizioni normative più regolari, rispetto al rovesciamento assoluto, individuato nel film originario, in cui il messaggio ultimo del testo sembrava essere il superamento di tutte le contrapposizioni, percepite come disfunzionali:

> lungi dal servire a mantenere l'ordine sociale e massimizzare la felicità, le distinzioni e le separazioni, anche quelle primordiali come la polarità vivi/morti, sono fonte di caos e di sofferenza, quando invece solo l'armonizzazione degli opposti sembra garantire una qualche forma di sollievo.[136]

[136] Grilli 2013, p. 155.

In entrambe le pellicole, quella degli anni Ottanta e quella più recente al centro della narrazione si trova un personaggio femminile adolescente con un rapporto problematico con i genitori. Tuttavia, nel primo caso, Lydia è l'espressione tipica dei personaggi burtoniani e della difficoltà comunicativa con il mondo degli adulti; in Astrid invece c'è di più: impegnata nelle battaglie ecologiche, studentessa modello, paga il carattere gotico della madre che tuttavia non le fa mancare le proprie attenzioni. L'inganno subito da Jeremi, il suo rapimento e l'essere trascinata con la forza nel regno infernale non lasciano dubbi sulla sua identificazione, di cui il nome potrebbe già essere spia.[137]

Dal canto suo, Lydia è cresciuta, mantenendo i caratteri di 'stranezza' che la caratterizzavano già da ragazza e sebbene questo le abbia portato il successo mediatico la rende psicologicamente fragile e in fondo la relega in una dimensione marginale. I rapporti con l'estrosa Delia, per quanto risentano delle antiche incomprensioni, rivelano una nuova alleanza tra madri, mentre ogni suo sforzo di creare un rapporto con la figlia sembra destinato a fallire. Queste caratteristiche sembrerebbero indicare che non è in lei che dobbiamo identificare la *mater* mitica, ma più probabilmente nella stessa Delia, non solo per la coppia di serpenti che ne provocano il trapasso, ma soprattutto perché è lei il personaggio in lutto: affranta per la morte improvvisa del marito Charles, trasforma il suo dolore in una vera e propria *performance.*

[137] Secondo *A Handbook of Scandinavian Names* (Coleman-Veka, 2010, p. 4, s.v. Astrid) il nome Astrid, principalmente norvegese e svedese, ma diffuso in tutte le lingue, deriva dal norreno antico, composto da áss "dio" e fridr "bello, giusto".

CAPITOLO V

L'IMMAGINARIO CONTEMPORANEO

Tempo presente e tempo passato
sono forse presenti nel tempo futuro,
il tempo futuro è contenuto nel tempo passato.
Se tutto il tempo è eternamente presente
tutto il tempo non è riscattabile.
Quanto poteva essere è un'astrazione
che rimane come perpetua possibilità
soltanto in un mondo d'indagini.

T.S. Eliot.[1]

1. L'immaginario tra teoria e contemporaneità

Le forme narrative nelle quali l'umanità è immersa da sempre agiscono sulla ricezione e la trasformazione del reale, con continuità, costruendo l'immaginario. La tradizione testuale e i processi di significazione, esplorati nel loro divenire nella prima parte di questo lavoro, hanno contribuito a costruire l'immaginario della nostra epoca, rappresentandone la memoria. Si tratta di una tradizione la cui percezione culturale e, di conseguenza, rappresentazione estetica è mutevole.[2] Inoltre, l'interpretazione psicoanalitica resta una prospettiva ricorrente e spesso, a proposito della società di massa, l'idea di un inconscio collettivo con i suoi archetipi ha dominato il dibattito. La crisi di quella stessa struttura sociale frantumata dall'avvento degli spazi digitali,[3] ci consente però di cercare altrove le nostre risposte.

---

[1] *Four Quartets*. Trad. di E. Grasso.
[2] Domenichelli 2008.
[3] Affermazione che si basa sulla consapevolezza che la comunicazione non avvenga più verticalmente dal vertice verso la massa, ma trasversalmente.

In questo capitolo, l'immaginario sarà considerato come dispositivo interpretativo per leggere le trasformazioni contemporanee del mito di Persefone. Resta evidente l'impossibilità, per un osservatore immerso nella sua dimensione di cogliere in un unico sguardo un dispositivo tanto prismatico,[4] (e non meno evanescente di quello mitico da cui abbiamo preso le mosse).

Daniele Giglioli, muovendo proprio dalla bassa densità semantica del termine, ha provato a definire l'immaginario e ci fornisce alcune importanti suggestioni:

> è un concetto cerniera, che articola il letterario, il culturale e il sociale. Dove la letterarietà e l'ideologia dividono, l'immaginario unisce, accomuna, individua nessi, stabilisce paralleli. Suo compito è censire le invarianti, le costanti, le ricorrenze nel tempo, nello spazio, tra i generi, tra i media.[5]

Egli rimanda dunque a un approccio sincronico, teso a raccogliere caratteristiche comuni attraverso un metodo associativo che, in questo lavoro, ci consentirà di trarre le conclusioni della ricerca.

Nella sua teoria narratologica,[6] Guido Ferraro ricorda però che quel letterario che è parte integrante dell'immaginario non agisce solo come riflesso,[7] ma anche per contrasto, per rimozione, per provocazione.[8] Esso è:

---

[4] Si discute infatti se non sia più opportuno parlare piuttosto di immaginari. Mentre un filone di studi sociologici continua a individuare dietro al proliferare di linguaggi e media un immaginario globale collocato in profondità, Tarzia-Ilardi-Ceccherelli 2020, p. 158 preferiscono distinguere gli immaginari su base geo -culturale e dimostrano la loro tesi prendendo a modello proprio l'archetipo del ritorno dell'eroe, declinato in maniere totalmente differenti in Europa e America.

[5] Giglioli 2008, p. 50.

[6] Lo studioso prende le mosse dalla teoria di Lévi-Strauss, sottolineando come, nel pensiero dell'antropologo francese, l'ordine dell'immaginario mantenga una relazione, seppur labile, con il reale, fungendo da immagine in negativo Secondo l'antropologo strutturalista l'immaginario, inteso come un piano separato tanto dal reale, quanto dal simbolico, sarebbe una struttura inconscia, regolata da strutture profonde e universali della mente umana; queste strutture vengono riempite con contenuti specifici legati al contesto sociale e storico di ogni gruppo umano. L'immaginario, secondo Lévi-Strauss, lavora attraverso opposizioni binarie (es. vita/morte, ordine/disordine): il mito organizza l'esperienza umana in una struttura comprensibile, spesso introducendo una figura mediana che risolve l'opposizione. Vd. Ferraro 2015, p. 205.

[7] Per un tentativo di mettere in relazione il letterario contemporaneo con questioni sociali e culturali vedi: Al Omleh et al. 2024.

[8] Bertoni 2008, p.10.

> un complicato intrico di allusioni, trasformazioni, rielaborazioni, capaci di tessere tele straordinariamente inverosimili, ma che guardate con attenzione possono brutalmente proiettarci sul piano della più cruda realtà. […] L'immaginario anticipa, disegna e costruisce ciò che poi ci illudiamo essere, semplicemente, il "reale".[9]

In termini operativi, questa definizione implica che, innanzitutto, l'immaginario metta in atto meccanismi paragonabili all'intertestualità. [10] Inoltre, torna in gioco la relazione tra il testo narrativo e la realtà che lo studioso affronta in prospettiva semiotica, posizionando la narrativa a monte piuttosto che a valle (come farebbe un rapporto di tipo mimetico) e affermando che essa, piuttosto, trasformi le cose del mondo in discorso.[11]

Vale forse la pena di ricordare, allora, che la stessa tensione verso il reale è stata registrata nell'interpretazione del dispositivo mitico adottata in questa indagine e di aggiungere che anche lo studio dei temi è in larga parte uno studio di rappresentazioni della realtà.[12] Per Ferraro però il processo, a volte, opera anche in direzione di una rimozione:[13] infatti il dispositivo patemico messo in atto dai racconti, che tende a far cessare la sofferenza causata dal desiderio, può generare una percezione negativa del reale, in cui non accade altrettanto.[14]

---

[9] Ferraro 2015, p. 206-207.
[10] Lo studioso non ne tradisce l'idea di fondo sebbene, parlando di una relazione tra testo e sistema, egli preferisca il termine semiotico *rete.* In questa concezione i testi continuano a possedere una loro struttura, analizzabile in sé stessa ma essa può essere meglio compresa se la si consideri generata da trasformazioni a livello sistemico della rete. Ferraro 2015, p. 215.
[11] Per la teoria sociosemiotica il sociale non è un dato empirico ma un effetto di senso di cui indagare le procedure. Dusi 2004, p. 383. La "realtà", piuttosto che rappresentare un dato di partenza neutrale, sarebbe già il risultato di una elaborazione mentale retta da sistemi di valorizzazione e pertinentizzazione. Ferraro 2015, p. 207. Per uno sguardo critico sul problema del realismo e della relazione tra testo letterario, mondo reale e mondo possibile, vd. Bertoni 2022, pp. 255-275.
[12] Domenichelli 2008, p. 39.
[13] Ferraro 2015, pp. 208-209.
[14] Ferraro 2015, p. 229.

L'emersione del reale o «addirittura del vissuto» all'interno delle pratiche immaginifiche,[15] inoltre, comporta di rimettere in gioco il soggetto sia in quanto autore che in quanto spettatore/lettore.[16]

Infine, Ferraro apre alla dimensione virtuale:[17] cessando l'immaginario di essere un semplice repertorio di contenuti, si apre alla dimensione del possibile, sia in relazione al passato (quel che sarebbe potuto accadere), sia in relazione all'aspettativa futura.

A questo punto, non si può fare a meno di ricordare che da più parti al centro del sistema culturale occidentale è stata posta una percezione traumatica della realtà e che il XXI secolo ha offerto all'immaginario, almeno un paio di episodi traumatici. Due eventi risultano particolarmente esemplari per comprendere questa dinamica: l'attacco alle Torri Gemelle, riconosciuto anche come principale contenuto politico del cinema contemporaneo,[18] ma anche fatti più recenti come l'evento pandemico del 2020.[19]

> L'immagine che media diversi hanno prodotto di quell'evento,[20] assurge a prototipo di una nuova forma dell'immagine che qui decidiamo di chiamare "immagine-trauma" e che in virtù della sua ricorsività si dimostra capace di far collassare dentro di sé tempi diversi (il passato a cui si riferisce, il presente

---

[15] Ferraro 2015, p. 207.

[16] Il legame tra il soggetto e il mondo (quel sociale a cui si riferiva Giglioli) ha visto tuttavia un'alterazione radicale negli ultimi decenni; pertanto, da una parte esso ha assunto una dimensione metanarrativa, ponendosi al centro di tutte le narrazioni e affrontando temi come il colonialismo, la sessualità, l'ambiente e la tecnologia; dall'altra, il soggetto, in quanto autore/spettatore, con il *Web,* ha visto accrescere il proprio livello di libertà nel mercato. Non sono mancate segnalazioni di una nuova agentività della funzione autoriale, spesso a discapito del dispositivo del narratore, o recuperandone la capacità onnisciente.Vd. Al Omleh et al., 2024, p. 162. Un legame col mondo che non è escluso neanche dal dibattito poetico: cultura, politica e poesia sono al centro del mitomodernismo di Conte (vd. Baccarini 2017, p. 23).

[17] Ferraro 2015, p. 22.

[18] Cervini 2020, p. 20. La studiosa prende le mosse dalla teoria dell'evento di Badiou per integrare tra le forme politiche anche il trauma.

[19] Appare significativo, ad es., per gli scopi del presente lavoro che la rivista trimestrale «Sotto il Vulcano», il cui titolo è una dichiarazione di precarietà implicita al nostro vivere e dal sottotitolo *Idee Narrazioni, Immaginario*, per l'occasione esca con un titolo dedicato al tema *Metamorfosi.*

[20] Il riferimento è ai fatti del 2001, ma resta possibile da parte di ciascuno, nella veste di produttore o fruitore delle opere artistiche, in virtù anche dell'ambiente culturale o geografico o della ideologia politica personale, individuare altrove l'evento-trauma.

> in cui è inserita, il futuro al quale allude), inaugurando una temporalità del tutto inedita.[21]

Sebbene anche il secolo breve sia stato segnato da un susseguirsi di eventi traumatici, occorre non trascurare la dimensione mediatica e di conseguenza, l'impatto globale di quelli più recenti. Inoltre, solo il nuovo millennio ha finito per mettere in discussione la cultura dell'antropocentrismo.

Nel campo letterario e culturale, la teoria del trauma è emersa alla fine degli anni Ottanta e si è diffusa rapidamente come forma di interpretazione per una varietà di esperienze individuali ed eventi storici. Essa ha infarcito particolarmente la cultura americana e ha trovato espressione soprattutto nella cultura pop occidentale, non di rado, in relazione con una forma di religiosità implicita.[22] Il senso di smarrimento delle generazioni attuali determina, per esempio nel fumetto contemporaneo, un tono pessimista e la diffusione dello scenario apocalittico che incombe sulla sopravvivenza del genere umano.[23] Anche la riflessione filosofica ha registrato, a volte con toni apocalittici, perfino prima del nuovo millennio, questa tendenza a una lettura traumatica della realtà:[24]

> La fine dell'ordine mondano esistente può essere considerata in due sensi distinti, e cioè come tema culturale storicamente determinato, e come rischio antropologico permanente. Come tema culturale storicamente determinato essa appare nel quadro di determinate configurazioni mitiche che vi fanno esplicito riferimento: per esempio il tema delle periodiche distruzioni e rigenerazioni del mondo nel quadro del mito dell'eterno ritorno o il tema di una catastrofe terminale della storia nel quadro del suo corso unilineare e irreversibile.[…] La crisi nelle arti figurative, nella musica, nella narrativa, nella poesia, nel teatro, nella filosofia e nella vita etico-politica dell'occidente è crisi nella misura in cui la rottura con un piano teologico della storia e con il senso che ne derivava (piano della provvidenza, piano dell'evoluzione,

---

[21] Cervini 2020, p. 20.
[22] Biano 2024, p. 140. L'autrice, a proposito dei comics *Maus* e *Watchman*, esplora l'argomento approfonditamente e con ampi riferimenti teorici.
[23] Frezza 2019, pp. 8-10.
[24] Sull'argomento vd. Dattilo 2016.

> piano dialettico dell'idea) diventa non già stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi , senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, [...]. Sussiste tuttavia il pericolo, nell'attuale congiuntura culturale, di molte catabasi senza anabasi: e questo è certamente malattia [25]

Un pericolo che, come visto, il poeta Giuseppe Conte tenta di disinnescare ricordando ai lettori che alle *ferite*, seguono le *rifioriture.*

La dimensione mediatica,[26] ha giocato poi un ruolo di primo piano su altri due aspetti della cultura contemporanea che con l'immaginario intrattengono una stretta relazione: il predominio delle immagini che ha condotto al «visual turn» negli Studi Culturali e il riposizionamento della pop culture nel sistema letterario.[27]

> …mentre la letteratura come tale sembra accasarsi in territori più marginali, sono proprio le nuove frontiere della narrazione a riscoprire la centralità di alti apprendistati letterari (il decisivo tema della "ricezione" dei classici anche laddove a prima vista non ce lo aspetteremmo).[28]

2. Uso didascalico del mito.

Per cominciare a tirare le somme sulla ricezione del mito di Persefone, nell'epoca contemporanea, può essere utile osservare il trattamento che esso riceve in due moderni mitografi, le cui opere, nonostante la loro diversità e le profonde differenze culturali, tanto degli autori, quanto dei contesti, rivelano evidenti

---

[25] E. De Martino, 2002, pp. 219 e 471-472. (Il volume edito postumo nel 1977 a cura di C Gallini per Einaudi, ha poi visto una revisione critica da parte della stessa curatrice con la collaborazione di M. Massenzio. Nel 2019 la stessa casa editrice ha ripubblicato l'opera a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio).

[26] Che ha portato Jenkins a definire la *Convergence Culture*.

[27] Essa produce oggetti estetici multimediali che, secondo Evan-Zohar, appartengono a un «polisistema» distinto ma interconnesso con il sistema letterario, in cui convivono l'*high e il low brow*. Nonostante l'elevato grado di convenzionalità e ridondanza, costituisce un luogo di resistenza, potenzialmente in grado di rinnovare il canone sia in relazione alle forme che ai temi.

[28] Anselmi 2018, p. 124.

analogie che, nonostante tutto, li accomunano e che per questa ricerca assumono rilevanza.

I personaggi del mito greco emersi gradualmente nella poetica di Giuseppe Conte, ad un certo punto cominciano a manifestarsi, anche nella sua produzione in prosa. Nel 2021 egli, dà alle stampe il volume: *Il mito greco e la manutenzione dell'anima:* un vero e proprio vademecum*,* finalizzato alla cura dell'anima, minacciata dalla contemporaneità. Ad una prima parte, «quasi un'introduzione» in cui l'autore chiarisce alcuni dei presupposti su cui si fonda il suo pensiero, seguono *Figure del mito per ventiquattro movimenti umani, La manutenzione dell'anima, Vademecum per una manutenzione quotidiana.*

Dal canto suo, Sarah Iles Johnston, recentemente, ha affiancato la ricerca accademica con l'attività saggistica, pubblicando un volume divulgativo in cui il racconto dei miti antichi, fedele alle tradizioni, è costruito in modo tale da coinvolgere il pubblico moderno.

> But as much as I've striven to present my myths within their ancient contexts, I've also been determined not to allow the voices of the ancient authors themselves to dominate my tellings. Although I've drawn my plots and characters from ancient sourcesand sometimes borrowed their brilliant phrases and imagery, too, I haven't simply translated their narratives into English. Instead, I've created new narratives that have lives of their own.[29]

Il volume *Gods and mortals: Ancient Greek Myths for Modern Readers* pone l'enfasi sul rapporto tra dei e mortali che, nelle storie mitiche, si manifesta in termini apparentemente inconciliabili con le forme di fede e di culto. L'autrice dichiara che la sua ricerca accademica, fondata sugli studi religiosi e lo studio comparato dei miti, prenda le mosse dall'interrogativo sul come e perché le persone sviluppino e mantengano le credenze religiose di qualsiasi tipo. Sarah Iles Johnston, utilizzando idee sviluppate negli studi sui media e nella psicologia sociale, ritiene

---

[29] Johnston 2024, p. 6. «Ma, sebbene mi sia sforzato di presentare i miei miti nel loro contesto originario, ho anche voluto evitare che le voci degli autori antichi dominassero le mie narrazioni. Anche se le mie trame e i miei personaggi provengono da fonti antiche e a volte ho preso in prestito anche le loro frasi e immagini brillanti, non ho semplicemente tradotto le loro narrazioni in inglese. Al contrario, ho creato nuove narrazioni che hanno una vita propria.»

che le narrazioni vivaci e cognitivamente coinvolgenti dei miti risultassero efficaci per sostenere le credenze e i rituali che accompagnavano la fede.

Entrambi gli autori, nel raccontare le storie mitiche, scelgono di far salire sulla ribalta accanto gli dèi anche gli uomini. Il libro della Johnston organizza i miti sulla base dell'opposizione tra le divinità, che potevano godere di un tempo e un potere infinito, e i mortali che al contrario, avendo un tempo limitato, erano combattuti tra il tentare di superare i propri limiti o rispettare le regole imposte.

> Most strikingly, in myths the Greek gods are so frequently fickle and cruel in their treatment of mortals that the two groups seem to be eternally pitted against one another. The mortals constantly strive to rise above the limits that confine them and the gods repeatedly smack the mortals down. Why would the Greeks want to imagine that the very gods whom they worshipped would behave that way? Part of the answer lies in the fact that myth and worship expressed two extremes. Myths presented dreadful, worst-case scenarios and what one prayed for during worship presented the best that one could hope.[30]

Al contrario nell'immaginario di Giuseppe Conte la fusione tra le divinità politeiste e i «movimenti umani» è totale:

> La mappatura delle figure del mito greco, mi diventava man mano una mappatura dell'anima dell'uomo, che vale ancora oggi, in particolare per l'uomo dell'unica civiltà del pianeta che ha messo al proprio centro l'individuo e la libertà e il cui immaginario affonda […] nel politeismo dei desideri e della natura, prima che nel monoteismo della legge e dell'etica.

Come Conte, anche la Johnston, instaura con il lettore un dialogo intimo ricorrendo all'uso del tu, e nella prefazione lo guida in un viaggio indietro nel tempo verso una *polis* del V secolo. L'autrice fa leva sulle esperienze dell'uomo

---

[30] Johnston 2024, p. 5. Trad. mia «Sorprendentemente, nei miti gli dèi greci sono frequentemente volubili e crudeli nel modo di trattare i mortali e i due gruppi sembrano scontrarsi eternamente. Mentre i mortali si sforzano costantemente di superare i limiti che li confinano e gli dèi schiaffeggiano ripetutamente i mortali. Perché i greci avrebbero dovuto voler immaginare che gli stessi dei che adoravano si comportassero in quel modo? Parte della risposta sta nel fatto che il mito e il culto esprimevano due estremi. I miti presentavano i peggiori scenari mentre ciò per cui si pregava durante il culto presentava il meglio in cui si potesse sperare.»

contemporaneo e sull'enciclopedia transmediale del suo pubblico per fornirgli alcune nozioni in relazione alla ricezione e trasmissione dei miti. Il poeta ligure apre, anche lui, il volume con un viaggio nel tempo, questa volta meno lontano e più personale che conduce fino alla sua stanza da bambino, in cui campeggiava, sulla volta l'immagine del carro di Elio. Poi, rivolgendosi alla «cara lettrice e al caro lettore», spiega come, mentre fuori dilagava una pandemia sconosciuta, il mito gli fosse apparso un mezzo per farsi strada nel livello emozionale della nostra esistenza. Anche lui fa appello alle esperienze concrete dei suoi lettori, in cui il termine mito ha da tempo assunto un senso del tutto nuovo: qualcosa di falso, di irraggiungibile o un divo hollywoodiano, un'automobile, un supereroe. Entrambi gli autori, dunque da prospettive e con scopi, diametralmente opposti, l'una trasportando il Contemporaneo nell'Antico, l'altro l'Antico nel Contemporaneo puntano sulla contiguità delle due realtà, in cui a costituire il ponte tra le epoche sono le emozioni.[31] Se la volontà autoriale di Sarah Iles Johnston è di recuperare l'impatto emotivo che i miti dovettero esercitare sugli antichi, per rivolgerlo anche ai lettori contemporanei; Conte fa fede su una lunga tradizione che dai classici arriva a Dante per superare la «rinuncia pulsionale di cui parla Freud» a proposito dei monoteismi.

> Cara lettrice e caro lettore, tutte queste figure del mito greco, che tu lo sappia o no, che tu le conosca o meno, si muovono sulla scena della tua anima e determinano lo spettacolo della tua vita.[32]

---

[31] Per Conte si tratta di dar seguito all'istanza del Mitomodernismo, da lui definito: «l'impulso a portare il racconto arcaico del mito nel presente, come nel futuro più lontano» in Vercesi 2007, p. 541.

32 Conte 2021, pp. 39-40.

Se guardiamo ora al trattamento che negli autori riceve la storia che ci compete, in *Gods and mortals,* essa è suddivisa in tre diversi paragrafi: *Persephone's Story, Demeter's Wanderings* e *Demeter and Persephone;* le note al testo dichiarano esplicitamente le fonti che hanno ispirato ciascuno di essi rendendo più semplice l'analisi filologica. L'inno pseudomerico *A Demetra* è stato suddiviso in tre strofe e ha fornito l'impalcatura per la narrazione di tutti e tre i paragrafi;[33] a questo si aggiunge una fonte mitografica tardoantica, poco nota quali le *Metamorfosi* di Antonino Liberale, da cui la scrittrice trae la vicenda di Ascalabo trasformato in geco e la *Peregesi* di Pausania, in relazione alla violenza esercitata da Poseidone; infine, una fonte iconografica come il cratere a campana a figure rosse del Metropolitan Museum. (fig. 17) [34] Anche Giuseppe Conte tratta la vicenda in sezioni separate, ma questa volta a guidarlo sono «i movimenti dell'anima» o, come direbbe Ferraro, la dimensione *timica* a cui ciascun personaggio farebbe riferimento: l'inabissamento di cui è simbolo Ades; e la rinascita, naturalmente connessa a Persefone.[35]



Figura 17. Cratere a figure rosse di New York

Tuttavia, l'aspetto che qui maggiormente preme sottolineare, perché consente di rispondere ad alcune delle domande di ricerca poste in premessa, è che, in entrambi i casi, il mito viene rifunzionalizzato in chiave didattica, sebbene attraverso strategie opposte.

La parte terza di *Il mito greco e la manutenzione dell'anima* si apre con il ricordo di un evento traumatico, per quanto strettamente localizzato: il crollo del ponte Morandi a Genova. Il ponte è il correlativo oggettivo dell'anima che collega «il corpo e lo spirito, il buio e la luce, la coscienza e l'inconscio, l'umano e il

33 Rispettivamente Hom. *Hymn Dem.* 1-90; 91-304 e 305-495.
[34] Datato 440 a.C., mostra Persefone che sorge dal mondo sotterraneo in compagnia di Hermes, attesa da Ecate e Demetra.
[35] Rispettivamente i capitoli 14 e 15. Conte 2021, pp. 191-205.

divino».[36] Conte vuole insegnare agli uomini «che in genere non lo sanno»[37] come effettuarne la manutenzione prima di sprofondare nel patologico. Come ogni processo di apprendimento, essa richiede di procedere per gradi, partendo dalla 'verifica' delle condizioni di partenza, procedendo con 'l'esercizio' del racconto onesto e con lo 'studio' delle nostre pulsioni allo scopo di mitigarle e controllarle.[38] Così, se la sfida è quella di coltivare un profondo politeismo, una delle prime scelte necessarie per una buona manutenzione dell'anima è tra vivere il mito di Ades o quello di Persefone.[39] Tuttavia, mentre per l'anima individuale la rinascita è una possibilità sempre presente, molto diverse sono le prospettive collettive:

> Per la società in cui storicamente viviamo, rinascere sembra un'impresa impossibile. Il dominio della tecnica dell'economia, e dell'utile è assoluto... […] L'Europa è stecchita, muta. […] Una rinascita vera, profonda che riporti in Europa la forza del creare e del credere, gli ideali di una giustizia universale e di un primato morale del lavoro e dello spirito, un nuovo equilibrio con le energie del pianeta Terra […] ci sarà, forse, anche se noi non potremo vederla, come Mosè non vide la Terra Promessa.[40]

Per quanto riguarda poi il volume della Johnston, esso, per dichiarazione stessa dell'autrice nel capitolo introduttivo, è stato pensato e scritto in stretta relazione con l'esperienza di insegnamento accademico: per coinvolgere gli studenti dell'Ohio State University in cui ricopre il ruolo di «Distinguished Professor of Religion e Professor of Classics», la docente si è affidata alla suggestione di una vera e propria performance e all'immediatezza delle sue stesse riscritture. Racconta infatti:

> One semester, I tried something different. The syllabus that I posted at the beginning of the course included neither a day- by- day list of the myths we'd study nor any list of assigned readings to be done before each session. Instead,

---

[36] Conte 2021 p. 345 e segg.
[37] Conte 2021, p. 348.
[38] I termini virgolettati, tutti legati al campo semantico del processo di insegnamento/apprendimento, sono quelli utilizzati dal poeta stesso.
[39] Conte 2021, p. 363.
[40] Conte 2021, pp. 365-366.

> when the bell rang each day, my teaching assistant dimmed all the lights except for the spotlight over the stage and I walked in from the wings, wearing a cloak like that an ancient bard would wear. Standing front and center, I read aloud one of the myths that I was writing for this book, with as much drama and feeling as I could muster. I chose to read my own versions of myths, rather than ancient versions, because they were shorter, their diction was more familiar to the students, and in some cases they particularly emphasized certain aspects of the myths that I wanted to discuss.[41]

Nello stesso tempo, il capitolo finale del volume assume un tono spiccatamente manualistico fornendo una sintetica mappatura delle principali fonti antiche per il mito, suddivise tra testi poetici e drammatici e testi in prosa a cui si aggiunge una tabella per la decodifica delle abbreviazioni, di quelle in uso dagli antichisti.

Le opere precedenti non sono le uniche testimonianze di una relazione tra mito e didattica: la ricognizione dei materiali ha messo in luce come, non di rado, il mito di Persefone venga scelto come soggetto per la realizzazione di prodotti multimediali, nell'ambito o a conclusione di percorsi di studio su *web design* o su animazione e grafica computerizzata.[42] Probabilmente, da una parte la trama essenziale e un numero ridotto di personaggi, dall'altra la molteplicità di tematizzazioni offerte dal racconto si prestano a nuove sperimentazioni narrative; ciò non di meno, ai fini di un'analisi dell'immaginario, il fenomeno appare interessante. Parallelamente altre dissertazioni accademiche indagano la possibilità di utilizzare i prodotti contemporanei in contesti scolastici.[43]

---

[41] Johnston 2024, p. 11.

[42] Tra i molti reperibili in rete e su *YouTube,* si segnala come esempio, per la sua originalità J. Fila, P. Klinkon, *Axiom*, 2013. Si tratta di un breve video narrativo, realizzato per una *Graduate thesis* presso il *Rochester Institute of Technology,* che utilizza riprese dal vivo e grafica 3D per reinterpretare il mito greco di Persefone a partire dall'inno pseudomerico, attraverso il quadro della fantascienza contemporanea. L'obiettivo del video è quello di tematizzare il ruolo rappresentativo della grafica 3D generata al computer, per sollevare interrogativi sull'uso della genetica e dei mondi simulati al computer nel contesto del fragile ambiente naturale. In fase di concettualizzazione la ricerca è stata condotta sulle opere cinematografiche e letterarie che hanno trattato il tema della simulazione al computer e della sua relazione con la natura, sulle varie interpretazioni della storia di Persefone, nonché sui flussi di lavoro nella produzione dell'animazione cinematografica. *https://repository.rit.edu/theses/957*

[43] Howard 2024.

3. I personaggi in trasformazione

Le trasformazioni dei personaggi possono essere ricondotte a tre direttrici principali: iconografica, narrativa e ideologica.

Ancora Sarah Iles Johnston, nell'ultimo capitolo del suo libro, esplorando la natura dei personaggi mitici, ne riconosce la natura plurimediale, episodica e profondamente interconnessa.[44] Secondo la studiosa, questa forma di costruzione del personaggio, richiedendo una certa energia cognitiva ed emotiva da parte del pubblico, ne avrebbe garantito, già in antico, una percezione maggiormente reale con la conseguente creazione di un rapporto più intimo; nello stesso tempo la familiarità con un personaggio, attingendo, spesso inconsapevolmente, alle diverse rappresentazioni visive e sonore con cui si entrava in contatto, tendeva a creare versioni soggettive del personaggio stesso.

La studiosa applica al mondo antico meccanismi di cui di certo tutti facciamo esperienza a proposito delle narrazioni contemporanee e le caratteristiche che un tempo erano forse valide solo per i personaggi della mitologia, oggi, appartengono ai protagonisti di molte storie di successo. Esistono tuttavia alcune profonde differenze che non è possibile trascurare: in primo luogo, l'enciclopedia culturale a cui il fruitore contemporaneo può attingere è potenzialmente infinita, non avendo quasi limitazioni spazio-temporali; inoltre, l'industria artistica e culturale moderna risente meno di meccanismi che, in un certo qual modo, potevano attribuire autorevolezza a una nuova versione, attraverso il prestigio autoriale, il contesto reverenziale o le motivazioni eziologiche. Oggi ciascuna costruzione soggettiva, può essere esteriorizzata attraverso una moltitudine di forme (non solo artistico-letterarie) e consegnata al pubblico, in particolare quello più giovane, partecipando alla costruzione dell'immaginario.[45] Pertanto questo paragrafo può

---

[44] Johnston 2023, pp. 453-457.

[45] Penso anche a consistenti fenomeni di *fandom* che spaziano dai *thread* in rete alla realizzazione artigianale di *action figure*, segnalini, miniature per giochi di ruolo o *cards* per i giochi di carte collezionabili (GCC). Una rapida ricerca in rete rivela come nel mondo ludico la mitologia greca e i personaggi di questo mito godano di un successo paragonabile a quello delle saghe cinematografiche, dei manga e delle serie tv. Sebbene si tratti di fenomeni che restano estranei alla ricerca accademica non si può negare come essi rappresentino pur sempre forme di materializzazione di mondi immaginari ed esperienze immersive in universi finzionali.

solo tentare una sintesi delle trasformazioni più significative che i protagonisti del mito di Persefone hanno subito negli ultimi anni e tentare di capire in quale veste la nostra epoca consegnerà alla trasmissione futura questa storia millenaria.

Se si guarda invece al funzionamento dei prodotti popolari, l'invito è a non confondere tra loro immaginari distinti: quello collettivo, quello narrativo e quello eroico.[46] L'ingresso di un personaggio nell'immaginario eroico dipende «dalla sua *incisività*, dalla sua *presenza multimediale*, dalla *pervasività*, dalla *pregnanza ideologica*, dalla sua *innovatività tematica* e dalla sua *attrattiva estetica*».[47] È attraverso questo percorso che scopriamo di poter assimilare anche i protagonisti del mito di Persefone, almeno per la durata di una generazione, alla pletora di eroi, quasi eroi e anti eroi, dei nostri giorni, nonostante l'analisi dei testi classici non ne avesse consentito questa interpretazione.[48] Non si può escludere che in questa trasformazione abbia giocato un ruolo l'ibridismo che caratterizza tutti loro già nelle versioni classiche e che è uno dei tratti peculiari di tutti gli eroi, prestandosi ad essere reinterpretato anche come ambiguità.[49]

Il "processo di eroizzazione" tuttavia non è esclusivo dell'immaginario *pop* ma appartiene anche ad alcuni prodotti letterari, seppur con le dovute distinzioni. Nel programma del movimento mitomodernista, fondato sull'assoluta coincidenza di estetica e morale, il quinto punto recita: «Il mito riporti tra noi anima, natura, eroe, destino»; allora, il mito di Persefone, da solo, ecco che appare a noi, da subito, adeguato a svolgere il compito sotto tutti gli aspetti, tranne, forse, appunto, quello eroico; se non fosse che, al punto successivo, la definizione di cosa vada inteso per eroismo, consente di includere di nuovo, anche questo termine: «è la sintesi di luce

---

[46] Il primo sarebbe globale e rizomatoso; a esso apparterebbero personaggi come Peter Pan, il Diavolo o Marylin Monroe; il secondo sarebbe un mondo fittizio coerente, ma chiuso, con regole interne proprie come quello dei personaggi Marvel o Disney; principalmente creato dai fumetti ma poi espanso attraverso la transmedialità di videogiochi, *gadget,* cartoon. Infine, l'immaginario eroico trasversale, formato da caratteri appartenenti sia a immaginari collettivi, sia a immaginari più «specialistici». Pellitteri 1999, pp. 17-18.

[47] Pellitteri 1999, p. 19.

[48] L'autore nell'elaborare questa costruzione teorica sul mondo degli *anime,* registra come raramente in questo immaginario gli eroi siano trans generazionali; come il massiccio incremento del numero di eroi tra gli anni '80-'90 abbia avuto le caratteristiche di un fenomeno di massa continuativo e multimediale; come all'inizio l'unanime consenso di una intera generazione di bambini e ragazzi sia da individuare nel passaggio da forme monomediali (letteratura e narrativa) e rimediali (fumetti) alla multimedialità televisiva. Pellitteri 1999, pp. 20 22.

[49] Pellizzeri 1999, pp. 31-33.

e forza spirituale». Nulla a che fare dunque con l'eroismo inteso come agentività: l'azione, il gesto sono invece prerogativa dell'arte che deve, attraverso la bellezza, far valere il suo primato sulla politica e, amando il presente, «aderire all'incessabile metamorfosi del cosmo».[50]

Se guardiamo al personaggio di Persefone, per come viene presentato al pubblico contemporaneo, non possiamo non notare come si stacchi molto poco dalla tradizione. L'iconografia rimane quella della Kore, una ragazza giovane, quasi sempre bionda, associata nelle illustrazioni a una palette cromatica pastellata; caratteri che mantiene anche quando la collocazione spaziale in cui è ritratta è quella infera. La rappresentazione è ancora sulla scia della dea della primavera disneyana. In *La Luce e il lutto,* per Bufalino la Sicilia è una «bella e cara ragazza»; la Portia/Cora dell'immaginario della HBO è un'adolescente fragile. Il *topos* non cambia neanche quando al personaggio viene attribuito il nome che apparteneva al suo alter ego di Signora degli Inferi: lo abbiamo segnalato nella poesia di Conte e, in *Punderworld*, una giovane Persefone, mal tollera che gli umani ignorando il suo nome la apostrofino con un appellativo del tutto generico qual è Kore. Si registra così una percezione ossimorica in cui «colei che porta distruzione» abnega del tutto al suo ruolo e continua a rappresentare la rinascita, portando la vita anche nell'Ade.



Figura 18: Kore arcaica (scultura)

Sebbene, spesso, mostri una maggiore agentività, come nell'ultimo esempio, o ne venga portata alla luce l'interiorità, il personaggio non sembra sottrarsi a un sostanziale fatalismo, basti guardare il finale di *Il ritorno di Proserpina* in cui, come abbiamo potuto osservare, dopo un brevissimo anelito alla libertà, il personaggio rientra subito nell'ordine costituito, contraendo un nuovo matrimonio. Resta un personaggio poco combattivo e la soppressione frequente dell'episodio del ratto, se la mostra volontariamente coinvolta in una *liason*

---

[50] A. Castiglioni, L. Scandroglio, *Mitomodernismo. Un movimento artistico e filosofico alle soglie del Terzo Millennio,* in Conte et al., *Almanacco del Mitoodernismo 2000,* Alassio 2000, p. 125 (letto in Vercesi 2007, p. 543).

amorosa con Ade, la incastra comunque in un ruolo di quasi-eroe, [51] che la accomuna ai personaggi femminili fiabeschi e, soprattutto, non sembra stravolgere le prospettive di genere dai tempi dell'inno *A Demetra:* lo abbiamo riscontrato anche in prodotti che esplicitamente dichiaravano un obiettivo sociale e uno scopo educativo, come *The Wrath of Demeter.* Se guardiamo poi, alla Cora/Kore consegnata dalle traduzioni italiane di Jaroslaw Iwaszkieicz, la forma interrogativa con cui continua a esprimersi ne conferma il carattere poco deciso:

> E Cora strinse più forte la mia mano e disse in un bisbiglio quasi soffocato dallo scalpicciare dei ballerini: «Proserpina deve sempre ritornare nell'Ade? […] Mi teneva ancora per mano e sulle sue labbra risuonava una domanda ripetuta molte volte, rapidamente: «Che devo fare? Che devo fare? Che devo fare? Dick è qui insieme a me, così felice, ma c'è un altro che mi ama… e poi i bambini, soprattutto i bambini… Che devo fare? Dick…».[52]

D'altronde anche la rappresentazione fisica richiama il sorriso enigmatico delle sculture arcaiche (fig. 18):

> Le sue labbra erano ferme in un lieve sorriso. Cora Leeds era alta, snella e d'aspetto molto giovanile. Non le diedi più di trent'anni. Soltanto nel sorriso e nelle rughe che le si formavano sul viso e vicino alle palpebre si celava una sorta di stanchezza. […] Dick e Cora fecero la loro comparsa, radiosi e magnifici come una coppia di dèi in una metope di Selinunte.[53]

Quando è più marcata, l'agentività del personaggio è quasi sempre rivolta a contrastare i progetti della madre, piuttosto che la struttura sociale patriarcale rappresentata dal consesso divino, nei confronti del quale compare invece l'aspirazione ad una reintegrazione. In effetti, la revisione più comune, nel contesto post-



Figura 19: Persefone in Kaos

[51] Pellizzeri 1999, p. 43.
[52] Prola 2014, p. 179.
[53] Prola 2014, p. 168.

femminista, del mito di Persefone punta sul dramma madre-figlia ma, in contrasto con la tradizione letteraria classica che drammatizza il dolore di Demetra, questa interpretazione mette in scena la rabbia e la confusione della figlia rispetto all'abbandono da parte di sua madre.[54] Gli sviluppi più interessanti del personaggio restano legati dunque, alla questione dell'identità, in relazione all'età adolescenziale di Kore. È quel che accade in *BeetleJuice* 2*, The White Lotus 2, Punderworld.* Solo in *Fine Print,* in un unico ballon, Laureen sembra voler assolvere la madre dalla responsabilità delle proprie fragilità, anzi trova una motivazione a reagire nell'educazione ricevuta:[55] poiché il personaggio materno non compare affatto nel *graphic-novel,* né l'affermazione era in alcun modo richiesta dallo sviluppo della vicenda, si può pensare che Stjepan Šejić, alludendo a una interpretazione diffusa, scelga di prenderne le distanze.

Nelle vesti di regina dell'Underworld, essa continua a restare fuori dalla conoscenza del lettore, come nel romanzo *Il Figlio di Persefone.* Solo le illustrazioni di Paolo Barbieri scelgono di ritrarre una figura infera, ma quando l'attenzione si sposta dall'immagine al testo, il flashback su cui la narrazione si sviluppa restituisce di nuovo la figura della fanciulla.

In conclusione, Persefone resta un personaggio a bassa agentività, la cui modernizzazione incide più sull'interiorità che sulla struttura narrativa. È utile segnalare, però, come le interpretazioni che più si allontanano dalla tradizione trovino posto nell'immaginario quando essa svolge la funzione di personaggio secondario (fig. 19),[56] all'interno di *retalling* di miti altri, come quello di Orfeo ed Euridice, e che, pertanto, sono rimasti esclusi da questa ricerca.

---

[54] Horbury, 2015, p. 172 afferma che, in questo modo, il mito assume la funzione di sostituire i concetti della teoria psicoanalitica coinvolti nei processi di sessuazione.

[55] Vd. p. 203 e nota IV, 55.

[56] Tratta dalla serie *Kaos*, di C. Covell, rilasciata dalla piattaforma *Netflix*, nell'agosto 2024. Nell'episodio 8 il personaggio, che ricorda una segretaria d'azienda degli anni '60 si lascia andare a queste affermazioni: «Ogni ragazzino pensa che io stia nell'Oltretomba contro la mia volontà. Mi compatisce, pensa che sia stata rapita, violentata in alcuni casi. E la melagrana? Io non mangio la melagrana, sono allergica.». Vd. Redazione di Engramma 2024. Appare interessante, nella battuta il riferimento ai "ragazzini" che sembra conformare la percezione che questi miti circolino, oggi prevalentemente tra il pubblico più giovane. Per quanto riguarda l'iconografia del personaggio si segnala che una Persefone nera era già comparsa nella serie *The Magicians* (2015-2020) e in *Percy Jackson e il ladro di fulmini* (2010). Vd. Hinds Scott -Paprocki 2023, pp. 35-36.

Il personaggio di Demetra, quando presente, come nelle narrazioni classiche del mito, mantiene un livello alto di agentività: «l'angoscia non dura in lei come sentimento inerte, di resa. Lei deve fare qualcosa».[57] È proprio questo aspetto che ne viene evidenziato in *The Wrath of Demeter,* in cui il personaggio conduce una vera lotta per l'autodeterminazione e rappresenta un baluardo ai poteri patriarcali di Zeus; di solito l'agire del personaggio è però connesso più al suo ruolo di madre che di divinità, come in *Punderworld.* Il ruolo di protettrice assume tuttavia, non infrequentemente i caratteri ambigui della gelosia e della vendetta: anche in questo caso, il modello si avvicina maggiormente a quello di una matrigna delle fiabe, più che a quello di una madre.[58] Con queste caratteristiche si presenta il suo alter ego Tanya McQuoid in *The White Lotus,* e, in parte, Madame Cannet in *Il ritorno di Proserpina.*

Tutto questo consente di osservare come, sia il Signore degli Inferi, il personaggio a subire la trasformazione più marcata rispetto alla tradizione, anzi, più esplicitamente, di notare come l'intera risemantizzazione del mito passi, di frequente, attraverso la nuova identità di quello che un tempo era l'antagonista. Potremmo ipotizzare che la figura mitologica, dopo avere subito un sincretismo in prospettiva cristiana ed essere stato assimilato al Diavolo, sia stata, in qualche modo, coinvolta nei processi di trasformazione che tutte le figure demoniache hanno subito nella modernità.[59] Però, all'interno della stessa cultura pop possiamo riconoscere due diversi trattamenti del personaggio: se nei prodotti audiovisivi esso

---

[57] Conte 2021, p. 200.

[58] L'immagine bifronte della *mater*, benefica e distruttiva nello stesso tempo, identificato come archetipo junghiano è stato indagato da E. Neumann (*Die grosse Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen*, Zürich, 1956) [trad. it.: *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, 1980].

[59] Sottoposte a un processo di desacralizzazione le figure demoniache hanno abbandonato il regno della teologia, per trovare posto in religiosità marginali e regni di finzione. Inoltre, attraverso l'eredità ideologica secolare dell'Illuminismo, il demone si allontana da una rappresentazione puramente del male e viene riformulato come un simbolo polivalente in grado di esplorare una serie di temi umani, tra cui il desiderio, la liberazione e il controllo. Vd. O' Donnel 2015, p. 141.

tende a mantenere il carattere di «villain»;[60] i fumetti trasformano la relazione con Persefone in una storia di vero amore romantico.[61]

In letteratura, una decisa rivalutazione del ruolo di Ade la troviamo già a partire da *Il ritorno di Proserpina*: occorre però non dimenticare che in quel caso la prospettiva omosessuale dell'autore aveva giocato un ruolo di primo piano nel capovolgimento del mito. Dick Wames qui è Plutone ma anche la trasfigurazione delle figure femminili del mito: la vicinanza all'amata produce in lui una vera metamorfosi:

> Ero talmente stupefatto dal cambiamento che si era manifestato nel volto e addirittura nei tratti di Dick che non feci caso alla persona che lo accompagnava. […] Il suo comportamento, le movenze, l'andatura testimoniavano quale profondo cambiamento avesse attraversato la sua persona.

Inoltre, a conferma del ruolo che Proserpina riveste sui temperamenti altrui, registriamo che lo stato *euforico* produce in Dick una forma di una vitalità dionisiaca (con la danza, usata come metafora dei riti orgiastici).[62] Il consumo di alcool tuttavia, in seguito, nella fase di *disforia*, lo fa precipitare nell'abisso e lo spinge verso quella dimensione patologica in cui anche Giuseppe Conte colloca il personaggio: per il poeta ligure Ades sarebbe infatti la metafora dell'inabissamento depressivo:

> Non ama uscire di casa, nonostante la sua sia di cenere e nebbie. Sta bene dove sta. Non ama neppure la compagnia degli altri dèi. Non risulta abbia mai visitato l'Olimpo o si sia recato sulla riva del mare […]. Ades sta per conto suo. Lo immaginiamo non austero o immusonito, ma assente, privo di

---

[60] Tra i prodotti analizzati nel presente lavoro si registrano il personaggio di Jack in *The White Lotus,* e quello di Jeremy in *BeetleJuice* 2. A questi si devono aggiungere i protagonisti del variegato mondo disneyano in cui però si riconosce un trattamento parodico con una certa dose di *humor:* dalla figura diabolica in *The God of Spring;* a quella con capelli fiammanti e occhi gialli in *Hercules* (Clements-Musker 1997) poi apparso anche in prodotti seriali, videogames, e *merchandising.* Vd. Bartsevich-Kulpa-Maciejewska 2020, pp.60-61.

[61] Vd. Bartsevich-Kulpa-Maciejewska 2020, pp. 61-65.

[62] Vd. p. 256.

> passioni, silenzioso. […] Ades non ha il senso dell'humor. […] Non si sente chiamato a prodezze erotiche.[63]

Lo stesso profilo emerge anche dalle illustrazioni di Barbieri o dalle vignette di *Punderworld,* ma cosa ne è del dio rude e possente che ispirò a Bernini uno dei suoi capolavori (fig.20)? Se il dio, raccontato da Claudiano, mostrava un vigore bellico da *dux* militare e quello di Ovidio una passionalità violenta, di cui l'opera scultorea si fa interprete, di tutto questo sembra non esserci più traccia, a partire dall'iconografia. La rappresentazione moderna, tra quelle che ho potuto esaminare, lo raffigurano qualche volta incoronato, difficilmente barbuto; quando mantiene l'età avanzata, il fisico si fa esile (figg. 21, 22, 23), quando mantiene il vigore fisico e la prestanza muscolare, così potentemente espresse nel marmo di Villa Borghese, assume l'aspetto giovanile (figg. 24, 25). L'immagine dell'orco è insomma tenuta a debita distanza:[64]

> Ades pensa che per lei sia accettabile avere in cambio la sovranità sulle ombre […]. Non è violento. Non rapisce la ragazza per sfregio, per goderne le grazie e poi lasciarla. […]. Ades le manifestava la sua passione con dolcezza, ne esaudiva ogni desiderio.[65]

---

[63] Conte 2021, pp. 194 -195.
[64] Isabella Brugo d'altronde, indagando l'immaginario fiabesco, nota come il mostruoso più attuale sia rappresentato dal personaggio ambiguo; ambiguità che si manifesta nel conflitto tra interiorità e esteriorità, quale si realizza a partire dalla fiaba de *La Bella e la Bestia,* le cui relazioni tematiche con questo mito, non sfuggono. Ferraro-Brugo 2008, p. 21 (ebook). Tuttavia, Ade non ne presenta più le caratteristiche.
[65] Conte 2021, p. 200 e 203.

Seppur in Conte si registra, dunque, l'associazione con una manifestazione patologica, in ogni caso il concetto di male sembra non far più parte dell'immaginario che circonda la figura. Possiamo attribuire all'immagine



Figura 21: Hades e Persephone di Gau



Figura 23: Hades in Punderworld

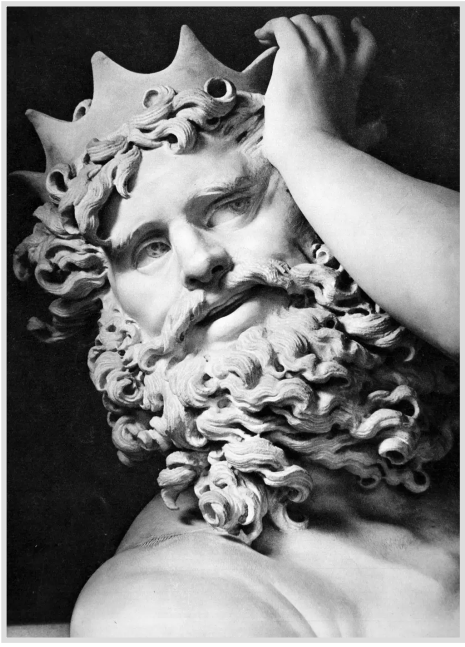


Figura 20: Bernini, Il ratto di Proserpina (dettaglio)



Figura 24: Jeremy in Beetlejuice 2

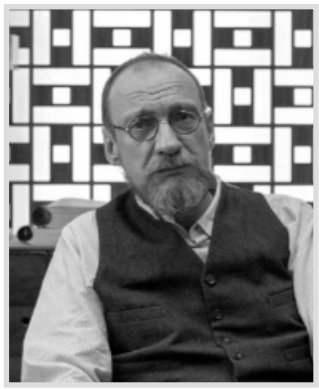


Figura 22: Ade da Kaos



Figura 25: Jack in The White Lotus

contemporanea di Ade le stesse caratteristiche dei personaggi burtoniani: non ha più i connotati di aggressività antisociale che le dinamiche conservatrici e omologanti della cultura gli proiettano contro, ma il commovente profilo di una disfunzionalità ripiegata su sé stessa, incapace sia di integrazione prosociale che di decisa opposizione antisociale.[66]

Quando allora la narrazione contemporanea verte sull'infrazione di un divieto, come in *Punderworld* o in *Favole degli Dei* o ancora, in qualche modo, in *Beetlejuice* 2, questo, in realtà, va interpretato, come rimozione di un pregiudizio. Perfino in un prodotto come *Lore Olympus* di Rachel Smythe, che affronta

---

[66] Cfr. Grilli 2010, p. 153.

argomenti come il consenso, l'abuso, il trauma, il rapporto di parentela tra i personaggi viene annullato: l'ostacolo principale allo sviluppo di un rapporto amoroso tra i protagonisti è la differenza di età tra i due e l'abuso di cui Persefone è vittima non è perpetrato da Ade. L'interesse, soprattutto per chi si occupa di studi di genere, è allora che la posizione ideologica, che nel mito era sostenuta ora da Zeus, ora da Ade stesso, diventa il *topic* del racconto ottenendo consenso.

Dunque, la trasformazione di Ade rappresenta il principale vettore di risemantizzazione del mito in direzione di un vero prototipo di amore romantico: In questa prospettiva, la figura del dio infero perde progressivamente i tratti di antagonista per assumere quelli di un soggetto fragile e interiorizzato, coerente con le dinamiche dell'immaginario contemporaneo. Mi sembra di poter concludere che l'aver sostituito agli esseri di natura divina personaggi molto vicini (se non identici) alla nostra specie e averne fornito una interpretazione romantica,[67] non sia soltanto il mezzo per una modernizzazione ma sia stata la via attraverso la quale questo mito ha potuto migrare dall'«alta» alla «bassa intensità» e farsi da antico che era, un mito moderno, come vedremo meglio più avanti.[68]

---

[67] Una delle 'leggi' principali dei miti moderni è infatti quella del progressivo «avvicinamento» delle sue narrazioni al pubblico. Esse mettono al centro l'umanità, e svuotano l'immaginario dalle creature non di questo mondo, come gli dèi o i démoni. Ortoleva 2019, pp. 20- 21.

[68] Già a proposito del *female-centered drama* è stato proposto di interpretare l'eroina post-femminista come una manifestazione a «bassa intensità» della figura mitica classica. Hernández García 2022, p. 263.

4. Il mito come riflesso della società contemporanea: aspetti artistici ed estetici

Nei racconti contemporanei che, facendo uso dei mezzi espressivi forniti dalle parole, dalle immagini e finanche dai suoni, hanno come *focus* il mito di Persefone, possiamo riconoscere molti *topic.* A quelli già individuati a partire dalle versioni classiche, che, in virtù della loro universalità, trovano ancora ampio spazio, se ne aggiungono altri del tutto contingenti, su cui vale la pena soffermarsi.

Già Barchiesi, recensendo Ziolkowski, aveva riconosciuto allo studioso la capacità di cogliere le istanze di influsso moderno, e non antico, che agiscono sotto la superficie delle allusioni novecentesche ad Ovidio. Il successo internazionale del poeta latino e delle *Metamorfosi,* lette come rappresentazione di una realtà illusoria e precaria che ha reso il Novecento una nuova *aetas ovidiana,* si spiegherebbe, secondo lo specialista di Ovidio, con fattori culturali e sociali come: «chirurgia plastica, ingegneria genetica e clonazione; intelligenza artificiale, cyborgs, droghe e psicofarmaci; grafica computerizzata, effetti visivi, gestione dell'immagine, biotecnologie, bioetica».[69] Alcuni di questi elementi, mettendo il gioco la relazione vita/morte, potrebbero aver avuto un ruolo, nell'immaginario contemporaneo, più specificamente a favore del mito di Persefone, creando attorno alla vicenda antica quella che si potrebbe definire una «mitologia diffusa».

Eppure, sfogliando proprio il denso volume di Ziolkowski, ci si accorge che la figura di Proserpina appare tra i temi ovidiani dei lavori citati pochissime volte e quasi mai in posizione di rilievo:[70] un dato che, in virtù della centralità e dell'estensione dell'episodio nelle *Metamorfosi,* non può che incuriosire e che, soprattutto, trova conferma in questa indagine. Esso si riflette, in primo luogo, sulla relazione tra il riuso del mito e la questione del genere, al centro del dibattito contemporaneo. Nelle opere passate in rassegna, infatti, quando è stato possibile riconoscere l'ipotesto della narrazione, questo non consiste quasi mai nel testo

---

[69] Barchiesi 2012, p. 208.

[70] La più rilevante, a proposito della raccolta *Tales from Ovid* di Ted Huighes in cui la passione umana vissuta nelle sue forme estreme, guida la selezione degli episodi. Zilkowski 2005 pp. 200, 203.

ovidiano: il riuso del mito fa ricorso, preferibilmente, alla sua fonte greca, che spesso viene apertamente dichiarata, come nel caso di *Il figlio di Persefone*, *The Wrath of Demeter*, *Gods and Mortal*, *Punderworld,* In alternativa, motivi e temi hanno permesso di riconoscere l'allusione a Claudiano: l'autore latino tardoantico resta però sempre avvolto dall'anonimato, quasi nascosto nelle pieghe del racconto. Dunque, da una parte, un testo arcaico con valore ancora fortemente normativo e la versione che narrativizza le nozze e mostra il punto di vista di Plutone; dall'altra, la fonte in cui il ratto assume i toni più violenti, che viene invece trascurata, la cui pervasività non può che suggerire una scelta deliberata. Dobbiamo concludere che, differentemente da quanto si sarebbe potuto aspettare all'inizio della ricerca, la versione del poeta augusteo, nonostante sia quella che maggiormente si presti ad affrontare questioni di stringente attualità, non sembra assumere rilevanza sotto questo aspetto, nella ricezione contemporanea del mito.[71]

In ogni caso, l'opposizione patriarcato-matriarcato che i *Gender studies* leggono già nelle fonti antiche, sembrerebbe oggi prerogativa della lirica di cultura anglosassone, mentre, come si è visto, nei prodotti audiovisivi, essa viene utilizzata per contrapporre questioni tutte interne al genere femminile. In qualche caso essa si è prestata ad una prospettiva omosessuale, come emerge con chiarezza dal brano tratto da *Il ritorno di Proserpina* di Jaroslaw Iwaszkiewicz:

> […] dopo qualche istante, anche noi fummo trascinati nel ballo. Un gigantesco marinaio s'impossessò di Dick mentre io mi ritrovai a danzare con un siciliano dalle maniere mondane, […] Si passava da un abbraccio all'altro e i corpi vigorosi e sudati che si stringevano tra le braccia erano sempre diversi. L'atmosfera diveniva sempre più orgiastica […] A un certo punto mi accorsi di ballare con Dick. «Mio Dio» dissi un po' spaventato. «Che stiamo facendo?» Ma Dick avvicinò la bocca al mio orecchio e disse con la voce soffocata dalla gioia: «Sono felice! Felice! Felice». Piegai indietro la testa e danzando guardai il mio amico. Nell'oscurità cercavo di distinguere i suoi

[71] La derivazione dalle *Met.* è stata invece dimostrata per *Hadestown* ma appare significativo che proprio un prodotto che utilizza esplicitamente il testo ovidiano e che è stato acclamato dalla critica per il riuso del mito, sia poi stato considerato problematico in relazione al modo di affrontare la violenza sessuale, omettendo lo stupro. (Pyy 2023, pp. 425- 431.)

> tratti, ma né la fioca luce del lampione né l'azzurra volta celeste illuminavano a sufficienza i suoi occhi. Ed era in quegli occhi che io volevo guardare.[72]

Ovidio, invece, esercita la propria influenza su un piano diverso, tematico più che narrativo, che è quello già individuato da Ziolkowski: focalizzare l'attenzione sul mutamento come condizione naturale.[73] Quando la versione ovidiana è riconoscibile, infatti, essa si manifesta soprattutto attraverso la presenza dei personaggi secondari – Ciane, Aretusa, Ascalabo – cioè quelli che subiscono le metamorfosi più suggestive. Altre volte, pur non essendo possibile stabilire una relazione diretta con il poeta latino, il concetto di metamorfosi viene comunque veicolato nell'opera attraverso il *topos* della farfalla o della libellula, come in *Fine Print* (fig. 26) o *Favole degli Dei.*

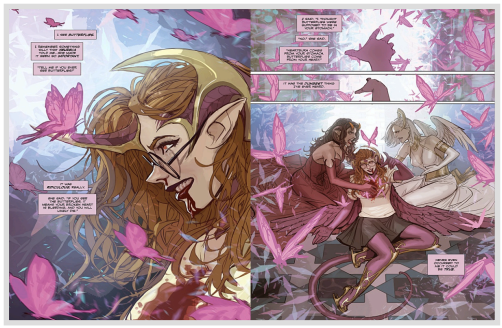


Figura 26: Farfalle in Fine Print

Ted Hughes, nell'introduzione al suo *Tales from Ovid,* scrive*:*

> The act of metamorphosis, which at some point touches each of the tales, operates as the symbolic guarantee that the passion has become mythic, has achieved the unendurable intensity that lifts the whole episode onto the supernatural or divine plane.[74]

Questa considerazione sembra in effetti confermata ogni qualvolta il mito è utilizzato per narrativizzare l'amore - passione, come ne *Il ritorno di Proserpina* o nelle tavole di Stjepan Šejić, ma l'aura romantica che circonda i personaggi di Ade e Persefone, in molte riletture contemporanee popolari, conduce invece in un'altra direzione.

---

[72] Prola 2014, pp. 164-165.
[73] Ziolkowski 2005 riconoscendo l'importanza culturale del tema della metamorfosi per tutto il Novecento e la sua influenza a partire dagli scrittori modernisti, identifica nella postmodernità tre diverse tipologie di metamorfosi legate esplicitamente al capolavoro ovidiano: 1) intellettuale e stilistica, in relazione alla figura autoriale, esemplata da Calvino; 2) fisica e sociale, come riflessione sulla degradazione dell'identità nella società contemporanea esemplificata in Salman Rushdie; 3) esistenziale e ambientale come in Christoph Ransmayr.
[74] Hughes 1997, p. 8 (ebook).

Secondo Peppino Ortoleva, l'amore romantico costituisce uno dei più potenti miti contemporanei e, nello stesso tempo, l'unico che conservi, almeno in parte, l'intensità del mito antico, essendo «capace di collegare l'esperienza vissuta con un universo che la trascende, […] e di travalicare i limiti della bassa intensità».[75] Un'altra caratteristica insopprimibile del mito amoroso sarebbe il suo assoluto antropocentrismo: l'«altro» che introduce a una dimensione trascendente non è una divinità o una creatura aliena, ma una «creatura accomunata a noi dall'umanità che condividiamo, e anche dai limiti, e insieme dal fascino, di una corporeità che è tratto identificante della nostra stessa specie».[76]

Questa prospettiva consente di interpretare in modo più preciso la rilettura contemporanea del mito di Persefone. Nell'immaginario attuale, pur dominato da figure di mostri, alieni o defunti che violano i confini tra lo spazio dei morti e quello dei vivi, Ade viene progressivamente antropomorfizzato, fino a diventare un soggetto emotivamente accessibile.[77] Il sovrano del regno infernale, prendendo le distanze dall'immagine demoniaca, non si presta più neppure a rappresentare la visione distopica della non-cultura, anzi, deprivarlo dell'aggressività che ne caratterizzava la figura tradizionale, lo ha reso una figura fragile, che sembra uscita dall'immaginario di Tim Burton.

L'interpretazione romantica del mito di Persefone da una parte accentua l'umanizzazione dei personaggi, più radicalmente di quanto non avvenisse in antico; dall'altra, proietta l'amore romantico in una dimensione che originariamente non lo contemplava. Questo produce diverse conseguenze: a volte ottiene di esasperare la dimensione "mitica" di un rapporto felice e duraturo; a volte Ade e Persefone riaffermano il valore normativo di un matrimonio monogamico che sembrerebbe invece oggi in piena crisi;[78] in altri casi ancora, estendendo l'amore

---

[75] Ortoleva 2019, pp. 47-48. Lo studioso è autore di un fortunato studio in cui distingue i racconti mitici antichi connessi a forme rituali, dai miti moderni privi di una dimensione cerimoniale, in relazione al loro livello di intensità: «ad alta intensità», i primi, «a bassa intensità» gli altri. I miti a bassa intensità «tolgono potenza sacrale al mito ma intensificano l'esperienza ordinaria del vivere».
[76] Ortoleva 2019, p. 48.
[77] Per l'argomento si segnala che Guido Ferraro analizzando testi d'autore e testi folcloristici che hanno la rilevanza e la significatività per essere definiti miti moderni, indaga la logica semiotica alla base della relazione tra storie finzionali e discorso di realtà, a partire dalle figure del Male. (Ferraro-Brugo 2008).
[78] Cfr. l'analisi di *The White lotus.*

oltre i limiti della vita stessa, rappresenta una compresenza sostanzialmente aproblematica di amore e morte.[79]

La storia del ratto di Proserpina raccontata ai giorni nostri ci appare quindi, sotto molti aspetti, un mito di concezione del tutto moderna e non solo una risemantizzazione di una favola antica. Infatti, essa mostra la maggior parte delle caratteristiche di bassa intensità e nebulosità, individuate da Ortoleva. In primo luogo, essa si colloca in un'area di sovrapposizione tra *fiction* e *non fiction*:[80] appare frequentemente all'interno di narrazioni immaginarie ma, seppur inquadrato nel genere *fantasy*, esso mantiene la funzione di costruire un legame con la realtà. Nello stesso tempo trova spazio in opere di carattere saggistico; all'interno di poetiche che affermano il ruolo della poesia come strumento di conoscenza del reale; nel cinema documentaristico, legato al problematico rapporto tra immagine e verità. Inoltre, i suoi personaggi son assunti al rango di «figure proverbiali»,[81] anche se ipotizziamo che questo si realizzi, soprattutto, per certe categorie di pubblico, come è emerso dal confronto delle due traduzioni di Iwaszkiewicz. Si ricorderà comunque, che nella fiction di M. White è stata proprio una battuta dal carattere proverbiale a consentire il riconoscimento dei personaggi e la presenza del mito come substrato narrativo. Ancora, si colloca in una dimensione di tensione tra alta e bassa intensità, non solo quando veicola una idea romantica dell'amore, ma anche quando mantiene un'ambientazione apparentemente arcaica, frutto in realtà di un'invenzione del tutto arbitraria che mentre intende «evocare un'intensità perduta» crea invece un ambiente ludico.[82] La tendenza verso una maggiore intensità per preservare la potenza mitica, è un fenomeno che, in effetti, possiamo osservare anche nell'opera mitografica di Conte, il quale nel *vademecum* finale intende ripristinare una certa forma di ritualità quotidiana, non più quindi esclusivo appannaggio del mondo antico. Infine, presenta le caratteristiche della circolazione industriale che è tipica dei miti contemporanei e di un certo numero di racconti antichi che, come questo, sono stati adattati all'interno del sistema mediatico

[79] Cfr. Grilli 2010, pp. 144-145.
[80] Cfr. Ortoleva 2019, pp. VII, 27-28.
[81] Cfr. Ortoleva 2019, pp. 32-34.
[82] Cfr. Ortoleva 2019, pp. 166-167.

tecnicizzato. Nello stesso tempo, come accade per i miti a bassa intensità, si registra una circolazione molto simile a quella orale delle origini*,* per noi paragonabile alla diffusione delle «leggende metropolitane» o delle *fake,* di cui sono testimonianza milioni di commenti da parte degli utenti di *social* e *blogs*, reperibili in rete.[83]

In un capitolo precedente sono state passate in rassegna molte forme visuali attraverso le quali il mito di Persefone trova una narrazione. Per concludere, sembra adesso opportuno metterne in evidenza la relazione con il mondo musicale e sonoro che ne costituisce un'espressione altrettanto rilevante e non del tutto indipendente e che configura la percezione sinestetica che l'immaginario contemporaneo ha di questa storia, confermando nello stesso tempo il riposizionamento del mito, al servizio di un'arte che definisce il mondo e le sue dinamiche. Se, com'è naturale, abbiamo potuto registrare il ruolo prioritario giocato dall'elemento sonoro e musicale in molti prodotti audiovisivi, dalla voce fuori campo in *The Wrath of Demeter,* alla sigla *Renaissance* di Cristobal Tapia de Veer di *The White Lotus,* adesso, possiamo integrare con altri esempi in cui la sonorità o un'allusione ad essa contribuisce ai processi di significazione.[84]

Il teatro musicale italiano, melodramma prima e opera lirica poi, senz'altro rappresenta, insieme alla commedia dell'arte, un grande contributo della cultura italiana alla esperienza teatrale europea, un'associazione di questi generi con il mito del ratto di Persefone è quanto osservato nell'animazione disneyana *The Godess of Springs* e nella lirica *Coloratura* di Wislawa Stzymbrowska. Tuttavia, non di rado, nell'immaginario, questa associazione finisce per trasmettere una percezione stereotipata dell'italianità: in base a questa prospettiva imagologica, che si rintraccia nello sguardo degli autori stranieri, la Sicilia, l'Italia meridionale o a volte l'intera penisola fungono da territorio mitico, su cui vengono proiettati contenuti

---

[83] Cfr. Ortoleva 2019, pp. 38-41.

[84] In effetti, il mito sembra riscuotere nel mondo musicale grande popolarità internazionale, in cui attraversa tutti i generi dal metal al pop, folk, e indie, (cfr. Pyy 2023). A parte la già citata Anaïs Mitchell che aveva pubblicato un testo dal titolo *Hades and Persephone* già nell'album precedente a *Hadestown* (*The Brightness,* 2007), si segnalano: *Persefone* dall'album *Within the Realm of a Dying Sun (*1987) del gruppo musicale anglo-australiano Dead Can Dance; *Rape of Persephone,* in *Exist To Resist* (1995) degli Hade; *Persephone,* dall'album *No Dogs Allowed* (2017) della cantautrice americana Sydney Gish; l'album *Notes From The Underworld* (2006) del gruppo Persephone's Bees e, per finire, *October & April* (2009) del gruppo musicale finlandese. The Rasmus.

emotivi e intellettuali: da una parte il mito dell'Italia come terra della bellezza e dell'ispirazione artistica, per esempio in Iwaszkiewicz; dall'altra, come una dimensione perennemente cristallizzata in un passato che significa anche arretratezza culturale sociale e civile quale emerge anche nella cultura di alcuni protagonisti di *The White Lotus.*[85]

La relazione tra questo mito e la dimensione musicale tuttavia non sempre si pone al servizio di una forma di italianità culturale: già i toni jazzati a cui è miscelata l'atmosfera da melodramma italiano possono essere sembrati adeguati all'ambientazione infernale della *Silly Simphony* e ad un Ade in vesti sataniche; l'interpretazione in chiave folk, in Anais Mitchell «non cambia la storia, ma ne cambia la melodia, quando la sua eroina assume il controllo se non degli eventi, almeno della narrazione».[86] Un controllo della narrazione che, tuttavia, può anche essere volto in senso esattamente contrario: la protagonista di *The Beauty of the Husband, A Fictional Essay in 29 Tangos,,* associata a Persefone, sceglie di cedere alla seduzione anche se racconta di esserne stata forzata.[87] L'opera di Ann Carson affronta il tema del legame matrimoniale con un uomo traditore e di una passione idealizzata e lo fa affidandosi al ritmo del tango con il suo tempo binario, i bruschi arresti, la posizione di abbraccio che ne esprime tutta la passionalità.[88] È necessario poi non trascurare la musica folklorica dell'Italia meridionale: tra Sannio e Salento, in cui il culto riservato alla dea in antico ha lasciato nella tradizione popolare tracce molto più pervasive di quanto non accada in Sicilia: la danza popolare della Taranta, con il suo potere esorcizzante e curativo, abbraccia il mito, diventando il simbolo

---

[85] Le due percezioni negli autori autoctoni invece spesso convivono e si radicano nelle differenze tra Nord e Sud del paese come ne *Il figlio di Persefone*, o nell'opposizione tra modernità e tradizione come in Gesualdo Bufalino.

[86] Pyy 2023, p. 431.Quando passa dal registro polifonico che caratterizza *Hadestown* alla voce isolata della protagonista che in *Flowers* espone al pubblico la propria interiorità. E. Pyy (2023, pp. 425- 431) dimostra che la Mitchell ha omologato, secondo una tradizione antica, la vicenda di Euridice a quella di Persefone e ipotizza un riferimento all'ambiente dei cantanti che tende a emarginare le voci delle donne.

[87] Fioravanti 2022, pp. 128-130.

[88] Anne Carson (Toronto 1950) è una saggista e poetessa con una formazione classica che mette spesso al servizio di traduzioni e modernizzazioni dalla letteratura greca e latina antica.22 Molti dei suoi libri mescolano le forme della poesia, del saggio, della traduzione, della narrativa e anche *Beauty of the Husband* è un pastiche prosimetro. Il libro racconta la fine di una coppia, in cui il ricordo dell'amore provato per l'altro impedisce una rottura definitiva e la relazione prosegue con un ritmo simile al tango sostenuto da menzogne e tradimenti. (Palumbo 2022).

del rinnovamento della donna, nel documentario *Kore-La Danza di Persefone.*[89] Infine, nel progetto degli *Osso Sacro,* la musica popolare, contaminata da sonorità contemporanee e pratiche di poesia performativa, compie nello stesso tempo un'operazione politica di critica sociale e una, artistica, di modernizzazione della tradizione.[90]

5. Conclusioni

A conclusione della ricerca, emergono forti elementi di continuità tra antico e contemporaneo nel trattamento del dispositivo mitico; nel frattempo, però, la ricezione contemporanea del mito di Persefone evidenzia come l'immaginario non si limiti a rielaborare forme ereditate, ma intervenga attivamente nella loro ridefinizione, trasformando strutture narrative, configurazioni simboliche e dinamiche relazionali.

Durante la lettura delle fonti classiche abbiamo segnalato come sia difficile attribuire ai personaggi di questa vicenda lo *status* di eroe, in parte compatibile solo con la funzione rivestita da Demetra e, pertanto, come questo mito, a differenza di molti altri che trovano un adattamento più facile nei nuovi mezzi espressivi, mal si presti a un racconto costruito secondo la teoria campbelliana. Tuttavia, la temporalità ciclica di cui il mito di Persefone rappresenta l'archetipo, sia in relazione alla vita umana, sia in relazione ai cicli naturali, oggi, nei prodotti audiovisivi, quando inserita in una struttura seriale, si mostra particolarmente adeguata a uno sviluppo cronologico-temporale, volto a recuperare il passato

---

[89] Vd. nota IV, 93.

[90] Trio sannita fondato nel 2020 dal poeta- performer Vittorio Zollo insieme ai musicisti Corrado e Carlo Ciervo. Lungo un percorso di otto pezzi musicali l'album *Urla dal confine* rielabora in dialetto sannita il mito di Persefone, associandolo a una vicenda di cronaca: lo stupro di una ragazzina da parte del prete di paese. Proserpina dovrà decidere se tenere o abortire il frutto dello stupro, mentre in *Demetra sul tamburo* la furia della madre viene espressa attraverso il ritmo battente della 'tammurriata'. Vittorio Zollo dichiara presentando il progetto di Osso Sacro che è la «rielaborazione e il riposizionamento delle narrazioni orali e sonore del territorio sannita, la creazione di nuove comunità di ascolto e il tentativo di incidere sul repertorio dell'uditorio, conferendo nuova dignità culturale e politica alla musica popolare, che negli ultimi quarant'anni è diventata musica per le sagre». Vd. Ricci 2023. Fisco 2023.

mentre costruisce il futuro, come emerge in numerose produzioni audiovisive incentrate su protagoniste femminili.[91]

In ogni caso, la risemantizzazione dei personaggi — e soprattutto della figura di Ade — rivela un passaggio decisivo: da un sistema mitico fondato sulla distanza tra umano e alterità a un orizzonte in cui tale distanza viene progressivamente ridotta, se non annullata. Questo fenomeno è predominante nei prodotti della *pop culture* ma non esclusivo e, a volte, conduce il mito fuori dai territori della *fiction.*

Inoltre, la dimensione intermediale che caratterizzava già in antico la trasmissione dei miti, come era stato ipotizzato già all'inizio della ricerca, trova una conferma e un'estensione nell'immaginario transmediale contemporaneo; il dato significativo, però, è la continuità nella percezione sinestetica che, non di rado, associa alla parola scritta o orale e alle immagini statiche o in movimento anche la musicalità, [92] in una varietà estrema di generi, ma sempre con funzione di significazione e che, sicuramente, potrebbe essere il *focus* in un approfondimento futuro di questa ricerca.

La lettura delle fonti antiche del mito sul ratto di Persefone e la loro analisi attraverso la lente della sociosemiotica, permettono di proporre un'interpretazione in cui il racconto ruota attorno a un evento traumatico che apre a una prospettiva di cambiamento e in cui «lo spazio del tra» è il vero soggetto della storia.[93] Nel riuso contemporaneo del mito, il trauma iniziale può essere costituito da esperienze soggettive o da vicende epocali e lo scarto tra i due poli può essere interpretato

---

[91] Vd. *female-centered drama* p. 216.
[92] Vd. pp. 261 e sg.; nota III, 8.
[93] Non sarà allora una coincidenza che tanto questo mito, quanto il trauma siano stati riconosciuti indipendentemente l'uno dall'altro, nei medesimi prodotti contemporanei come, per esempio, nella serie tv *Grey's Anatomy*, ideata da Shonda Rhimes. Medaglia 2022b focalizza l'attenzione su come differenti traumi di portata sia individuale che collettiva vengono mostrati attraverso la serie televisiva statunitense; mentre Horbury 2015 analizza il dramma medico come esempio per mostrare come la serialità contemporanea riusi la trama di Persefone per mostrare il conflitto storico tra donne femministe (Demetra) e post-femministe (Persephone).

anche come discontinuità temporale che attiva dinamiche di rielaborazione tra passato e futuro.[94]

Ritengo che la mia proposta resti compatibile con interpretazioni maggiormente tradizionali, ma declinata in questa prospettiva particolare abbia consentito il recupero di una storia (archetipica, per altre significazioni) all'interno dell'immaginario contemporaneo che la trasforma nelle modalità tipiche dei miti moderni, per come le ha individuate Ortoleva,[95] e ne abbia consentito la diffusione globale, anche lontano dall'ambiente mediterraneo originario.[96]

Proporre che l'età contemporanea adotti come mito proprio la storia del ratto di Persefone comporta alcune conseguenze.[97] La più rilevante delle quali chiede di riconoscere come questo racconto travalichi la sola funzione estetica ed edonistica, mantenendo anche quella informativa, in rapporto al mondo naturale e umano e quella paradigmatica.[98]

In effetti, è già stato affermato a proposito del romanzo,[99] che l'uso del mito negli anni Zero avrebbe una funzione eminentemente logico-argomentativa: una ripresa che non sarebbe più antropologica né psicoanalitica, ma muovendo da premesse completamente secolarizzate, utilizzerebbe il mito come strumento di polemica civile, per offrire una lettura storiografica, per spiegare in maniera razionale una vicenda storica. Da questa ricerca sembrerebbe di poter estendere le stesse affermazioni agli altri generi e forme, almeno per la storia di competenza e

---

[94] La memoria del racconto che si fa presente, creando un corto circuito tra tempi storici molto lontani tra loro è quanto abbiamo rintracciato ad esempio in *The White Lotus*, *La luce e il lutto*, *Il figlio di Persefone.* La serie della HBO, in cui l'intera vicenda, compresa la relazione tra i personaggi, si realizza in maniera del tutto circostanziale, per la durata di una vacanza (che già dall'etimologia segnala un momento di vuoto, nello scorrere uniforme delle esistenze): una vacanza il cui racconto si apre con un evento traumatico, un omicidio, esito di quello spazio fisico e mentale e delle sue dinamiche.

[95] Vd. pp. 258-259.

[96] All'eterogeneo riuso culturale passato in rassegna nel corso del lavoro è possibile aggiungere per completezza testimonianze nella cultura messicana: *Proserpina Rescatada* (Bodet 1931); coreana: *Dictèe* di Theresa Hak Kyung Cha 1982; rumena: *Kore-Persefona*. (Ceseranu, 2004).

[97] Lo stesso Ortoleva 2019, riconosce nell'universo dei miti moderni, due diverse tendenze: la prima tende ad aumentarne l'intensità, introducendovi elementi di sacro o di meraviglioso, normalmente attraverso figure soprannaturali come vampiri o fantasmi; la seconda deintensifica i modelli classici «abbassandoli» al mondo nel quale viviamo. (pp. 192-193) Entrambe le strade corrono il rischio di una caduta nel *kitsch*. (p. 209).

[98] Cfr. Cerri 2015, p. 22.

[99] Malvestio 2017, p. 14.

sembrerebbe di poter concludere che in quanto «sistema secondo»,[100] non solo i miti elaborati dalla cultura moderna ma anche alcuni di quelli antichi trovino ancora la propria ragion d'essere nell'interpretazione della realtà attuale, sebbene essa sia profondamente cambiata rispetto a quella di elaborazione. In apertura di questo lavoro, si pensava di poter superare, salendo sulle spalle di Blumenberg, un'idea che in realtà nel corso della trattazione si è dunque ripresentata all'attenzione più volte, seppur in modalità certamente diverse:[101] la sopravvivenza del mito di Proserpina sembrerebbe travalicare tanto la memoria archetipica sedimentata nell'inconscio quanto la sua riduzione a una mera favola, manterrebbe, invece, lo scopo di «determinare conoscenza».[102]

È opportuno allora ricordare, in conclusione, il punto dal quale siamo partiti: nell'*Inno a Demetra,* la narrazione estesa del mito più antica in nostro possesso, l'argomentazione narrativa, che guida l'interpretazione del ricevente è la ripresa attoriale che focalizzando l'attenzione sulla figlia, configura il racconto come metafora della condizione umana; adesso aggiungiamo: non più solo nello stile di vita greco ma anche nel nostro. Comprendiamo allora perché questa storia riceva un'attenzione diffusa anche al di fuori dei circuiti artistico-letterari canonici.[103]

Walter Benjamin, che ricorreva sistematicamente agli accostamenti tra le presenze materiali o l'immaginario del contemporaneo e l'atemporale,[104] riteneva che nella vita moderna i riti di passaggio siano diventati sempre più evanescenti e

---

[100] Barthes 1957, pp.196-199.

[101] Per Blunenberg il mito, come mero racconto privo di verità, non cesserà di essere ossessivamente ripetuto, mentre la sua veridicità avrebbe valore soltanto per l'ambiente di elaborazione. Nel pensiero filosofico dell'autore, volto a spiegare la modernità, la scoperta del metodo razionale ha condotto a concepire la verità come qualcosa che si può possedere perché essa si produce in un soggetto per auto-generazione. La secolarizzazione della modernità andrebbe intesa nel senso che l'auto-affermazione è divenuta la risposta a domande sorte in un contesto teologico, riempiendo il vuoto che esse hanno lasciato. Il mito diventa così un racconto che il soggetto moderno compie su di sé, tentando di occultare l'angoscia che l'auto-affermazione comporta. Leghissa in Blumenberg 1971. Dal canto suo, anche Ortoleva 2019, pp. 18-19, a proposito dei miti moderni, specifica che essi sono, «oggetto in gran parte di libera scelta.» in un'ottica di *self made man.*

[102] Il riferimento è alle parole di Calame citate a pp. 24-25 di questo lavoro, in cui lo studioso affermava come attraverso l'opera degli scrittori e filosofi antichi, anche ciò di cui si aveva consapevolezza che fosse inventato, diventava strumento per la comprensione e l'educazione. Calame 1998, p. 56.

[103] Il riferimento è a tutti quei "creatori di contenuti" che danno vita a occasioni e condizioni di produzione narrativa, guardando al mito di Persefone. Cfr. Ferraro 2015, p. 248.

[104] Montanelli 2020, p. 9. Cfr. anche Gilodi 2014, p.6.

che l'umanità non faccia più esperienza della soglia.[105] L'ipotesi interpretativa antitetica che invece propongo è che il riuso massiccio del mito di Persefone, nel nuovo millennio, abbia a che fare con la percezione chiara e permeante di stare vivendo un'intera epoca-soglia,[106] in cui alcuni eventi traumatici hanno segnato la dissoluzione del mondo che credevamo ormai di conoscere, aprendo prospettive ancora ignote che alcuni chiamano postumano e altri transumano.[107] Il dibattito postcoloniale, le questioni di genere, l'emergenza ambientale hanno contribuito a questo risultato; non solo il progresso tecnologico e le conquiste genetiche, ma anche i traumi del XXI secolo ci costringono a interrogarci sul ruolo della nostra specie e, come individui, sulla morte, la sua percezione, il nostro rapporto con essa.[108] Quale modo migliore di farlo se non attraverso Persefone?

È già stato notato d'altronde che il riemergere di miti antichi è particolarmente evidente in momenti di crisi psico-sociale:

> In alcuni momenti di crisi, personale e a maggior ragione collettiva, si manifesta una vera e propria domanda di racconti carichi non tanto di verità quanto di segnali; non tanto di notizie quanto di profezie. Alle storie a carattere mitico, ritrovate nel fondo delle narrazioni preesistenti, si affida il compito di legare la realtà concreta a qualcosa che resta misterioso ed enigmatico. Si riaffondano le mani nel magma mitico per cercare di orientarsi, soprattutto con l'aiuto di racconti antichi, in un mondo sconvolto.[109]

---

[105] Il filosofo tedesco, quando progettava un articolo sulle gallerie parigine emblema della modernità restato in forma di palinsesto, scriveva che le soglie servono per liberarsi «da qualche elemento ostile, o da qualche tara, o per affrancarsi da una malattia o dagli spiriti dei defunti» e proponeva di «recuperare lo spazio della soglia come luogo concettuale dell'intelligenza storica della transizione, da un modello sociale e produttivo a un altro, da precedenti a nuovi immaginari, estetiche, utopie». Benjamin [2010, p. 46]. Cfr. Montanelli 2020, p.14.

[106] Allora, forse, alla luce del successo registrato dal mito di Persefone, potremmo rivalutare anche le ragioni della fortuna del Medioevo nella produzione fantastica contemporanea che Anselmi (2018, p. 131-135) inquadra con lo spaesamento e la violenza della nostra epoca, e in cui potrebbe invece giocare un ruolo proprio l'essere percepito, per statuto, come un'età di passaggio e in quanto tale indefinita.

[107] La scuola transumanista con radici a Oxford e diretta da Nick Bostrom sita il post umano in un lontano avvenire utopico e lavora sul potenziamento dell'umano attraverso le reti neurali. Il postumanesimo critico, lo riconosce già in atto nella nostra storicità, non in un'utopia da venire.

[108] Cfr. Braidotti 2013.

[109] Ortoleva 2019, p. 194.

Se gli eventi drammatici del Novecento avevano aperto un dibattito, sulla scia di Adorno, in merito alla possibilità che si continuasse a produrre poesia e arte:

> dopo Auschwitz e Hiroshima, dopo i gulag e le siberie, dopo il Vietnam e Sarajevo, dopo la morte di Dio e degli dèi, è possibile che il romanzo scriva ancora di assoluti, scriva in prima persona, scriva di miti, di sogni, di eden perduti o degli inverni dei nostri scontenti? [110]

Il mito di Persefone ricorda che, se l'Eden è perduto, un mondo è ancora possibile, sebbene fuori dall'utopia. Un postumanesimo in cui la civiltà, l'umano e la storia siano fondati a partire dalla natura, dal bestiale e dal mito;[111] in cui ancora «l'arte è possibile»,[112] in cui la conoscenza non sia solo di tipo logico-razionale: senz'altro, è il mondo delle emozioni che entra, prepotentemente, in gioco con la speranza.[113] Tuttavia, perché questo possa avvenire, spesso è stato necessario che la ricezione offuscasse la versione ovidiana dei fatti, forse la più significativa sul piano letterario, ma percepita, questo sì sorprendentemente, come inadeguata alla sensibilità di oggi.[114]

---

[110] Consolo 1993 in Cinquegrani 2007, p. 534.
[111] Cinquegrani 2007, p. 537.
[112] Conte 1999, p. 65.
[113] A proposito della speranza come antidoto all'ansia nelle narrazioni apocalittiche della cultura contemporanea cfr. Scuderi 2024.
[114] Può essere significativo che la tradizione di Ovidio venga recuperata da un autore come Ted Hughes, considerato uno dei più importanti poeti britannici del XX secolo ma percepito a lungo da certi ambienti come il prototipo dell'uomo che opprime, tradisce e manipola. Oppure che *Hadestown* che utilizza la stessa tradizione ma omette lo stupro, abbia ricevuto aspre critiche in relazione alle questioni di genere.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI

DTL	R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (curr.)*, Dizionario dei temi letterari,* 3 voll. Milano, 2007.
Autori greci e opere	H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940[9].
Autori latini e opere (ponendo maiuscola la lettera iniziale dei titoli)	*Thesaurus Linguae Latinae.* (Versione open access) *https://thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adam 1985	J. M. Adam, *Le texte narratif: Traité d'analyse textuelle des récits, avec des travaux pratiques et leurs corrigés*, Paris, 1985.
Adams 1982	J. N. Adams, *The Latin sexual vocabulary*. Baltimore, 1990.
Agamben-Ferrando 2010	G. Agamben, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore,* Milano, 2010.
Agazzi 2014	E. Agazzi, *Proserpina, la regina delle tenebre: Da Ovidio a Goethe*. «Metamorfosi dei lumi», 7, 2014, pp.164-183.
Al Omleh et al. 2024	N. Al Omleh, N. De Rosa, G. Episcopo, A. Scialò, *Forma, ricezione, sociologia, mondo: alcuni quesiti aperti sulla morfologia del contemporaneo,* «Aura» 2, 2024, pp. 155-179.
Almaleki 2018a	S. B. Almaleki, *A Feminist Reading of Kizer's «Persephone Pauses»,* «Arab Word English Journal for Translation & Literary Studies», 2/1, 2018, pp. 159-171.
Almaleki 2018b	S. B. Almaleki, *A Comparative Study between Tennyson's Demeter and Persephone and Kizer's Persephone Pauses,* «Contemporary Literary Review India», 5/1, 2018, pp. 1-42.
Anselmi 2018	G. M. Anselmi, *L'approdo della letteratura, Percorsi della narrazione da Dante a Game of Thrones,* Roma, 2018.
Arrigo 2018	N. Arrigo, *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali,* Modena, 2018.

Artoni 2021	P. Artoni, *L'Inferno dantesco nelle illustrazioni fantasy di Paolo Barbieri e Mariano Bottoli,* in M. Allegri (cur.), *Studi e percorsi danteschi 1321-2021*), Rovereto, 2021, pp. 553-567.
Baccarini 2017	I. Baccarini, *Giuseppe Conte e la missione della poesia*, in C. Caracchini E. Minardi (edd.), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*, Firenze, 2017, pp. 21-37.
Bachofen 1861	J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur,* Stuttgart, 1861. [G. Schiavoni (cur.) *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici,* Torino, 1988].
Bakogianni 2016	A. Bakogianni, *What is so 'classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects,* «Codex – Revista de Estudos Clássicos», 4/1, 2016, pp. 96-113.
Bálint 2013	E. Bálint, *The representation of women in Walt Disney's productions in the studio era*. «Americana E-journal of American Studies in Hungary», 9/2, 2013. Ult. cons.14 sett. 2025. http://americanaejournal. hu/vol9no2/balint.
Ballerio 2012	S. Ballerio, rec. a P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione,* Roma, 2012, in «Enthymema» 7, 2012, 204-208.
Bandirali 2019	L. Bandirali, *Il Salento si alza. Come una regione di confine nel bacino del Mediterraneo è diventata un'area di interesse nell'ambito del cinema europeo contemporaneo,* in C. Uva, S. Parigi, V. Zagarrio (curr.), *Cinema e identità italiana,* Roma, pp. 581-589.
Barbieri 2022	P. Barbieri, *Favole degli Dei,* Milano*,* 2022.
Barchiesi 1997a	A. Barchiesi, *The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*. Berkeley, 1997.
Barchiesi 1997b	A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori,* in G. Papponetti (cur.), *Metamorfosi*, Sulmona, 1997, pp. 121-141.
Barchiesi 1999	A. Barchiesi, *Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns,* in P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception* Cambridge, 1999, pp. 112-126.
Barchiesi 2002	A. Barchiesi, *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses,* in Hardie 2002, pp. 180-99.
Barchiesi 2005	A. Barchiesi, L. Koch, (curr.), Ovidio, *Metamorfosi,* I, Milano, 2005.
Barchiesi 2012	A. Barchiesi, *Il prossimo Ovidio,* in Gatti-Mindt 2012, pp. 198-210.
Barnes 1999	R. H. Barnes, *Marriage by Capture* in «The Journal of the Royal Anthropological Institute» 5 (1), 1999, pp. 57–73.
Barresi 2018	P. Barresi, *Kore in veste di Libera nell'arte romana,* in Deidier 2018*,* pp. 47-60.
Barthes 1957	R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957. [*Miti d'oggi,* Torino, 1974].

Barthes 1968	R. Barthes, *La mort de l'auteur* in Id. *Le bruissement de la langue,* Paris, 1984, [*La morte dell'autore, in Il brusio della lingua.* Saggi Critici, 4, Torino, 1988].
Bartsevich-Kulpa-Maciejewska 2020.	V. Bartsevich, K.A. Kulpa, A.M. Maciejewska, *Death as a Beginning: Transformation of Hades, Persephone and Cleopatra in Children's and Youth Culture,* «Clotho» 1(2),2020, pp. 55-72.
Basile 2021	C. Basile, *La morte: simboli di un viaggio.* «Metabasis», 32, 2021, pp. 17-49.
Bassil-Morozow 2010	H. Bassil-Morozow, *Tim Burton. The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspect*ive, London, 2010.
Basso 2022	L. Basso, *Costruire un 'io 'divino: Ovidio e le dee*, in Cordes-Furher 2022, pp. 93-104.
Beekes 2010	R. S. P. Beekes, L. van. Beek, *Etymological dictionary of Greek,* Leiden-Boston, 2010.
Bellia 2015	A. Bellia, *Mito, musica e rito: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra,* in R. Carboni, M. Giuman (edd.), *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, Perugia, 2015, pp. 91-118.
Benjamin [2010]	W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, [E. Ganni (cur.), *I «passages» di Parigi*, Torino 2010, vol I].
Benvenuti 2021	G. Benvenuti, *Miti di Sicilia. Il commissario Montalbano di Camilleri e lo stereotipo dell'uomo mediterraneo,* «Crisol», 16, 2021, pp. 1-24.
Berardinelli 2016a	A. Berardinelli, *W.S. in Italia: perchè ci mancava,* in Bremer Tomasucci 2016, pp. 87-93.
Berardinelli 2016b	A Berardinelli, *L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva,* in «Between», VI, 12, 2016, pp.1-21.
Berg 1974	W. Berg, *Hecate: Greek or "Anatolian"?* «Numen» 21(2), 1974, pp. 128-140.
Berman 2003	D. W. Berman, *Introduction to the English Edition,* in Claude Calame, *Myth and History in Ancient Greece. The Symbolic Creation of a Colony,* Princeton, 2003, pp. xi-xvii.
Bersani 2022	B. Bersani, *Disturbing Flowers: The Three-Dimentional Colours of Claud. Rapt. Pros. 2.90-132. «*Classica et Mediaevalia», 71, 2022, pp. 1-21.
Bertazzoli 2007	R. Bertazzoli, s.v. *Fame*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 783.
Bertolini 1992	F. Bertolini, *Società di trasmissione orale: mito e folclore,* in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (edd.) *Lo spazio letterario della Grecia antica,* vol. 1(1), Roma, 1992, pp. 47-75.
Bertoni 2008	C. Bertoni, *Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili,* in «Allegoria», 58, 2008, pp. 9-24.
Bertoni 2022	F. Bertoni, *Il problema del realismo*, in L. Neri, G. Carrara (curr.) *Teoria della letteratura,* Roma 2022, pp. 255-275.

Beschi 1996 — L. Beschi, *La scultura nella Cirenaica greca*. In *I Greci in Occidente*. Catalogo della mostra Venezia, Palazzo Grassi, marzo-dicembre 1996, pp. 437-442.

Bessone 2020 — F. Bessone, *L'illusione del lettore. Aretusa e i suoi racconti in Ovidio, Metamorfosi 5,* in «Dictynna», 17, 2020, pp. 1-25.

Bessone 2022 — F. Bessone, *Autofiction al femminile. Arte di raccontare ed effetti di genere in Ovidio*, in Cordes-Furher 2022, pp. 307-328.

Bettini 1989 — M. Bettini, *Le riscritture del mito* in AA.VV. *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma, 1989.

Bettini 2008 — M. Bettini, *Il mito fra autorità e discredito*, «L'immagine riflessa» 17, 2008, pp. 27-64.

Biano 2024 — I. Biano, *Implicit Religion and Trauma Narratives in Maus and Watchmen,* in K. de Groot (ed.), *Comics, Culture, and Religion. Faith Imagined,* London, 2024*,* pp. 131-147.

Blanzina 2007 — S. Blanzina, s.v. *Padre*, in *Dizionario dei temi letterari*, 3, Milano, 2007, p. 1805.

Bloom 1994 — H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages* New York 1994 [*Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'Età.* Milano 2008.]

Blumenberg 1971 — H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos,* in M. Fuhrmann (hrsg von), *Terror und Spiel. Probleme der Mjybenrezeption*, 4, München, 1971, pp. 11-66. [G. Leghissa (cur.), *Il futuro del mito,* Milano, 2002].

Bodet 1931 — J.T. Bodet, *Proserpina Rescatada,* Madrid, 1931.

Bolter-Grusin 1999 — J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge. [Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi, Milano, 2005].

Bonafin 2005 — M. Bonafin, *Osceno, risibile, sacro: Iambe / Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre,* «L'immagine riflessa: testi, società, culture», 14 (1-2)*,* 2015, pp. 35-56.

Bottiroli 2020 — G. Bottiroli, *Elogio della teoria (e della singolarità dei testi)* «Comparatismi», 5, 2020. pp. 2-10.

Braccini 2018 — T. Braccini, *Narcisi e cicorie: insidie vegetali per fanciulle in libera uscita, tra mito e fiaba,* in Deidier 20018, pp. 21-30.

Braidotti 2013 — R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, 2013, [A. Balzano, *Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma 2014].

Brammer 2019 — E. Brammer, *Scared Sheetless: Beetlejuice and the Ghost Comedy,* in «Annual COLA Research &Creativity Conference», Huntington, 2019.

Bremmer 2011 — J. N. Bremmer, *A Brief History of the Study of Greek Mythology,* in K. Dowden, N. Livingstone (eds), *A Companion to Greek Mythology,* Oxford, 2011, pp. 527-548.

Brillante 1998 — C. Brillante, *Ixion, Peirithoos e la stirpe dei centauri,* «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 40, 1998, pp. 41-76.

Bronowski 2012 — C. Bronowski, (trad.) *J. Iwasziewicz*, *Il ritorno di Proserpina e Hotel Minerva,* Pesaro, 2012.

Brooks 2007	J. Brooks, rec. a T. Ziolkowski, *Ovid and the moderns,* Ithaca, 2005*;* in «Comparative Literature Studies», 44 1/2, 2007, pp. 194-197.
Brown 2018	K. Brown, *Comics, Materiality, and the Limits of Media Combinations*, «ImageText» 9/3, 2018. https://imagetextjournal.com/comics-materiality-and-the-limits-of-media-combinations/
Brunel 1988	P. Brunel (èd.), *Dictionnaire des mythes littéraires,* Monaco, 1988. [G. Gabetta (trad.), *Dizionario dei miti letterari,* 2004].
Budelmann-Haubold 2008	F. Budelmann, J. Haubold, *Reception and Tradition,* in Hardwick- Stray 2008, pp. 13-25.
Bufalino 1985	G. Bufalino, *Cere perse*, Palermo, 1985.
Bufalino 1990	G. Bufalino, *Saldi d'autunno*, Milano, 1990.
Bufalino 1996	G. Bufalino, *La luce e il lutto*, Palermo, 1996.
Buia Rutt 2019	E. Buia Rutt, *Nello specchio di Persefone. Taranto e la sua storia nell'ultimo libro di Maurizio Cotrona.* Osservatorio romano,159 (29), 4-5 feb. 2019, p. 4.
Burgess 2012	J.S. Burgess, *Intertextuality without Text in Early Greek Epic,* in Ø. Andersen, D. T. Haug*,* (eds.), *Chronology in Early Greek Epic Poetry,* NewYork, 2012, pp. 168-183.
Burkert 1979	W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual,* Berkeley, 1979. [F. Nuzzaco (trad.) *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, Roma, 1991].
Buxton 1990	R. G. A. Buxton, rec. a C. Calame (èd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* Genève 1988, in «The classical rec.», 40, 1990, pp. 324-326.
Calame 1986	C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne: énonciations et représentations de poètes,* Paris, 1986.
Calame 1988	C. Calame *Introduction: évanescence du mythe et réalité des formes narratives,* in Id. (èd) *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* pp. 7-14. Genève 1988.
Calame 1991	C. Calame, *«Mythe» et «rite» en Grèce: Des catégories indigènes?* «Kernos», 4, pp.179-204.
Calame 1996	C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie.* Lausanne, 1996. [E. Savoldi (trad.)*, Mito e storia nell'Antichità greca*, Bari, 1999].
Calame 1998	C. Calame, *Mito, storia, ragione: l'utilizzo retorico del passato nella Grecia Classica,* (trad. it. di E. Savoldi), in AA.VV., *Mito e storia in Magna Grecia. Atti del XXXVI convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 4-7 ottobre 1996,* Napoli, 1998, pp. 25-56.
Calame 2001	C. Calame, *Le récit du rapt de Perséphone: Interprétations d'un" mythe" et performance rituelle*. «Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos», 13, pp. 17-35.
Calame 2011	C. Calame, *The Semiotics and Pragmatics of Myth,* (transl. by K. Dowden), in K. Dowden, and N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology,* Oxford 2011, pp. 507-524.
Calame 2012	C. Calame *Les Hymnes homériques comme prières poétiques et comme offrandes musicales*, «Mètis», 10, 2012, pp. 53-78.

Calame 2015	C. Calame, *Avenir de la plànete et urgence climatique. Au-delà del'opposition nature/culture,* Paris, 2015. [F. Giorgianni (cur.) *L'uomo e il suo ambiente. Al di là dell'opposizione natura/cultura*, Palermo, 2021].
Calleri 2019	M. Calleri, *Alien Non Resident. Il mito della terra di mezzo*, in V. Zagarrio (cur.), *Myrroring Mhyths. Miti allo specchio tra Cinema americano ed europeo*. Roma 2019, pp. 17-26.
Calvino 1979	I. Calvino, *Gli indistinti confini,* in P. Bernardini Marzolla (cur.), *Metamorfosi* VII–XVI, Torino, 1979.
Campbell 1949	J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces,* New York, 1949. [F. Piazza (cur.), *L'eroe dai mille volti*, Torino, 2016[2]].
Campbell 1992	D. A. Campbell, Bacchylides, Corinna*, Greek Lyric, IV: Bacchylides*. in *Corinna, and Others*, Cambridge, 1992.
Canali-Fucecchi 1998	L. Canali & M. Fucecchi, *I Fasti,* Milano*,* 1998.
Cantarella 1985	E. Cantarella, *Dangling Virgins: Myth, Ritual and the Place of Women in Ancient Greece,* «Poetics Today» 6 (1-2), pp. 91-101.
Cantelmo 2007	M. Cantelmo, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in P. Gibellini (cur.), *Il mito nella letteratura italiana*, 4, Brescia, 2007, pp. 5-50.
Carini 2007	E. Carini, s.v. *Figlia*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 1, 2007, p. 841.
Carkeek 2021	A. L. Carkeek, *Welcome to the Dreamhouse: The Suburban Gothic and the Demise of the Contemporary Neoliberal American Dream,* [PhD's Thesis], Griffith University, 2021.
Carmina 2020	C. Carmina, La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento, «Cahiers d'études italiennes» 30, 1 marzo 2020. Ult. cons. 18/06/2025. https://doi.org/10.4000/cei.6717
Carratelli 1958	G. P. Carratelli, La dea micenea *«Per(e)sa» e Persefone,* «Studi Classici e Orientali», 7, pp. 20-26.
Casale 2016	G. Casale, *Chiacchierando con… Zardi, Zeno e Cotrona, «*Giuditta legge – Il blog di lettura di Giuditta Casale», 1 dicembre 2016. Ult. cons. 17/01/2025. https://www.giudittalegge.it/2016/01/12/chiacchierando-con-zardi-zeno-e-cotrona.
Càssola 1975	F. Càssola, *Inni omerici*, Milano, 1975.
Ceccherelli 2016	A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, *Szymborska. Un alfabeto del mondo. Ventuno saggi per ventuno poesie della grande scrittrice premio Nobel*. Roma, 2016.
Ceccherelli 2023	A. Ceccherelli, *La letteratura polacca nel polisistema letterario italiano (1991-2021). Un'introduzione,* «Europa orientalis» 42, 2023, pp. 9-17.
Cenni 2007	S. Cenni, s.v. *Madre*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 2, 2007, p. 1344.
Cerri 2015	G. Cerri, *Cosa fu il mito per i Greci: una messa a punto*, in «Mithologein. La rivista di Engramma» 128-129, Venezia, 2015, pp. 11-42.

Cervini 2020	A. Cervini, *Il cinema politico,* in Cervini (cur.), *Il cinema del nuovo millennio, Geografie, forme, autori*, Roma 2020, pp. 19-36.
Ceserani 2007	R. Ceserani, s. v. *Luogo Selvaggio,* in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 2, 2007, p. 1322.
Ceserani 2008	R. Ceserani, *Il punto sulla critica tematica,* «Allegoria», 58, 2008, pp. 25-33.
Ceseranu 2004	R. Ceseranu, *Kore-Persefona*. Bucureşti, 2004.
Chatman 1978	S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film,* London, 1978. [E. Graziosi (trad.) Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film. Milano, 2010].
Checcaglini 2016	C. Checcaglini, *Everything is Awesome – or not? Evoluzioni e rivoluzioni nella serialità post-Netflix,* in «Between», 6/11, 2016, pp. 1-15.
Chiacchio 2021	F. Chiacchio, *Regnorum numen commune duorum*: *alcune variazioni del mito di Persefone da Omero a Louise Glück* in «Classico Contemporaneo», 7, 2021, pp. 29-78.
Chiarini-Rosati 2009	G. Chiarini (trad.), G. Rosati (cur.), *Ovidio, Metamorfosi, III*, Milano, 2009.
Chiu 2016	A. Chiu, *Ovid's Women of the Year: Narratives of Roman Identity in the Fasti,* Ann Arbor, 2016.
Cinquegrani 2007	A. Cinquegrani, *La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi. «È poi la vecchia storia delle sirene»,* in P. Gibellini (cur.), *Il mito nella letteratura italiana*, 4, Brescia, 2007, pp. 503-540.
Citati 2006	P. Citati, *Persefone salverà il mondo,* «La Repubblica», 23 feb. 2006, p. 50.
Civitillo 2018	M. Civitillo, *La prima volta di Kore L'attestazione della «Fanciulla» nei documenti micenei nel suo contesto cerimoniale,* in Deidier 2018, pp. 127-142.
Coleman 2010	N. L. Coleman, O. Veka, *A Handbook of Scandinavian Names*, Madison, 2010.
Cometa 1984	M. Cometa, *Usare il mito,* «Alfabeta», 59, Milano 1984.
Cometa 1989	M. Cometa (cur.), *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno,* Pordenone, 1989.
Cometa 2005	M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*. «Contemporanea» 3, 2005, pp. 15-29.
Cometa 2014	M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"* in M. Cometa, e D. Mariscalco (curr.) *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*. Macerata, 2014.
Condello 2019	F. Condello, *Comparativismo selvaggio e classical reception studies. Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire),* «Le forme e la storia» 12 (2), 2019, pp. 57-72.
Conte 1974	G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, 1974, pp.14-74.
Conte 1995	G. Conte, *Poesia e mito*, in M. I. Gaeta e G. Sica (edd.) *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, pp.105-107.

Conte 2002	G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento,* Torino, 2002.
Conte 2015	G. Conte, *Poesie 1988-2015*, Milano 2015.
Conte 2021	G. Conte, *Il mito greco e la manutenzione dell'anima,* Milano, 2021.
Conte 2025	G. Conte, *Ferite e rifioriture,* Milano, 2025[2].
Conte-Barchiesi 1989	G.B. Conte, A. Barchiesi. *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità,* in AA.VV. Lo *spazio letterario di Roma antica* I, Roma, 1989, pp. 81-114.
Coratelli 2012	G. Coratelli, *Narrazione e narratività. Dalle ricerche sulle proprietà del racconto agli studi sull'articolazione del senso,* in G. Grillo e G. D. Gragnano (curr.), *Il senso raccontato. Narrazione e cognizione tra semiotica e psicologia*, Torino, 2012.
Cordes-Furher 2022.	L. Cordes, T. Fuhrer, (eds.) *The Gendered «I» in Ancient Literature: Modelling Gender in First-Person Discourse,* 18 Berlin, 2022.
Cornacchia 2013	L. Cornacchia, *Vittime e giustizia criminale,* «Rivista italiana di diritto e procedura penale», 56/4, pp. 1760-1793.
Corti 1976	M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria,* Milano, 1976.
Corti 1992	M. Corti, *Introduzione*, in M. Corti, F. Caputo (curr.), G. Bufalino *Opere 1981-1988*, Milano, 1992.
Cotrona 2013	M. Cotrona *Sincerità e scrittura*, Bombacarta, 14 ottobre 2010. https://bombacarta.com/2013/10/14/sincerita-scrittura. Ult. cons..
Cotrona 2019	M. Cotrona, Il figlio di Persefone, Roma, 2019.
Cremona 1948	V. Cremona, La composizione del *"De Raptu Proserpinae" di Claudio Claudiano, «*Aevum 22», 2(4), 1948, pp. 231-256.
Culhed 2019	S. S. Cullhed, *Proserpina in Pieces: Claudian on her Rape*, in «Ramus», 48(1), 2019, pp. 82-94.
Curran 1978	L. C. Curran, *Rape and rape victims in the Metamorphoses,* «Arethusa» 11/1-2, 1978, pp. 213-41.
D'Annessa 1992	D. D'Annessa, *Il concetto di archetipo in CG Jung,* «Studi Urbinati, B-Scienze umane e sociali», 65, 1992, pp. 151-161.
D'Ippolito 1988	G. D'Ippolito, *Semiologia e Quellenforschung: origine, sviluppo, applicazioni del concetto di intertestualità.* in *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the third International Congress of the IASS Palermo, 1984,* 1, 1988, pp. 441-454.
Dattilo 2016	V. Dattilo, *Il presente come luogo della catastrofe. «Lo sguardo»* 21, 2016, pp. 127-138
De Carlo 2015	A. F. De Carlo, rec. a J. Iwaszkiewicz, *Novelle italiane,* (trad. di Dario Prola), Palermo 2014, «Rassegna italiana di argomenti polacchi» 6(6), 2015, p. 210.
De Fanti 2023	S. De Fanti, *Szymborska e la traduzione*, «Europa Orientalis» 43, 2024.
De Jong 2014	I. J. De Jong, *Narratology and Classics: A Practical Guide,* Oxford, 2014 [A. Cucchiarelli, (cur.), *I classici e la narratologia,* Roma, 2017].

De Jong-Nünlist 2004	I. J. De Jong, R. Nünlist, R. Bowie, *Narrators, Narratees, and Narratives* 1, Leiden-Boston, 2004.
De Jong-Nünlist 2007	I. J. De Jong, R. Nünlist, *Time in Ancient Greek Literature: Studies* 2, Leiden-Boston, 2007.
De Martino 2002	E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi,* Torino 2002[2].
Deidier 2010	R. Deidier (cur.), *Persefone. Variazioni sul mito*. Venezia, 2010.
Deidier 2018	R. Deidier (cur.), *Kore la ragazza ineffabile*. *Un mito tra passato e presente*, Roma, 2018.
Detienne 1981	M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, 1981 [F. Cuniberto (trad.), *L'invenzione della mitologia,* Torino, 1983].
Di Bella 2007	A. Di Bella, s.v. *Identità/Agnizione*, in *Dizionario dei temi letterari 2*, Milano, 2007, p.1094.
Di Chio 2016	F. Di Chio, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv,* Roma, 2016.
Di Donato 2009	R. Di Donato, *Sentieri trasversali e retta via*, «Lexis», 27, 2009, pp. 269-274.
Di Martino 2012	L. A. Di Martino, *Per uno studio sulla procedura delle concordanze,* «Enthymema»*,* 7, 2012, pp.183-200.
Di Prazza 2018	B. Di Prazza, *Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti*, «Comparatismi», 3, 2018, pp. 153-163.
Domenichelli 2008	M. Domenichelli, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia,* «Allegoria»*,* 58, 2008, pp. 34-48.
Domenichelli-Gajeri 2007	M. Domenichelli, E. Gajeri, s.v. *Ingenuità*, in *Dizionario dei temi letterari 2*, Milano, 2007, p. 841.
Donati 2016	A. Donati *Perché mai a tal punto singolare?* in Tomasucci-Bremer 2016, pp. 81-84.
Donnarumma 2001	R. Donnarumma, I*permodernità, ipotesi di un congedo dal postmoderno*, «Allegoria» 64, 2001, pp. 15-50.
Dottorini 2020	D. Dottorini, *Il "cinema senza nome". Lo sguardo documentario del nuovo millennio* in A. Cervini (cur.) *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori,* Roma, 2020, pp. 89-106*.*
Dumézil 1974	G. Dumézil, *La religion romaine arcaïque*. Paris, 1974. [F. Jesi *La religione romana arcaica*, Milano, 1977].
Dusi 2004	N. Dusi, s.v. *Sociosemiotica,* in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali,* Milano 2004, pp. 380-387.
Eco 1979	U. Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano, 1979.
Eco 1984	U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio,* Torino, 1984.
Eco 2002	U. Eco, *Sulla letteratura,* Milano, 2002.
Edmond III 2011	R. G. Edmond III, *Orphic Mythology*, in K. Dowden, N. Livingstone (eds), *A Companion to Greek Mythology,* Oxford, 2011, pp. 73-106.

Eliade 1949 — M. Eliade, *Le mite de l'èternel retour. Archétype et répetition,* Paris, 1949. [G. Cantoni (cur.), *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, Torino, 2018].

Eliott 2025 — T. Elliott, *The Laws of Nature: Rewriting the Myth of Demeter and Persephone in Peter Greenaway's The Draughtsman's Contract,* «Classical Receptions Journal» 17, 2025, pp. 171–186.

Ercolani 2022 — A. Ercolani, *L'autore e il testo poetico nella cultura greca arcaica e classica,* «Seminari romani di cultura greca», 11 (22), pp. 55-81.

Falbo 2021 — R. Falbo, P*olivalenza e potenzialità espressive dell'Ade nei poemi omerici. Riflessioni a margine di alcuni contributi recenti,* «Atene e Roma» 15, 2021, pp. 122-145.

Falbo 2022 — R. Falbo, *Confini oltremondani e correnti impetuose. Alcune riflessioni sui fiumi dell'Ade nella tradizione greca arcaica*, in T. Baronti et al. (edd.), *Amnis. L'acqua dalla materialità alla parola*, Sesto Fiorentino, 2022, pp. 19-28.

Fantham 1993 — E. Fantham, *Ceres, Liber and Flora: Georgic and Anti-Georgic Elements in Ovid's Fasti,* «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 38, 1993, pp. 39-56.

Febbraro 2016 — P. Febbraro, *Lo spettacolo di Wislawa Szymborska* in Tommasucci-Bremer 2016*,* pp. 71-80.

Federici 2007 — E. Federici, s.v. *Necrofilia,* in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 1636.

Fernandelli 2022 — M. Fernandelli, *Ricevere e tramandare l'antico,* in M. Fernandelli, E. Panizon, T. Travaglia (edd.) *Vivendo vincere saecula. Ricezione e tradizione dell'antico. Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 29-31 gennaio 2020)*. Trieste, 2022, pp. 9-29.

Ferrari 1951 — O. Ferrari, *Poesie liriche,* Napoli, 1951.

Ferrari 2002 — S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Bari, 2002.

Ferrari 2010 — F. Ferrari, *Introduzione,* in S. Poli (cur.)*, Inni Omerici,* Torino, 2010*,* pp. 9-34.

Ferraro 2001 — G. Ferraro, *Il linguaggio del mito*, Roma, 2001[2].

Ferraro 2012a — G. Ferraro, *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica",* Roma, 2012.

Ferraro 2012b — G. Ferraro, *Attanti una teoria in evoluzione,* in A.M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi (curr.), *Narratività Problemi, analisi, prospettive,* Bologna, 2012.

Ferraro 2015 — G. Ferraro, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*. Roma, 2015.

Ferraro-Brugo 2008 — G. Ferraro, I. Brugo, *Comunque Umani. Storie di mostri, alieni, orchi e vampiri: un'analisi semioantropologica,* Milano 2008.

Ferrucci 1986 — F. Ferrucci, *Il mito* in A. Asor Rosa (cur.), *Letteratura Italiana. Le Questioni*, 5, Torino,1986, pp. 513-549.

Fioravanti 2022 — S. Fioravanti, *Dal livestream all'epigrafia. Tecniche di persuasione nella poesia di Anne Carson,* «Trasparenze» 8, 2022, pp. 120-135.

Fisco 2023	E. Fisco, *Zoopalco e la Spoken music in Italia,* «L'Ulisse» 26, 2023, pp. 296-309.
Foley 1994	H. P. Foley*, The Homeric Hymn to Demeter: Translation, commentary, and interpretive essays,* Princeton, 1994.
Fornari 2007	A. Fornari, s.v. *Natura*, in *Dizionario dei temi letterari* 2, Milano, 2007, p. 1604.
Frezza 2017	G. Frezza, *Nuvole mutanti. Scritture visive e immaginario dei fumetti*, Milano 2017.
Frezza 2019	G. Frezza, *Mito e fumetto negli ultimi trent'anni. Una lettura transmediale* in C. Polli, A. Binelli (curr.), *Rielaborazione del mito nel fumetto contemporaneo*, Trento 2019, pp. 1-19.
Frezza 2020	G. Frezza, *Interferenze digitali. Gli adattamenti transmediali dal cinema al fumetto e alla fiction,* in M. Fusillo, M. Lino, L. Faenza, L. Marchese (curr.) *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna 2020, pp. 19-42.
Fronterotta 2010	F. Fronterotta, *La concezione dell'anima nella Repubblica di Platone.* «Giornale critico della filosofia italiana», 89, 2010, pp. 517-552.
Frye 1957	N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays,* [P. Rosa-Clot e S. Stratta (edd.), N. Frye, *Anatomia della critica,* Torino,1969[3]]
Fusillo 2007	M. Fusillo, s.v. *Metamorfosi*, in *Dizionario dei temi letterari 2*, Milano, 2007, p. 1493.
Fusillo 2015	M. Fusillo, s.v. *Intermedialità*, in *Enciclopedia Treccani Italiana*, *on line IX Appendice,* 2005. Ult. cons. 9/10/2025. https://www.treccani.it/enciclopediaintermedialita_(Enciclopedia-Italiana)/
Fusillo 2018	M. Fusillo, *Ovidio sugli schermi del nuovo millennio*, in P. Fedeli, G Rosati (edd.), *Ovidio 2017, Prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno Internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017),* Teramo 2018.
Fusillo 2019	M. Fusillo, *Espansioni, Irradiazioni, Diffrazioni*, «Le forme e la storia» 12/2, 2019, pp. 53-56.
Fusillo 2020	M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale, «*Comparatismi»*,* 5, Milano, 2020, pp. 12-20.
Gadamer 1960	H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode grundzüge einer philosophischen hermeneutik,* Tübingen*,* 1960, 1975[2]. [G. Vattimo (trad.) *Verità e Metodo,* Milano, 1983].
Galaverni 2016	R. Galaverni, *Per un uso non ordinario della vita e della poesia*. in Tomasucci- Bremer, 2016, pp. 93-104.
Galli 2020	L. Galli, *L'immaginario infernale connesso ai terremoti. Sulla ricezione di un episodio omerico nell'epica latina e in Lucrezio.* «Griseldaonline» 19 (1), 2020, pp. 1–16. Ult. cons. 15/09/2025. https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10703.
Galvagno 2011	R. Galvagno, *La metamorfosi come figura del limite tra la vita e la morte,* «Between» 1/1, 2011.
Gatti-Mindt 2012	P. L. Gatti, N. Mindt (hrsg von), *Undique mutabant atque undique mutabantur: Beiträge zur augusteischen Literatur und ihren Transformationen*. Vertumnus 8. Göttingen, 2012.

Genette 1982	G. Genette, *Palimpsestes,* Paris, 1982 [R. Novità (trad.) *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*, Torino, 1997].
Giglioli 2001	D. Giglioli. *Tema*, Milano, 2001.
Giglioli 2008	D. Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario,* «Allegoria», 58, 2008, pp. 49-60.
Gilodi 2014	R. Gilodi, *Benjamin, le figure di pensiero che sovvertono passato e presente,* «Alias», 44, 2014, pp. 6-8.
Giorgi 2020	S. Giorgi, *Stjepan Sejic lascia la DC per dedicarsi esclusivamente ai webcomics,* «Nerdpool» 10 giugno 2020. Ult. cons. 9/05/2025. https://www.nerdpool.it/stjepan-sejic-lascia-la-dc-per-dedicarsi-esclusivamente-ai-webcomics/
Giunta 2004	E. Giunta, *Persephone's Daughters*, «Women's Studies» 33, 2004, pp. 767-786.
Glück 2006	L. Glück, *Averno*, Manchester, 2006. [M. Bacigalupo (trad.), L. Glück, *Averno*, Milano, 2020].
Golban 2019	T. Golban, *Who plays the Hunger Games: Artemis or Persephone? The Myth of Persephone in Suzanne Collins's trilogy The Hunger Games,* «Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi», 9, 18, pp. 100-124.
Goldhill 2009	S. Goldhill, rec. a R. Rees, *Ted Hughes and the Classics,* Oxford-New York 2009, in «Bryn Mawr Classical Rec.», 2009. Ult. cons.: 21/06/2025. https://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009.09.58/
Graf 2017	F. Graf, *Oxford Classical Dictionary* s.v. *mysteries, Eleusinian*, 9 Dec. 2017. Ullt. cons. 29/06/2025. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8127.
Grandi 2007	W. Grandi, *Infanzia e mondi fantastici,* Bologna, 2007.
Graven 2010	D. Graven, *Demeter and Persephone in Space: Transformation, Femininity and Myth in the Alien Films*, «Jump Cut: A Review of Contemporary Media» 52, 2010. Ult. ac. 28 November 2025, https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/GrevenAliens/index.html.
Greimas 1966	A. J. Greimas*, Sémantique structurale, Larousse*, Paris, 1966. [I. Sordi (trad.), Semantica *strutturale: ricerca di metodo* Milano, 1968].
Greimas 1969	A. J. Greimas, *Elements of a Narrative Grammar,* in «Diacritics» 7, 1969.
Greimas 1970	A.J. Greimas*, Du Sens*, Paris, 1970 [S. Agosti (trad.), *Sul senso*, Milano, 1974]
Greimas 1976	A. J. Greimas*, Sémiotique et Sciences sociales,* Paris, 1976
Grilli 2013	A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione» 11, 2013, pp. 147-166.
Grottanelli 1998	C. Grottanelli, *Appunti sul prodotto 'mito' alla fine del Novecento,* in *Mito e storia in Magna Grecia. Atti del XXXVI Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 4-7 ottobre 1996*, Napoli, 1998, pp. 11-24.
Grusin 2010	R. Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/1*, London, 2010, pp. 38-61, [trad. it. in A. Maiello (cur), *Radical*

mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali, Cosenza, 2017].

Gruzelier 1988 — C. Gruzelier, *Temporal and timeless in Claudian's De raptu Proserpinae.* «Greece & Rome», 35 (1), pp. 56-72, 1988.

Guarnaccia 2009 — F. Guarnaccia, *Cose, Il potere degli oggetti in Mad Men,* «Comunicazioni sociali», 1, 2009, pp. 48-57.

Guffey-Lemay 2014 — E. Guffey, K. C. Lemay, «*Retrofuturism and steampunk*» in R. Latham (cur.) *The Oxford handbook of science fiction*, New York, 2014, pp. 434-450.

Guglielmi 2007 — M. Guglielmi, s.v. *Festa Nuziale*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 835.

Haarmann 2002 — H. Haarmann, *Modelli di civiltà a confronto nel mondo antico: la diversità funzionale degli antichi sistemi di scrittura*, in G. Bocchi, M. Ceruti (curr.), *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Milano, 2002, pp. 28-57.

Hardie 2002 — P. Hardie (ed.), *The Cambridge companion to Ovid,* Cambridge, 2002.

Hardie 2006 — P. Hardie, rec. a T. Ziolkowski, *Ovid and the moderns,* Ithaca, 2005, in «Translation and Literature» 15 (2), 2006, pp. 261-65.

Hardwick-Stray 2008 — L. Hardwick, C. Stray, *A Companion to Classical Reception,* Malden, 2008.

Harries 1989 — B. Harries, *Causation and the Authority of the Poet in Ovid's Fasti,* «The Classical Quarterly» 39/1 1989, pp. 164-185.

Harrison 2002 — S. Harrison, *Ovid and genre: evolutions of an elegi*st, in Hardie 2002, pp. 79-95.

Heidensohn 1986 — F. Heidensohn, *Models of justice: Portia or Persephone? Some Thoughts on Equality, Fairness and Gender in the Field of Criminal Justice*, in «International Journal of the Sociology of Law» 14/3-4, 1986, pp. 287-98.

Heidmann 2013 — U. Heidmann, *La differenza non è ciò che ci separa. Per un'analisi comparativa differenziale delle letterature e delle culture,* «Strumenti critici», 3 2013, pp. 333-349.

Heinze 1919 — R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung,* 71/7, Stuttgart, 1919. [S. Ravalico, C. Travan (curr.), *Il racconto elegiaco di Ovidio*, Trieste, 2010].

Henrichs 2015 — A. Henrichs, s.v. *Hecate*, in *Oxford Classical Dictionary,* 22 December 2015, Ult. cons. 30 giugno. 2025). https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2957.

Henrichs-Mackin Roberts 2023 — A. Henrichs, E. Mackin Roberts, s.v. *Hades*, in *Oxford Classical Dictionary* Oxford University Press, 24 May 2023. Ult. cons. 30 giugno 2025. https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2911.

Herbert-Brown 2002 — G. Herbert-Brown, *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium,* New York, Oxford University Press USA, 2002.

Hernández García 2022 — L. Y. Hernández García, *Modelli Narrativi del Post-Femminismo: Il Mito di Persefone nel Female- Centered Drama*, in «H-ermes. Journal of Communication» 22, 2022, pp. 259-280

Hiltner 2001	K. Hiltner, *Because I, Persephone, Could Not Stop for Death: Emily Dickinson and the Goddess*. «The Emily Dickinson Journal», 10/2, 2001, pp. 22-42.
Hinds 1987	S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse,* Cambridge,1987.
Hinds 2002	S. Hinds, *Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition,* in Hardie 2002.
Hinds Scott -Paprocki 2023	A. Hinds Scott, M. Paprocki *Casting Black Athenas: Black Representation of Ancient Greek Goddesses in Modern Audiovisual Media and Beyond*, «Journal of Popular Film and Television», 51/1, 18 april 2023, pp. 29-38. https://doi.org/10.1080/01956051.2023.2171659.
Hinds 2012	S. Hinds, *Displacing Persephone: epic between Worlds*, London, 2012.
Horbury 2015	A. Horbury, *Post-feminist Impasses in Popular Heroine Television. The Persephone Complex,* London, 2015.
Howard 2024	M. K. A. Howard*, Ethics in Literature: A Case Study of Hades and Persephone,* Graduate Thesis, Georgia Southern University, 2024.
Hughes 1997	T. Hughes, *Tales from Ovid. Twenty-four Passages from the Metamorphoses,* London, 1997.
Hurst 2012	I. Hurst, *'Love and blackmail': Demeter and Persephone* «Classical Receptions Journal» 4/2, 2012, pp. 176–189.
Innocenti 2007	O. Innocenti, s.v. *Gioventù*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 1037.
Iser 1976	W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung,* Mönch*,*1976. [R. Granafei (trad.), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987].
Iuli 2010	M. C. Iuli, *Per una narratologia postumanista,* rec. a B. Clarke, *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*, New York, 2008. «Enthymema» 2, 2010, pp. 428-434.
Iwaszewicz 1947	J. Iwaszewicz, *Nowele włoskie,* Warszawa*,* 1947.
Jameson 1987	F. Jameson, *Introduction*, in P. J. Perron and F. H. Collins (tradd.), A. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* Minneapolis, 1987.
Janka 2012	M. Janka*, Ovidische Bio-Mythographie im postmodernen historischen Roman: Metamorphosen von Ovids Leben und Werk in Jane Alisons Der Liebeskünstle,* in Gatti-Mindt 2012, pp.171-197.
Jauss 1967	H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation, der Literaturwissenschaft,* Konstanz, 1967, 1970[2] [P. Cresto-Dina (cur.), *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura,* in Id., *Storia della letteratura come provocazione,* Milano, 2016].
Jenkins 2006	H. Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, 2006. [*Cultura convergente*, Milano, 2007].
Jesi 1979	F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano, 1979.

Jiménez San Cristóbal 2020 — A. I. Jiménez San Cristóbal, s.v. *Persephone/Kore* in *Oxford Classical Dictionary* 30 July 2020. Ult. cons. 14/08/2024. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.4880.

Johnston 2023 — S. I. Johnston, *Gods and Mortals: Ancient Greek Myths for Moderns Readers,* Princeton, 2023. [*Dei e mortali. Miti antichi per lettori moderni*, Carocci 2024.)

Jones 2019 — B. F. Jones, *The Poetics of Legalism: Ovid and Claudian on the Rape of Proserpina*, «Arethusa», 52/1, 2019, pp. 71-104. https://doi.org/10.1353/are.2019.0002

Jung-Kerény 1941 — C. G. Jung, K. Kerény, *Einführung in das Wesen der Mythologie Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien,* Zürich 1941. [A. Brelich (trad.), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, 1983[4]].

Kichouh 2022 — S. Kichouh-Aiadi, *Louise Glück's «Persephone the Wanderer» read from a psychoanalytic and Classical Receptions perspective, «*Fortvnate*»,* 36/2, 2022, pp. 67-80.

Konstan 1996 — D. Konstan, *De Deméter a Ceres: construcciones de la diosa en Homero, Calimaco y Ovidio*, «Synthesis», 3, 1996, pp. 67-89.

Kossman 2001 — N. Kossman (ed.), *God and Mortals. Modern Poems on Classical Myths*, Oxford, 2001.

La Barbera 2006 — S. La Barbera, *Divinità occulte. Acrostici nei proemi di Ovidio e Claudiano, «*Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 56, 2006, pp. 181- 184.

La Porta 2019 — F. La Porta, *Il sud immenso deposito dell'immaginario,* «La Domenica del Sole24Ore», 17 marzo 2019, p. 20.

Labate 2010 — M. Labate, *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio, «*Biblioteca di Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» Pisa, 2010.

Lacan 1986 — J. Lacan, *Le séminaire. Livre 7 L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, 1986, [Di Ciaccia (cur.), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, 1994].

Lazzarin 2024 — S. Lazzarin, *Stupro, ovvero: integrazioni 'fuori tempo massimo' a una voce del Dizionario dei Temi Letterari,* «Cahiers d'études italiennes»*,* 38, 2024, pp. 1-24.

Lévi-Strauss 1958 — C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958. [Paolo Caruso (trad.), La *struttura dei miti,* in *Antropologia strutturale*, Milano, 1966].

Lévi-Strauss 1971 — C. Lévi-Strauss, *L'homme nu,* Paris, 1971. [E. Lucarelli (trad.), L'uomo nudo, Milano, 1974]

Libera-Malavasi 2020 — A. Libera, L. Malavasi, *La rivisitazione dei generi*, in A. Cervini (cur.) *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori,* Roma, 2020, pp. 37-50.

Lincoln 1979 — B. Lincoln, *The rape of Persephone: a Greek scenario of women's initiation, «*Harvard Theological Rec.», 72/3-4, 1979, pp. 223-235.

Linguaglossa 2015 — G. Linguaglossa, *Giuseppe Conte Poesie scelte da "Poesie 1983-2015" con un Commento di Giorgio Linguaglossa,* «*L'ombra delle parole»,* 2 novembre 2015, Ult. cons. 11 luglio 2025). https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/11/02/giuseppe-

	conte-poesie-scelte-da-poesie-1983-2015-oscar-mondadori-pp-372-e-22-il-progetto-novecentista-del-poeta-ligure-il-grande-progetto-la-fuoriuscita-dal-novecento-la-funziona/
Lippolis-Cozzolino-D'Oronzo 2018	E. Lippolis, M. Cozzolino, C. D'Oronzo, R. Ferretti, W. Lollino, C. M. Marchetti, V. Parisi, *Saturo (Ta) – Acropoli. La frequentazione tra VIII secolo a.C. ed età romana tardo-imperiale (campagne di scavo 2014-17),* «Scienze dell'Antichità», 24, 1, 2018, pp. 231-294.
Lippolis-Marchetti-Parisi 2014	E. Lippolis, C. M. Marchetti, V. Parisi, *Saturo (TA). Campagne di scavo 2007-2013, «Scienze dell'antichità»* 20, 2014, pp. 73-104.
Locatelli-Kournwsky, 2017	L. Locatelli-Kournwsky, *Perséphone,* Paris, 2017.
Lombardi 2019	C. Lombardi, *Tragico mediterraneo. Per una geografia delle passioni in Ovidio, Shakespeare e Camus,* «Studi Comparatistici» 24/2, 2019, pp. 235-50.
Lulli 2016	L. Lulli, *Questioni aperte di una dizione epica: La mistione linguistica dell'epos di Esiodo*. «Seminari romani di cultura greca», 5, 2016, pp. 195-215.
Luperini 2008	R. Luperini, *Immaginario e critica tematica: un dibattito i*n «Allegoria»*,* 58, 2008, pp. 7-8.
Mago 2016	Z. Mago, *Self- and cross- promotion within digital games «*Marketing Identity» 4, pp. 336-345.
Mago 2019	Z. Mago, *Easter eggs in digital games as a form of textual transcendence (case study),* «Acta Ludologica» 2, 2019, pp. 48-57.
Magri 2024	S. Magri, *Impulsi della mente artistica: Il mondo di Tim Burton, mostra al Museo Nazionale del Cinema, «*Fata Morgana Web», 2024, pp. 1-3.
Maiello 2018	A. Maiello, *La serializzazione delle serie*, in A. Canadè e R. De Gaetano (curr.) *Fata Morgana Web. 2018 un anno di visioni*, Cosenza, 2018, pp. 51-62.
Maio 2009	B. Maio*, La Terza Golden Age della Televisione, Autorialità, generi, modelli produttivi,* Roma, 2009.
Maio 2011	B. Maio, *HBO e la politica del network-autore,* in M. A. Pérez-Gómez, (ed.) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión,* Sevilla*,* 2011, pp. 279-289.
Malvestio 2017	M. Malvestio, *Mito e romanzo negli anni zero: Roth, Vollmann, Littell,* «ClassicoContemporaneo» 3, 2017, pp. 14-30.
Manali 2024	S. Manali, *L'archivio privato: strumento di gestione e dispositivo di autorappresentazione. Alcune riflessioni dalle carte Tasca d'Almerita.* «Bibliothecae. it», 13/1, 2024, pp. 126-145.
Manferlotti 2007	S. Manferlotti, s.v. *Stupro*, in *Dizionario dei temi letterari*, 3, Milano, 2007, pp. 2400-2403.
Manioti 2017	N. Manioti, *Circles and landscapes: Ceres' flight over the Greco-Roman world,* «Mnemosyne» 70 (1), 2017, pp. 79-93.
Marassi 2015	M. Marassi, *Blumenberg. La ragione del mito,* «Itinera», 9, 2015, pp. 80-94.

Marcattili 2012	F. Marcattili, *Il colore di Caronte e le porte dell'Ade,* in M. Harari, S. Paltineri (curr.) *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura Tardoclassica ed ellenistica* 2012.
Marchesani 2009	P. Marchesani (cur.), *Wislawa Szymborska. La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009),* Milano, 2009.
Marciniak 2020	K. Marciniak (ed.) *Chasing Mythical Beasts. The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults'Culture.* Heidelberg, 2020.
Marrón 2007	G. Marrón, *El mito de las edades en el DRP de Claudiano*. «Rivista di cultura classica e medioevale» 49/2, 2007, pp. 1000-1010.
Marrone 2017	G. Marrone, *Barthes e il racconto Critiche e sviluppi*, in G. Ferraro, A. Santangelo (curr.) *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*, Roma 2017, pp. 31-51.
Marrone 2019	G. Marrone *Tragico Montalbano*, «Doppiozero», 11 feb. 2019, https://www.doppiozero.com/materiali/tragico-montalbano.
Martelli 2016	M. Martelli, *Spazi d'autore. Riscrittura e passaggi di testo ne La strada di Levi,* «Enthymema», 14, 2016, pp. 215-230.
Martindale 2006	C. Martindale, *Introduction: Thinking Through Reception,* in C. Martindale, R. Thomas, *Classics and the Uses of Reception*, Malden, 2006, pp. 1- 13.
Masters-Smith 1998	G. Masters, D. Smith, *Portia and Persephone revisited: thinking about feeling in criminal justice* in «Theoretical Criminology» l/2, 1998, pp. 5-27.
Mauceri 2007	M. C. Mauceri s.v. *Adolescenza*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 1, 2007, p. 16.
Mauceri 2007	M. C. Mauceri, s.v. *Adolescenza*, in *Dizionario dei temi letterari*, 1, Milano, 2007, p. 16
Maugeri 2015	M. Maugeri *Novelle Italiane, di Jarosław Iwaszkiewicz (intervista al traduttore), «*LetteratitudineNews*»* 10 feb. 2015. https://letteratitudinenews.wordpress.com/2015/02/10/novelle-italiane-di-jaroslaw-iwaszkiewicz/
Mauro 2007	G. Mauro, s.v. *Immortalità*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, pp. 1107-1110
Mazzoni 2017	G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia,* «Le parole e le cose» 11 Dic. 2017, 16 pagg. https://www.leparoleelecose.it/sulla-storia-sociale-della-poesia-contemporanea-italia/
Mc Clintock 2012	A. McClintock, *L'ira di Demetra,* «Index», 40, 2012, pp. 42-56.
Mc Luhan 2008	M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* New York,1964; [trad it. E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, 2008].
Medaglia 2022a	F. Medaglia, *Il mito come forma di narrazione originaria Star Wars e le narrazioni complesse degli universi espansi,* in «*CoSMo*» 21, 2022, pp. 183-191.
Medaglia 2022b	F. Medaglia, *Il trauma nella serialità televisiva di Grey's Anatomy,* «Comparatismi» 7, 2022, pp. 146-159.
Merli 2001	E. Merli, *Fra Erudizione e Tradizione Letteraria: Nota a Ovidio, "Fasti" 5, 646*, in «Hermes» 129/4, 2001, pp. 514-524.

Micali 2007 — S. Micali, s.v. *Innamoramento*, in Dizionario dei temi letterari, 2, Milano, 2, 2007, pp. 1182-1186.

Milani 2022 — A. Milani, *Wislawa Szymborska. Si dà il caso che io sia qui,* Milano, 2022.

Montanari 1974 — F. Montanari, *L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra: a proposito delle fonti di Ovidio, "Fast." IV 502-62 e "Metam." V 446-61,* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa.» 4/1, 1974, pp. 109-37.

Morini-Domenichelli 2007 — M. Morini, M. Domenichelli, s.v. *Individualismo*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 1145.

Murgatroyd 2005 — P. Murgatroyd, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti,* Leiden, 2005.

Napoli 2010 — A. Napoli, *Giuseppe Conte. Il ritorno di Persefone*, in *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008,* Milano, 2010*,* pp. 66-74.

Negri 2024 — L. Negri*, Perché Beetlejuice-Spiritello porcello rimarrà sempre un cult,* «Wired», 6 sett. 2024. https://www.wired.it/article/beetlejuice-spiritello-porcello-tim-burton-winona-ryder-significato-dove-vederlo/

Nelson 2023 — T. J. Nelson, *Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry,* Cambridge, 2023.

Newby 2011a — Z. Newby, *Displaying Myth for Roman Eyes,* in K. Dowden, N. Livingstone (eds), *A Companion to Greek Mythology,* Oxford, 2011, pp. 265-282.

Newby 2011b — Z. Newby, *Myth and Death: Roman Mythological Sarcophagi,* in K. Dowden, N. Livingstone (eds), *A Companion to Greek Mythology,* Oxford, 2011, pp. 301- 318.

Newlands 1992 — C. E. Newlands, *Ovid's Narrator in the "Fasti"*, in «Arethusa» 25 (1), 1992, pp. 33-54.

Newlands 1995 — C. E. Newlands, *Playing with time: Ovid and the Fasti,* 55, New York, 1995.

Nikolajeva 2006 — M. Nikolajeva, s. v. *Fantasy*, in J. Zipes (ed.), *The Oxford Enciclopedia of Children's Literature* 2, New York, 2006, pp. 58-63.

Nobili 2007 — C. S. Nobili, s.v. *Oltretomba*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 2, 2007, p. 1723.

O'Donnel 2015 — J. O'Donnell, *A Digital Devil's Saga. Representation(s) of the Demon in Recent Videogames,* in S. Heidbrink, T. Knoll, J. Wysocki (eds.) *Religion in Digital Games Reloaded. Immersion Into the Field,* «Online-Heidelberg Journal of Religions on the Internet», 7, 2015, pp. 139-160.

Onorato 2006 — M. Onorato, *«Dissimilis sui»: La metamorfosi di Plutone e Cerere nel "De raptu Proserpinae" di Claudiano.* «Bollettino di studi latini», 36/2, pp. 516-538.

Onorato 2008 — M. Onorato, *Claudiano. De raptu Proserpinae,* Napoli*,* 2008.

Onorato 2021 — M. Onorato, *Le rotte della tradizione: Una rilettura della prima praefatio del De raptu Proserpinae di Claudiano.* «Bollettino di studi latini» 51/1, 2021, pp. 110-127.

Orioles 2009 — V. Orioles, *Tra sicilianità e sicilitudine*. «Linguistica», 49/1, 2009, pp. 227 – 234.

Ortoleva 2019 — P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità Racconti, media, vita quotidiana,* Torino, 2019.

Ottria 2022 — I. Ottria, *Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in Inferno XXIV-XXV*, «InterArtes», 2 *Ibrido*, 2022, pp. 114- 132. https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/2dab1014-d23b-43cc-b8034b7f97223483/06+vOttria.pdf?MOD=AJPERES

Palermo 2009 — D. Palermo, *Prima di Demetra. Divinità femminili della Sicilia indigena,* in T. India (cur.), *La donna e il sacro: dee, maghe, sacerdotesse, sante,* Palermo, 2009, p. 59-66.

Palumbo 2001 — B. Palumbo, *Campo intellettuale, potere e identità tra contesti locali, "pensiero meridiano" e "identità meridionale"*, «Erreffe», 43, 2001, p. 117-134.

Palumbo 2022 — A. P. Palumbo, *«La bellezza del marito»: a ritmo di tango fra verità e bellezza,* rec. a: A. Carson, *La bellezza del marito. Un saggio romanzo in 29 tanghi*, Milano, 2022, «Magma Magazine», 30 giugno 2022. https://www.magmamag.it/anne-carson-bellezza-marito-recensione/

Parkes 2015 — R. Parkes, *Love or war? Erotic and martial poetics in Claudian's de Raptu Proserpinae*, «Classical Journal», 110/4, pp. 471-492.

Parkes 2023 — R. Parkes, *Aetna Against Henna and the Poetics of Claudian's De Raptu Proserpinae*. «Arethusa», 56 (2), 209-233.

Passalacqua-Pianzola 2011 — F. Passalacqua, F. Pianzola. *Continuity and Break Points: Some Aspects of the Contemporary Debate in Narrative Theory*. «Enthymema», 2011, pp. 19-34.

Pavone 2015 — G. Pavone, *Cotrona, si è rotto il patto tra padri e figli*, «Quotidiano di Puglia», 11 settembre 2015. https://www.quotidianodipuglia.it/cultura/cotrona_rotto_patto_padri_figli-1239144.html#?refresh_ce.

Pavone 2019 — G. Pavone, *Taranto e Persefone i due volti della città tra Paradiso e Inferno*, «Quotidiano di Puglia», 7 Feb. 2019, p. 28. http://www.giulianopavone.it/wp-content/uploads/Persefone.jpg

Pellini 2008 — A. Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie* in *«*Allegoria», 58, 2008, pp. 61-83.

Pellitteri 1999 — M. Pellitteri, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake generation*, Roma, 1999.

Pellizer 1989 — E. Pellizer, *Figures narratives de la mort et l'immortalité. Sisyphe et autres histoire*s, «Mètis», 4/2, 1989, pp. 69-290.

Pellizer 2001 — E. Pellizer, *Lector in imagine: varianti iconiche e varianti discorsive nella leggenda di Telefo*. «Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos», 13/13, pp.145-157.

Pellizer 2007 — E. Pellizer et al, s. v. *Ecate* in *Dizionario Etimologico della Mitologia Greca On Line*, 2007. www.demgol.units.it

Pellizer 2010 — E. Pellizzer, *Mater lacrimosa. Costruzione di modelli femminili del dolore in Grecia antica*. «I quaderni del ramo d'oro on line» 3, 2010, pp. 1-10. https://www.qro.unisi.it/frontend/node/67 Ult. cons. 28/06/2025).

Pennacchio 2013	F. Pennacchio, *Monika Fludernick, Verso una narratologia naturale*. in «Enthymema» 8, 2013, pp.141-91.
Phelan-Rabinowitz 2012	J. Phelan, P. Rabinowitz, *Narrative as Rhetoric,* in D. Herman, J. Phelan, P. Rabinowitz, B. Richardon, R. Warhol, *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates,* Columbus 2012, pp. 3-8.
Pich 2007	F. Pich, s.v. *Rapimento*, in *Dizionario dei temi letterari*, 3, Milano, 2007, pp. 2016.
Pioletti 2019	A. Pioletti, *Comparativismo filologico, letteratura mondiale e morfologia comparata* in *Le forme e la storia* XII, 2, Catanzaro, Rubbettino editore, 2019 161 – 170.
Pisanty 2012	V. Pisanty, *Narratologia e scienze cognitive,* in A. Lorusso, C. Paolucci, M. Violi (curr.), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, pp. 261-278.
Plaszczewska 2016	O. Plaszczewska, *Il palinsesto "nelle valli d'Arcadia". L'Italia allo specchio della poesia europea del Novecento*, in *L'italianismo moderno nell'Europa Centrale e orientale (secc. XIX-XXI)*. Roma 2017.
Pratt 2009	H. J. Pratt*, Narrative in comics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 67/1, 2009, pp. 107-117.
Prola 2014	D. Prola (trad.), J. Iwasziewicz, *Novelle italiane,* Palermo 2014.
Prola 2017a	D. Prola, *Lo spazio mitico come fondamento dell'identità nazionale. I Kresy nella letteratura polacca.* in M. Geat (cur.) *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta,* Roma 2017, pp. 49-64.
Prola 2017b	D. Prola, *Iwaszkiewicz e la lirica italiana: tra imitazione e traduzione.* «Kwartalnik neofilologiczny» 64/4, 2017, pp. 549-558.
Prola 2023	D. Prola, *L'eterno ritorno. Il Sud Italia di Jaroslaw Iwasziewicz.* «Lingue e Linguaggi» 60, 2023, pp. 351-365.
Propp 1928	V. Propp, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad, 1928 [Morfologia *della fiaba* trad.it di G. L. Bravo, Torino, 1966).
Propp 1946	V. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki,* Izdat. Leningradskogo, 1946 [Le radici storiche dei racconti di fate, trad. it. C. Coïsson, Torino, 1972[2]).
Pyy 2023	E. Pyy, *I Speak Because I Can: Rewriting Ovid's Rapes in 21st-Century Folk-Pop*. «International Journal of the Classical Tradition» 30/4, 2023, pp. 417-446.
Querzoli 2011	S. Querzoli, *La puella rapta. Paradigmi retorici e apprendimento del diritto nelle Istituzioni di Elio Marciano,* «Sezione di Lettere», 2011, pp.153-169.
Raimondi 2022	F. Raimondi, *Furio Jesi: la verità effettuale della macchina mitologica. Verso una scienza della mitologia.* «Polemos» 3, 2022, pp. 17-38.
Rajewsky 2005	O. Rajewsky, I*ntermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, «*Intermédialités», 6, 2005, pp. 43-64.
Rajewsky 2010	I. O. Rajewsky, *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*. in L.

	Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality,* 2010, pp. 51–68.
Rajewsky 2018	O. Rajewsky, *Transmedial Passages. Remarks on the Heuristic Potential of a Transmedial Research Perspective in the Wider Field of Comparative Literature*, «Between», 8/16, 2018, https://doi.org/10.13125/2039-6597/3526. Ult. cons. 21/06/2025.
Ramos 1981	B. S. Ramos, *El rapto de Proserpina (Ovidio, Fastos, IV, 417-620)*, «Habis», 12, 1981, pp. 89-98.
Ranalli 2007	O. Ranalli, s.v. *Grano*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 2, 2007, p. 841.
Ranger 2023	H. Ranger, *Why are we still reading Ovid's rapes?* in S. Deacy, M. Malheiro et al., *Revisiting Rape in Antiquity: Sexualised Violence in Greek and Roman Worlds,* 33. London, 2023, pp. 33-47.
Redazione di Engramma 2024	Redazione di Engramma (cur.), *Figurine dal mito. Kaos – a Netflix series (2024),* «La Rivista di Engramma» 217, 2024, pp. 39-52. Ult. cons. 8 luglio 2025. https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5687
Rendell-Denison, 2018	J. Rendell, R. Denison, *Introducing studio Ghibli,* «East Asian Journal of Popular Culture», 4/1, 2018, pp. 5-14.
Renna 2020	S. Renna, *Riscrivere i classici, interpretare le riscritture. Storia e prospettive*, in M. Babbi, A. Comparini (curr.) *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni,* pp. 31-44. Roma, Carocci, 2020.
Renna 2020b	S. Renna, *Il piacere dell'annientamento. Pavese, Leucò e il mito classico,* (Tesi di Dottorato), Università di Bologna, 2020.
Renna 2021	S. Renna, *Morfologia del mito. Un approccio polisistemico* in «Comparative Studies in Modernism», 18, 2021.
Ricceri 2013	R. Ricceri, *Demone d'amore: l'aggettivo ΔΟΛΟΠΛΟΚΟΣ tra Afrodite e il Maligno (Gr. Naz. Carm. 2, 1, 50 V. 1),* in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», pp. 171-176.
Ricci 2023	L. Ricci, *Lo Spoken World di Osso Sacro. Intervista a Vittorio Zollo*, «Poesia del nostro tempo», 06, giu, 2023. https://www.poesiadelnostrotempo.it/lo-spoken-world-di-osso-sacro-intervista-a-vittorio-zollo/
Richardson 1974	N. J. Richardson *The Homeric Hymn to Demeter,* Oxford, 1974.
Richardson 1984	N. J. Richardson, *Innovazione poetica e mutamenti religiosi nell'antica Grecia,* «Studi Classici e Orientali», 33, 1984, pp. 13-27.
Richlin 1992	A. Richlin, *Reading Ovid's rapes,* in *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, 1992, pp. 159-179.
Ricoeur 1983	P. Ricoeur, *Temps et récit. 1*, Paris 1983, [G. Grampa, (trad.) Tempo e racconto, Volume I, Milano 1986].
Rizzo 2024	G. Rizzo, *La storia dell'Ilva dall'Italsider a ArcelorMittal,* Ansa, 19 febbraio 2024. https://www.ansa.it/sito/notizie/economia/aziende/2024/02/19/la-storia-dellilva-dallitalsider-a-arcelormittal_0caf06da-7009-4a5f-9acc-9119d85b07ff.html

Roda 2007	V. Roda, s.v. *Forza fisica*, in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 2, 2007, p. 921.
Romani 2018	S. Romani, *La fanciulla scritta nell'oro. La figura della Signora degli Inferi nelle lamine d'oro «orfiche»,* in Deidier 2018, pp.43-155.
Ronzitti 2020	R. Ronzitti, *Trame parallele: dal Rāmāyaṇa a I promessi sposi,* «Campi immaginabili», 62-63, 2020, pp. 338-352.
Rosati 1983	G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle "Metamorfosi" di Ovidio.* Firenze, 1983.
Rose 2007	F. Rose, *Tim Cuts Up*, in P.A Woods (ed.), *Tim Burton. A Child's Garden of Nightmares*, London, 2007, pp. 62-70.
Rossi 1992	L. E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone, in* G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (edd.) *Lo spazio letterario della Grecia antica,* 1 (1), Roma, 1992, pp. 77-106.
Rossi 1998	L. E. Rossi, *L'atlante occidentale degli aitia di Callimaco. Mito e modi di lettura*. in *Mito e storia in Magna Grecia. Atti del XXXVI Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 4-7 ottobre 1996*, Napoli, 1998, pp. 69-80
Rossi 2016	L. E. Rossi, *Esiodo, Le Opere e i giorni: Un nuovo tentativo di analisi*, «Seminari romani di cultura greca», 5, 2016, pp. 47-62.
Ruijgh 1995	C. J. Ruijgh, *D'Homere aux origines proto-myceniennes de la tradition epique. Analyse dialectologique du langiage homerique, avec un excursus sur la creation de l'alphabet grec,* in *Homeric Questions.* Leiden-Boston*,* Brill, 1995, 1-96.
Russo 2019	P. Russo, *Separazione/Iniziazione/Ritorno: il 'potere del mito' nelle strutture narrative del cinema americano postclassico,* in V. Pravadelli (cur.) *Forme del mito e cinema americano,* Roma, 2019, pp. 51-69.
Ryan 2015	M. L. Ryan, *On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology,* in J. C. Meister (ed.) *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity,* Berlin, 2015, pp. 1-23.
Ryser 2020	G. Ryser, *Education, Religion, and Literary Culture in the 4th Century C.E. A Study of the Underworld Topos in Claudian's De raptu Proserpinae,* Göttingen, 2020.
San Cristobàl 2015	A. I. J. San Cristóbal, *The Rape of Persephone in a Berlin Papyrus,* «Les études classiques», 83/1-4, 2015, pp. 237-260
Sbardella 2012	L. Sbardella, *Cucitori di canti: Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.,* Roma, 2012.
Sbardella 2016	L. Sbardella, *Le Muse, Esiodo e i rapsodi: Theog. 22-35 e la strutura del proemio,* «Seminari romani di cultura greca», 5, 2016, pp. 63-82.
Scaffai 2007	N. Scaffai, s.v. *Luogo ameno*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2 Milano, 2007, p. 1317.
Scaglioni 2009	M. Scaglioni*, Variazioni di mondo. Esercizi di stile seriale nel telefilm contemporaneo* in «Comunicazioni sociali», 1, 2009, 9 – 24.

Schiavoni 1988	G. Schiavoni, *Bachofen in-attuale?* in G. Schiavoni (cur.) *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici,* Torino, 1988, pp. xxxvii-xlvii [J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur,* Stuttgart, 1861].
Schiesaro 2002	A. Schiesaro, *Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric,* in Hardie 2002, pp. 62-75.
Schisa 2019	B. Schisa, I*l mostro di Taranto genera (anche) ossessioni*, «Venerdì di Repubblica», 18 gennaio 2019.
Schmitzer 1990	U. Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen: Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch.* Vol. 4, Berlin, 2014.
Scuderi 2024	A. Scuderi, *Il tempo dell'Intanto: sociologia e letteratura in Paolo Jedlowski* «Quaderni di Teoria Sociale» 1, 2024, pp. 8-20.
Segre 1982	C. Segre *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, (edd.) *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria,* Palermo, 1982, pp.13-28.
Šejić 2021a	L. Šejić, *Punderworld 1*, Los Angeles, 2021.
Šejić 2021b	S. Šejić, *Fine Print 1,* Los Angeles, 2021.
Serafini 2014	N. Serafini, *Antichi dèi, oggi: la Ecate dei neopagani*, «Minerva» 27, 2014, pp. 203-225.
Serafini 2015	N. Serafini, *La dea Ecate nell'antica Grecia: Una protettrice dalla quale proteggersi*, Roma, 2015.
Severino 2008	V. S. Severino, *Soggetto e origine della realtà nell'interpretazione storico-religiosa del mito. Capire una disattenzione disciplinare,* in I. Baglioni (cur.) *Storia delle Religioni e Archeologia. Discipline a confronto,* Roma, 2010, pp. 281-295.
Sfameni Gasparro 1986	G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, 1986.
Sharma 2022	R. S. Sharma, *Perché non saltare l'intro della serie The White Lotus, secondo un esperto di musica,* in «GQ» Nov. 2022. Ult. acc. 30/08/2024. https://www.gqitalia.it/show/article/the-white-lotus-2-musica-intro
Sharrock 2002	A. Sharrock, *Gender and sexuality,* in Hardie 2002, pp. 95-107.
Silva 2008a	R. Silva, *La dominazione del fantasy*, «Pepeverde» 37, 2008, pp. 2-5.
Silva 2008b	R. Silva, *Oltre il recinto sacro*, «Pepeverde» 38, 2008, pp. 5-8.
Silva 2009	R. Silva, *Uccideteli tutti. Dio riconoscerà i suoi. Fantasy e letteratura di consumo,* «Pepeverde» 41, 2009, pp. 39-43.
Smith 1986	E. L. Smith, *The descent to the underworld: towards an archetypal poetics of modernism*. Claremont, 1986.
Smith 2011	A. C. Smith, *Loving Maidens and Patriarchal Mothers: Revisions of the Homeric "Hymn to Demeter" and "Cymbeline" in "Mrs. Dalloway.",* «Woolf Studies Annual», 17, pp. 151–172.

Smith 2020	S. Smith, rec. a L. Locatelli-Kournwsky, *Perséphone,* Paris, 2017, «The graphic library», 4 gen. 2020. Ult. acc. 1 Ag. 2025. https://www.graphiclibrary.org/rec.s/persephone-by-loic-locatelli-kournwsky
Spila 2007	C. Spila, s.v. *Fiori*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2 Milano, 2007, p. 873.
Spina 2015	L. Spina, *Il futuro della ricezione dell'antico*, «Status quaestionis», 8, 2015, pp. 53-66.
Stazzone 2014	D. Stazzone, *Gesualdo Bufalino saggista: "la luce e il lutto" e la Persefone ritornante,* «Sinestesie» 10 2014, pp. 7-18
Stella 1958	L. A. Stella, *La religione greca nei testi micenei,* «Numen», 5/1, 1958, pp. 18–57.
Strauss Clay 2006	J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric H*ymns. London, 2006[2].
Tarrant 2002	R. Tarrant, *Ovid and ancient literary history,* in Hardie 2002.
Tarzia-Ilardi-Ceccherelli 2020	F. Tarzia, E. Ilardi, A. Ceccherelli, *Immaginario o immaginari? Europa e America a confronto. Due casi: il ritorno dell'eroe e la figura del Supereroe,* «H-ermes» 17, 2020, pp. 157-180.
Tasca 2020	M. Tasca, *"Positioning theory" e analisi del soggetto lirico* «Enthymema», 25, 2020, pp. 445-463.
Thompson 1996	J. Thompson, *Television Second Golden Age*, Syracuse, 1996.
Tirino-Tramontana 2018	M. Tirino, A. Tramontana, *Mutazioni tecnoantropologiche e conflitti socioculturali in Black Mirror* in *La sensibilità vitale*, Roma 2018, p. 39.
Tola 2009	E. Tola, *La celebración de Flora en los Fastos de Ovidio (V, 183-378): mito de origen y poética metamórfica*., in «Euphrosyne» 37, 2009.
Tolkien 1964	J. R. R. Tolkien*, On fairy stories*, in *Tree and leaf,* London, 1964; [trad.it: F. Saba Sardi (cur.), *Sulle fiabe*, in *Albero e foglia*, Milano, 1992].
Tommasucci-Bremer 2016	G. Tommasucci, D. Bremer (edd.) *Szymborska, la gioia di leggere, Lettori poeti critici.* Pisa, 2016.
Torino 2017	A. Torino, *L'Acheronte nelle versioni di Milo De Angelis*, in F. Cavallini (cur.), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, 2017, pp. 151-171.
Torregiani 2007	B. Torregiani, s.v. *Primavera* in *Dizionario dei temi letterari*, Milano, 3, 2007, p. 1965.
Tyler 2005	L. Tyler, *The Loss of Roses: Mother-Daughter Myth and Relationships between Women in Mrs. Dalloway*, «West Virginia University Philological Papers», 52, 2005-2006, pp. 60-69.
Undheim 2024	S. Undheim, *The Magic of the Multiverse: Easter Eggs, Superhuman Beings, and Metamodernism* in *Marvel's Story Worlds*, in K. de Groot (ed.), *Comics, Culture, and Religion. Faith Imagined*, London 2024, pp. 187-204.
Ursini 2018	F. Ursini, *Le "Metamorfosi" di Ovidio come poema dell'"indistinzione", dell'"illusione" e dell'"incertezza",* in

«Montesquieu.it», 10, 2018, https://doi.org/10.6092/ISSN.2421-4124/7670.

Uva 2020 — C. Uva*, Il nuovo cinema d'animazione* in A. Cervini (cur.) *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori,* Roma, 2020, pp. 51-70.

Vassallo 2024 — R. Vassallo, *Demetra in Sicilia centro-meridionale: analisi delle evidenze archeologiche del culto in età ellenistica e romana,* «Annali online Unife» 3, 10 Dic.2024, pp. 93-114. https://annali.unife.it/SSA/article/view/3006

Vercesi 2007 — M. Vercesi, I *mitomodernisti. Desiderio di metamorfosi,* in P. Gibellini (cur.), *Il mito nella letteratura italiana,* 4, Brescia, 2007, pp. 541-563.

Verzura 2011 — E. Verzura (cur.), *Orfici, Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, Milano, 2011.

Viteritti 2006 — M. Viteritti, *La fabbrica dei sogni: l'immaginario infantile nel cinema di Tim Burton*, Torino, 2006.

Vogler 1998 — C. Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers,* Studio City, 1998. [J. Loreti (cur.), *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema,* Roma, 2010].

Von Albrecht 1989 — M. Von Albrecht, *Proserpina's Tapestry in Claudian's "De raptu": Tradition and Design*. Illinois Classical Studies, 14/1-2, pp. 383–390.

Ware 2011 — C. Ware, *Proserpina and the martyrs: Pagan and Christian in late antiquity.* In *Listen O Isles Unto Me: Studies in Medieval Word and Image in Honour of Jennifer O'Reilly,* pp. 16–27. Cork University Press.

Willis 2018 — I. Willis, *Reception*, London, 2018.

Zago 2016 — N. Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016.

Zanotti 2007a — P. Zanotti, s.v. *Giardino*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 1019.

Zanotti 2007b — P. Zanotti, s.v. *Innocenza*, in *Dizionario dei temi letterari*, 2, Milano, 2007, p. 1186.

Zappa 2023 — A. Zappa, *The White Lotus: la miserabile vita dei ricchi e di chi ai ricchi si vende,* in «MicroMega» sito web, Gen. 2023. Ult. acc.: 14 Aug. 2024. https://www.micromega.net/the-white-lotus-la-miserabile-vita-dei-ricchi-e-di-chi-ai-ricchi-si-vende?

Ziolkowski 2005 — T. Ziolkowski, *Ovid and the moderns,* Ithaca, 2005.

Zisa 2018 — F. Zisa, *La Kore pudica e la Kore orgiastica: le due ragazze di Hades,* in Deidier 2018, pp.61-76.

Zissos 1999 — A. Zissos, *The Rape of Proserpina in Ovid "Met." 5.341-661: Internal Audience and Narrative Distortion,* «The Phoenix», 53/1-2, 1999, pp. 97-113.

Zumhtor 1990 — P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (Vol. 70]. Universty of Minnesota Press, 1990.