

FRANCESCA MEDAGLIA

IL MITO COME FORMA DI NARRAZIONE ORIGINARIA

Star Wars e le narrazioni complesse degli universi espansi

ABSTRACT: This essay aims to investigate the myths of origins as an innovative form of storytelling within the contemporaneity. In this light, the new numerous expanded universes produced by transmediality are now able to structure amplified experiences and, at the same time, will provide insights into the universality of creation myths as patterns from which the narrative action radiates. In this sense, this contribution intends to pay attention to *Star Wars* as an example of a storytelling, within which myth, as a form of literary creation, is used not only in its more traditional guise, but also as a source of new narrative structures of the metamodern sphere.

KEYWORDS: Myth; Storytelling; Transmediality; Expanded Universe; Star Wars.

I miti delle origini, da sempre, sono al centro delle narrazioni. Di conseguenza, questo saggio si propone di indagare il mito come forma di narrazione originaria all'interno di *Star Wars*. Le narrazioni complesse della transmedialità, con i loro universi espansi, sono ormai in grado di creare esperienze amplificate, che si sviluppano attraverso diversi media. In questo senso, il mito può divenire l'asse portante della costruzione di questi nuovi universi in espansione. In particolare, l'attenzione di questo intervento si concentrerà sull'analisi del mito come modello di creazione narrativa letteraria sfruttato in certi casi dai prodotti transmediali e, al contempo, sulla fluidità dello *storytelling* contemporaneo, in quanto portatore di strutture narrative innovative. In tal senso, non si prenderanno in considerazione tanto i passaggi da un *medium* all'altro, quanto piuttosto l'impianto complessivo dello *storytelling* dell'universo espanso con il mito quale epicentro da cui la narrazione si irradia.

Prima di procedere con un esempio in particolare, quello relativo all'uso del mito delle origini all'interno della saga di *Star Wars*, è bene fornire alcune coordinate teoriche di base relative alla questione del *transmedia storytelling*, al fine di comprendere come ciò ha reso ancora più complesse le narrazioni contemporanee.

L'interpretazione di un nuovo *medium* nel momento in cui compare, e di tutto ciò che esso comporta, è un problema che si è sempre posto: a partire dal XX secolo, però, le trasformazioni che hanno caratterizzato il mondo sono divenute, via via, sempre più veloci, giungendo ad assumere dimensioni impegnative da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza sono divenuti tali da

sovrastare le capacità di identificare in modo analitico le eterogenee componenti dei differenti media e di concettualizzarle in modo compiuto.

Di per sé il termine *transmedia storytelling* sta a indicare una pratica che espande sensibilmente la portata di un racconto in una gamma di media tra loro differenti, ma collegati tramite esso; dunque si “lavora sull’estensione, ovvero sull’ampliamento dello *storyworld* che ruota intorno alla matrice originaria e al quale si aggiunge qualcosa di nuovo e diverso a ogni suo spostamento di *medium*. Ogni ampliamento diventa, quindi, una nuova emanazione testuale che aggiunge comprensione e profondità al testo originario” (Mallamaci 2018, 47). Di conseguenza, ogni singolo prodotto transmediale diviene così una porta d’accesso all’insieme della complessità narrativa nella sua totalità (Jenkins 2006a, 95), aumentando anche l’ampiezza della fruizione, anche in relazione al fatto che alcuni media risultano essere più congeniali di altri per differenti tipologie di fruitori. Per Giovagnoli, ad esempio, il

Compito del transmedia storytelling è, infatti, quello di creare ‘universi immaginativi’ articolati in più *story worlds* composti da storie distribuite su più media in grandi progetti editoriali ordinati in ‘sistemi comunicativi’ complessi. ‘Orchestre di contenuti’ i cui spartiti sono suonati allo stesso tempo da opere testuali, audiovisive, videoludiche, interattive, grafiche, sonore, fisiche e digitali, fruite in mondi reali e/o virtuali, in solitaria o in modalità interoperativa. (Giovagnoli 2020, 139)

Secondo Jenkins, il *transmedia storytelling*

represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. (Jenkins 2011)¹

Al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico vi è la convergenza, tanto che Jenkins definisce quella attuale come appunto una cultura di tipo convergente (Jenkins 2006a, 2-3): prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media (de Sola Pool 1983, 23). In questo senso, la convergenza culturale diviene un processo onnicomprensivo: “There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are entering an era where media will be everywhere” (Jenkins 2006a, 16).

La convergenza è, dunque, un processo che si realizza grazie a due spinte provenienti da lati opposti: “Convergence, as we can see, is both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process. Corporate convergence coexists with grassroots convergence” (Jenkins 2006a, 18). Al concetto di convergenza, in ambito mediatico, si aggiunge quello di rimediazione, nel senso che un singolo *medium*,

¹ Anche se da molti è considerato il capostipite degli studi sulla transmedialità, in realtà il lemma fu utilizzato ancor prima da Marsha Kinder nel 1991 in riferimento a *franchise* di intrattenimento per bambini in continua espansione, caratterizzato dall’intertestualità transmediale (Kinder 1991, 38-40).

all'interno della cultura contemporanea, non è in grado di operare in modo isolato e si appropria di tecniche, forme e significati che sono propri degli altri media, rimodellandoli: secondo Bolter e Grusin, i media tradizionali – sia quelli elettronici, che quelli a stampa – sentitisi minacciati da parte delle nuove tecnologie hanno cercato, nel corso del tempo, di affermare nuovamente la necessità della loro presenza rimarcando la loro posizione all'interno dell'universo culturale odierno (Bolter, Grusin 2000, 5). Ciò che si rivela come nuovo, però, sono i modi in cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti, nel momento in cui questi ultimi tentano di reinventarsi per rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo (Bolter, Grusin 2000, 15).² In questo senso, come sottolinea McLuhan, il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium* (McLuhan 1966, 14-17): tutto ciò conduce alla possibilità di costruire universi espansi, che siano rappresentativi nella loro complessità dell'apparato mediale contemporaneo.

Date queste premesse teoriche sulla transmedialità, è possibile ora occuparsi dell'utilizzo dei miti delle origini all'interno delle narrazioni complesse degli universi transmediali contemporanei e, in particolare, di quanto avviene all'interno di *Star Wars*, una delle saghe certamente più note al mondo.³ Il *franchise* di *Star Wars* è iniziato in *medias res* nel 1977 con il primo episodio – successivamente divenuto il IV della serie con il titolo *Episode IV – A New Hope* – a cui sono seguiti a distanza di tre anni l'uno dall'altro altri due episodi *Episode V – The Empire Strikes Back* e *Episode VI – Return of the Jedi*, rispettivamente del 1980 e del 1983. A questi primi tre episodi – in ordine temporale, ma non narrativo – è seguito un *prequel*, costituito da ulteriori tre film: *Episode I – The Phantom Menace* (1999), *Episode II – Attack of the Clones* (2002) e *Episode III – Revenge of the Sith* (2005). Vengono poi fatti uscire nelle sale ancora tre episodi: *Episode VII – The Force Awakens* (2015), *Episode VIII – The Last Jedi* (2017) e *Episode IX – The Rise of Skywalker* (2019). In aggiunta a questi nove episodi principali, vi sono poi *Rogue One* (2016) e *Solo: A Star Wars Story* (2018), che si situano temporalmente tra il *prequel* e la trilogia originale.

Quando dalla mente di Lucas nasce inizialmente l'universo espanso di *Star Wars*, questo vi riversa interamente il contesto storico-culturale in cui è immerso e il fermento tipico di quegli anni di profondo cambiamento artistico. Con le sue idee innovative e la sua attenzione agli effetti speciali e alla fotografia, Lucas può certamente essere considerato come uno di quelli che hanno contribuito alla creazione della 'nuova Hollywood'. Infatti, la sua appartenenza ai *The Movie Brats* – insieme a Coppola, De Palma, Milius, Schrader e Spielberg – ne segna profondamente la visione artistica, orientata verso la valorizzazione delle competenze tecniche acquisite all'USC e la predilezione per i film che vengono intrisi di citazioni e rimandi. Di conseguenza, il contesto culturale dell'epoca penetra in *Star Wars* attraverso la visione di Lucas e dei suoi

² Risulta particolarmente interessante la riflessione di Bolter e Grusin circa il fatto che i nuovi media – e in particolare quelli legati alla rete – rappresentino una tipologia di *medium* per il quale il fine ultimo è rendersi invisibile (Bolter, Grusin 2000, 21-22).

³ A tal proposito, si veda Taylor 2015, XI-XV.

colleghi, che spesso lo hanno aiutato a completare l'universo espanso, finendo per caratterizzarne i nuclei narrativi principali.

L'universo espanso di *Star Wars* è, dunque, ben più complicato di quanto potrebbe sembrare e, in qualità di *franchise*, è costituito non solo da questi film, ma da una serie interminabile di *spin-off* televisivi, fumetti, romanzi e videogiochi (Taylor 2015, 321), per non parlare del fenomeno del *fandom* (Zecca 2012, 15). In questa sede, non si intende dar conto dell'ampiezza dell'universo espanso che costituisce questo *franchise*, bensì del riutilizzo dei nuclei mitologici e religiosi originari in particolare della serie filmica. Si tralasceranno, dunque, tutte le informazioni relative ai molteplici e differenti prodotti che ruotano intorno a questo universo espanso⁴ e di cui numerosi studiosi si sono già occupati, nonché anche tutta la serie di indicazioni, proprie dei *film studies*, relative agli aspetti più prettamente cinematografici dell'opera. *Star Wars* si affronterà, dunque, dal punto di vista narrativo, andando a indagare come gli elementi propri dei miti delle origini ricompaiano all'interno della saga sotto forma di rielaborazione complessa della narrazione transmediale: è quella che viene chiamata "teologia pop" (Ciaccio, Köhn 2015, 5), la quale individua le connessioni tra le tradizioni religiose, i miti e le opere pop più vicine alla contemporaneità.

Per quel che concerne *Star Wars* sembra essere piuttosto facile trovare dei collegamenti in tal senso, in quanto l'universo espanso altro non è che un mondo parallelo fortemente caratterizzato da un apparato mitologico. La cosmogonia della saga oggetto di questa analisi sembra basarsi su un miscuglio di miti ed elementi religiosi provenienti da differenti ambiti e tempi.

Al centro della prima trilogia in ordine di narrazione – dunque gli episodi I, II e III – si trova la storia dall'origine alla caduta di Anakin Skywalker: il prescelto che, divenuto quasi una figura messianica nel corso del racconto, fallisce davanti alle tentazioni.

Anakin è generato dalla Forza – là dove quest'ultima è certamente una figura divina, una sorta di Dio Padre di ogni cosa – ed è colui che la profezia afferma dovrebbe riportare l'equilibrio nella Forza stessa. Sua madre, Shmi Skywalker, nel I Episodio, afferma: "There was no father, that I know of...I carried him, I gave him birth...I can't explain what happened" (IMSDb 2021a). Anakin, infatti, per come lo definisce il Jedi Qui-Gon Jinn, che per primo gli riconosce una marcata eccezionalità, è il prescelto, in quanto è stato concepito dai midi-chlorians – una forma microscopica di vita intelligente e che consente l'interazione con la Forza di chi ne ha una maggiore quantità nel sangue – e, dunque, è generato dalla Forza. Nel momento stesso in cui Shmi si rappresenta come la Vergine Maria, viene confermata l'identificazione di Anakin come Cristo. Risulta interessante, però, anche il nome stesso di Shmi, che sembrerebbe richiamare il diminutivo di Lakshmi, la dea della purezza, sposa di Visnu nel pantheon induista (Ciaccio, Köhn 2015, 19). In *Star Wars*, dunque, i pantheon divini dei miti originari si mescolano, senza per questo perdere in logica o efficacia. A tal proposito, un ulteriore punto di contatto con

⁴ Tali informazioni sono già facilmente disponibili, anche al grande pubblico, attraverso siti internet ufficiali dedicati all'universo espanso: <<https://www.starwars.com>>.

l'induismo è rappresentato, sempre per Anakin, dalla presenza nella sua vita, oltre che di sua madre, della donna che ama, Padmé Amidala. Infatti, anche in questo caso il nome della donna si riferisce alla cultura induista: Padmé significa loto, che rappresenta il ciclo di morte, vita e rinascita, ovvero il Samsara (Ciaccio, Köhn 2015, 19). Sembra, dunque, essere indicativo il fatto che proprio le due persone a cui il 'cristico' Anakin tiene di più prendano i loro nomi dal mondo orientale, rendendo Anakin il punto di contatto tra mondi differenti. Al contempo, però, i nomi potrebbero venire per Lucas, il creatore della saga, anche da altre forme di collegamento: Padmé Amidala ricorda da vicino l'amigdala – quella parte del cervello che controlla la paura, facoltà fondamentale per non cadere nel Lato Oscuro della Forza – così come Anakin potrebbe essere dovuto al nome del caro amico di Lucas, Anakin (Ciaccio, Köhn 2015, 19).

Tornando alla questione della presenza della religione cristiana in *Star Wars*, si può affermare che Anakin, al contrario di Cristo, fallisce quando è posto davanti alle tentazioni e passa al Lato Oscuro, quello del male, rappresentato dall'Imperatore – una sorta di Satana personificato. Ciò si realizza anche in relazione al fatto che Anakin non è dotato di un padre vero e proprio: “The fact that Anakin has no natural father leads him to be alternately seeking and rebelling against father figures, and helps explain how he is able to become the monstrous, more-than-half-machine that is Darth Vader” (Vogler 2007, 288).

Vi è, dunque, Cristo-Anakin, Spirito Santo-Forza⁵ e Satana-Imperatore: alla fine il sacrificio stesso da parte di Anakin della propria vita – una volta ormai divenuto Darth Vader nelle mani dell'Imperatore che lo ri-costruisce come angelo caduto – sarà necessario per la salvezza degli altri, come era stato per Cristo prima di lui. A ciò si aggiunge che Anakin, nel suo viaggio di formazione, segue una certa ciclicità: inizialmente diviene il prescelto, poi cade e passa dalla parte del male, infine, salva tutti con il suo sacrificio. Tale ciclicità non può non far pensare anche a quell'idea dell'eterno ritorno teorizzato da Nietzsche (2000, 265-266).

Nel corso della storia, si affaccia in modo sempre più palese la presenza della Trinità vera e propria composta da Padre, ovvero Anakin, Figlio, ovvero Luke Skywalker e Spirito Santo, ovvero la Forza: sembra proprio che tale idea sia stata centrale nella mente di Lucas nel momento della creazione narrativa, in quanto era profondamente influenzato dalla lettura di *The Hero with a Thousand Faces* di Campbell, nel quale vengono individuate le caratteristiche dei protagonisti di saghe e miti e le loro somiglianze attraverso un approccio diacronico e diatopico per quel che concerne i monomiti all'interno della narrazione (Campbell 2008). Luke, al contrario di suo padre Anakin, è colui che realmente ristabilirà l'equilibrio nella Forza, risolvendo, attraverso la speranza, il conflitto che la nascita di suo padre, un Jedi potente, ma con ferite troppo profonde, aveva generato.

⁵ In realtà, alcuni studiosi stabiliscono una differenza tra la Forza e lo Spirito Santo, basandosi sul fatto che la prima non implica la presenza di un essere supremo (Stone 2000, 135). A mio parere, però, la somiglianza non è data tanto dal modo in cui la Forza si incarna, quanto da ciò che mette in campo e che rappresenta.

Al contempo, a questa Trinità, si oppone la presenza del male puro, rappresentato dall'Imperatore – chiamato anche Darth Sidious: infatti l'analogia tra il cancelliere Palpatine – il volto dell'Imperatore prima della sua completa rivelazione – e Satana risulta evidente. La sua arte tentatrice si basa sulla fascinazione delle parole e sul potere della retorica. Proprio con la sua abilità retorica, infatti, Palpatine convince dapprima la Federazione dei mercanti a mettere sotto embargo il pianeta Naboo; poi Padmé a chiedere la sfiducia del cancelliere Finis Valorum – anche qui il nome è indicativo –; successivamente a prendere il completo potere all'interno del Senato e, infine, Anakin a passare al Lato Oscuro, tradendo tutto ciò che ha di più caro (Ciaccio, Köhn 2015, 20). A tal proposito, basta prendere in considerazione il discorso che Satana rivolge a Cristo nell'episodio delle tentazioni (Matteo 4, 3 – 11) e quello di Palpatine nel III Episodio per Anakin:

Anakin, if one is to understand the great mystery, one must study all its aspects, not just the dogmatic, narrow view of the Jedi. If you wish to become a complete and wise leader, you must embrace a larger view of the Force. Be careful of the Jedi, Anakin. They fear you. In time they will destroy you. Let me train you ... Only through me can you achieve a power greater than any Jedi. Learn to know the dark side of the Force, Anakin, and you will be able to save your wife from certain death. ... Use my knowledge, I beg you. (IMSDb 2021b)

Il legame tra Darth Sidious e il suo nuovo apprendista diviene così profondo che il primo può, di fatto, battezzare il secondo, facendolo rinascere con un nuovo nome, quello di Darth Vader: Anakin perde la sua vecchia identità cristologica per abbracciare completamente quella di angelo caduto. Dunque, Anakin, creato come essere differente dagli altri – senza un padre e con una straordinaria presenza di midi-chlorians dentro di sé – diviene una creatura costantemente in bilico tra il divino e l'umano, nonché tra il bene e il male.

Ciò appare ancora più evidente quando suo figlio Luke cercherà di riportare Darth Vader a ciò che era prima che l'Imperatore si impadronisse della sua vita e della sua anima; Luke, infatti, è profondamente convinto che ci sia ancora del buono in suo padre, nonostante questo cerchi di mostrargli in modo palese la sua completa appartenenza all'Imperatore:

LUKE: Search your feelings, father. You can't do this. I feel the conflict within you. Let go of your hate. VADER: It is too late for me, son. The Emperor will show you the true nature of the Force. He is your master now ... LUKE: Then my father is truly dead. (IMSDb 2021c)

In realtà, Anakin e Luke, nel corso della narrazione, invertono i propri ruoli; infatti, Luke diventerà il padre nella rinascita di Darth Vader che ridiventerà, poco prima di morire, Anakin:

VADER: Luke, help me take this mask off. LUKE: But you'll die. VADER: Nothing can stop that now. Just for once... let me look on you with my own eyes ... ANAKIN: Now...go, my son. Leave me. LUKE: No. You're coming with me. I can't leave you here. I've got to save you. ANAKIN: You already have, Luke. You were right about me. Tell your sister...you were right. (IMSDb 2021c)

Sono la speranza di Luke e la sua caparbità nel credere che nel padre ci sia ancora del buono a salvare l'intera galassia: proprio grazie a una delle tre virtù teologali – la speranza – il mondo può essere redento attraverso un atto di fede che ristabilisce l'equilibrio nella Forza. La stessa formula costantemente presente in tutta la saga, ovvero *May the force be with you*, non può non essere vista come una forma di benedizione, che viene scambiata di Jedi in Jedi: ciò potrebbe ricordare i saluti ebraici di *hazak veematz* o *chazak ve'ematz*, ovvero sii forte e coraggioso, oppure quelli yiddish di *yashar koyech* o *yashir koyech*, ovvero che la tua forza rimanga, che la forza sia con te (Ciaccio, Köhn 2015, 66-67). L'epopea di Anakin non può non riportare alla mente anche le storie narrate in quella relativa a Gilgamesh: al centro vi è sempre la ricerca dell'immortalità – Anakin vorrebbe sconfiggere la morte, motivo per il quale si unisce all'Imperatore, per poter salvare la sua amata Padmé, come prima non era riuscito a salvare sua madre –, la quale, però, è concessa solo agli dei.

La presenza di un sostrato mitico-religioso, nonché in particolare della Trinità presente nell'opera, si stabilizza sempre di più, nonostante la presenza, nella seconda trilogia in ordine della narrazione, oltre a Luke, di sua sorella gemella Leila: si potrebbe, infatti, pensare che questa presenza femminile, in qualche modo, rompa l'equilibrio trinitario, ma al contrario lo conferma. In realtà, la presenza di una coppia, costituita dal maschile e dal femminile, potrebbe rappresentare il dualismo gnostico, che prevede la generazione di coppie di eoni (Ciaccio, Köhn 2015, 22).

Inoltre, Anakin non è il padre solo dei gemelli predestinati Luke e Leila, ma anche del droide protocollare C-3PO, il quale è uno dei pochi personaggi che resta presente per tutto il corso della serie. Per lui Anakin è fin all'inizio il suo creatore, il quale dapprima lo lascia con sua madre quando è costretto a partire per Coruscant insieme a Qui-Gon e che successivamente lo porterà con sé a casa Lars. Questa figura di C-3PO, nonché il rapporto presente tra lui come creatura e Anakin come creatore non può non far pensare al *posthuman* (Braidotti 2017, 9-25) con l'inserimento della robotica e delle biotecnologie all'interno delle dinamiche socio-culturali: a tal proposito si può considerare anche il rapporto padre-figlio tra Jango Fett e il suo clone non modificato Boba (Ciaccio, Köhn 2015, 43-44).

Si sommano a questa serie di figure e miti primordiali rivisitati anche delle figure alquanto particolari, che assurgono a continui protagonisti della saga, ovvero i Jedi. Almeno fino alla presa di potere da parte di Palpatine, il Consiglio dei Jedi è un organo indipendente dal Senato e dall'esecutivo, costituito da una sorta di guardiani della pace e della giustizia della galassia. I Jedi appaiono da un lato come un ordine monastico, dall'altro come un ordine militare: si potrebbero paragonare ai cavalieri templari posti a difesa della Repubblica. Ed il fallimento dei Jedi, che consentono in qualche modo la penetrazione della corruzione nella galassia, rappresenta lo sgretolarsi stesso della Repubblica. Ciò è valido per quel che concerne la figura dei Jedi in generale, ma osservando più da vicino, ciò che risulta interessante è che i Jedi innescano fra di loro rapporti di profonda vicinanza e parentela.

Il rapporto di Qui-Gon Jinn con Obi-Wan Kenobi, così come quello tra Obi-Wan e Luke è, a tutti gli effetti, un rapporto tra padre e figlio: i Jedi, infatti, ripropongono la stessa tipologia di rapporti della comunità monastica, in cui la nuova famiglia, in qualche modo, annulla quella precedente. In questo senso i Padawan, ovvero gli apprendisti Jedi, sono i figli stessi dell'intera comunità: gli allievi vengono ammessi in età giovanile per ridurre la possibilità che cedano al Lato Oscuro della Forza, anche a causa degli eventuali legami che potrebbero creare prima di diventare Padwan. In effetti, ciò non può non ricordare l'esperienza buddhista, nella quale il noviziato inizia a sette anni, se non prima. Al centro della saga, infatti, vi è l'idea buddhista che la vita vada accettata senza attaccamento: il personaggio che maggiormente incarna questa idea è Yoda, maestro spirituale di ogni Jedi, che – nonostante il suo nome in sanscrito significhi guerriero (Stevens 2005, 17) – ispira i suoi allievi ad accettare la realtà per come essa si presenta, senza mai essere colti dalla rabbia o essere in balia di altre emozioni, con un atteggiamento di tipo stoico (Stevens 2005, 19-24).

In maniera evidente, dunque, è proprio un rapporto tra Jedi, che non nasce nel modo corretto e con il richiesto legame emotivo, a contribuire alla rovina generale: se si pensa al rapporto tra Obi-Wan e Anakin non si rintraccia un rapporto tra padre e figlio, ma tra fratelli. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che nel momento in cui Anakin diviene allievo di Obi-Wan, questo è stato promosso a maestro Jedi da troppo poco tempo e frettolosamente in relazione alla morte di Qui-Gon. Anakin e Obi-Wan, dunque, si ritrovano sullo stesso piano, entrambi orfani al contempo del loro padre-maestro Qui-Gon.

Tale affermazione viene dimostrata proprio dal dialogo disperato che i due, Anakin e Obi-Wan, hanno nel momento in cui il primo cede al Lato Oscuro della forza:

OBI-WAN: I have failed ... Anakin, Chancellor Palpatine is evil. ANAKIN: From the Jedi point of view! From my point of view, the Jedi are evil. OBI-WAN: Well, then you are lost! ANAKIN: This is the end for you, My Master. I wish it were otherwise. ... OBI-You were the Chosen One! It was said that you would, destroy the Sith, not join them. It was you who would bring balance to the Force, not leave it in Darkness... ANAKIN: I hate you! OBI-WAN: You were my brother, Anakin. I loved you. (IMSDb 2021b)

E questo rapporto tra fratelli che culmina nel sangue e nel tradimento, non può non riportare alla mente quello di biblico di Caino e Abele (*Genesi* 4, 9-11) o quello evangelico del figliol prodigo (*Luca* 15, 11-32). In *Star Wars* viene, dunque, ripreso il *topos* della faida tra fratelli.

Al centro della saga non vi sono le singole epiche battaglie che caratterizzano ogni episodio combattute dai diversi personaggi ed eroi, quanto, come in ogni rilettura mitologica, una riflessione più profonda sul bene e sul male come valori universali, che mutano rapidamente, anche in relazione all'avvento delle nuove tecnologie:

Lo sviluppo tecnologico che corre ad altissima velocità minaccia i rapporti tradizionali tra le persone, i rapporti familiari, o le relazioni tra le diverse popolazioni o nazioni. Il potere tecnologico e anche la stessa fede nella tecnologia comunque non risolvono affatto i problemi più radicali e profondi del

limite (spazio, tempo) e della disuguaglianza (ingiustizia) legati all'esistenza stessa. (Ciaccio, Köhn 2015, 81)

Di conseguenza, il modo più adatto a narrare questa sorta di epopea intergalattica, che si interroga sui valori morali della modernità, era senz'altro quello della rielaborazione mitologica, attraverso la quale il buio e la luce, così come il bene e il male, si oppongono in un continuo scambio di chiaroscuri.

La forma narrativa degli episodi, dunque, appare chiaramente basata sulla morfologia del mitico, soprattutto per quel che concerne l'archetipica struttura del viaggio dell'eroe: in particolare, in *Star Wars* vengono rispettati i dodici momenti propri dei grandi cicli (Vogler 2007, 81-227), non solo all'interno di ogni singolo episodio,⁶ ma più in generale nell'intera saga.⁷ In questo senso, infatti, "All stories consist of a few common structural elements found universally in myths, fairy tales, dreams, and movies" (Vogler 2007, XXVII). *Star Wars*, già a partire dall'Episodio IV, "filled the same function for millions that the old myths did, giving standards for comparison, providing metaphors and meaning, inspiring people to stretch beyond their earthly bounds" (Vogler 2007, 285).

Alla luce di quanto fin qui affermato, appare evidente che *Star Wars*, in molte sue parti, compie una rielaborazione di miti originari, provenienti da culture e tempi tra loro differenti, riadattandoli per un'epopea contemporanea: la narrazione transmediale, dunque, articolandosi attraverso episodi esperiti anche attraverso media differenti, riutilizza archetipi mitologici e religiosi, tradizionali e letterari, appartenenti al passato mondiale. Al centro di tutto il portato narrativo rimane, però, non tanto la rappresentazione della lotta tra il bene e il male, quanto la raffigurazione dei chiaroscuri che albergano l'animo umano nella modernità: in questo senso, l'innovazione, per quel che concerne il riutilizzo degli archetipi mitici, prevede che questi vengano riletti e piegati in funzione della fluidità narrativa contemporanea.

⁶ Si veda a tal proposito, un contributo in cui si è testato l'approccio di Vogler sull'episodio IV di *Star Wars*: Lee 2009.

⁷ In questo senso, risulta interessante anche il ragionamento di Galipeau riguardante in particolare la trilogia originale – Episodi IV, V e VI – in cui lui rintraccia una sorta di movimento onirico collettivo basato sull'esplorazione di dodici differenti tappe (Galipeau 2001).

BIBLIOGRAFIA

- BOLTER, J.D., GRUSIN, R. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. New York: MIT Press.
- BRAIDOTTI, R. 2017. "Posthuman Critical Theory." *Journal of Posthuman Studies* 1: 9-25.
- CAMPBELL, J. 2008 [1949]. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- CIACCIO, P., KÖHN, A. 2015. *Il vangelo secondo Star Wars. Nel nome del padre, del figlio e della Forza*. Torino: Claudiana.
- GALIPEAU, S.A. 2001. *The Journey of Luke Skywalker. An Analysis of Modern Myth and Symbol*. Chicago: Open Court.
- GIOVAGNOLI, M. 2020. "Il transmedia storytelling." In S. Calabrese, G. Grignaffini (eds.). *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, 139-160. Roma: Carocci.
- IMSDb (*The Internet Movie Script Database*). 2021a. "Star Wars. The Phantom Menace." Accessed September 2021. <<https://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-The-Phantom-Menace.html>>.
- . 2021b. "Star Wars. Revenge of the Sith." Accessed September 2021. <<https://imsdb.com/scripts/Star-Wars-Revenge-of-the-Sith.html>>.
- . 2021c. "Star Wars. Return of the Jedi." Accessed September 2021. <<https://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-Return-of-the-Jedi.html>>.
- JENKINS, H. 2006a. *Convergence Culture*. New York: New York U.P.
- . 2006b. "Eight Traits of the New Media Landscape." *Confessions of an Aca-Fan*. Accessed September 2021. <http://henryjenkins.org/blog/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html>.
- . 2011. "Transmedia 202: Further Reflections." *Confessions of an Aca-Fan*. Accessed September 2021. <http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>.
- KINDER, M. 1991. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.
- LEE, M. 2009. "The Hero's Journey Breakdown: Star Wars." *TheScripLab*. Accessed March 2020. <<https://thescripLab.com/features/screenwriting-101/12309-the-heros-journey-breakdown-star-wars/>>.
- MALLAMACI, V. 2018. *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*. Roma: Viola.
- MCLUHAN, M. 1966. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- NIETZSCHE, F. 2000. *Così parlò Zarathustra*. Milano: Adelphi.
- DE SOLA POOL, I. 1983. *Technologies of Freedom*. Cambridge: Harvard U.P.
- STEPHENS, W.O. 2005. "Stoicism in the Stars: Yoda, the Emperor, and the Force." In K.S. Decker, J.T. Eberl (eds.). *Star Wars and Philosophy. More Powerful than you can possible imagine*, 16-28. Chicago: Open Court.
- STONE, BRYAN P. 2000. *Faith and Film. Theological Themes at the Cinema*. Saint Louis: Chalice Press.
- TAYLOR, C. 2015. *Come Star Wars ha conquistato l'Universo*. Perugia: Edizioni Multiplayer.
- VOGLER, C. 2007 [1992]. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City: Michael Wiese Production.
- ZECCA, F. 2012. "Cinema Reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale." In F. Zecca (ed.). *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, 9-37. Milano: Mimesis.