

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca Internazionale in
Studi Umanistici. Teorie, storie e tecniche dell'interpretazione dei testi

CICLO
XXIX

Il Mito della *Renovatio*
nella letteratura europea contemporanea

Settore Scientifico Disciplinare: Critica letteraria e letterature comparate L-FIL-LET/14

Coordinatore: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Gisèle Vanhese

Dottorando: Dott.ssa Valentina Sirangelo

*Mi perdonerai un giorno la rinascita,
frettolosa rinascita che mi strappava da te
perché, di luce in luce,
mi avvicinassi a un'altra morte?*

A. Blandiana

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I. Il <i>Dying and Rising God</i>: un profilo storico-religioso.....	13
1.1 Origini del Mito della <i>Renovatio</i> nel Vicino Oriente Antico.....	13
1.2 Il mito ellenico-mediterraneo della <i>Renovatio</i>	26
1.2.1 Scomparsa e riapparizione di Kore.....	28
1.2.2 Le cerimonie misteriche.....	34
1.3 Il mito nordeuropeo della <i>Renovatio</i>	48
1.3.1 La morte del dio buono.....	49
1.3.2 Ragnarok e rigenerazione cosmica.....	61
Capitolo II. Costellazione simbolica della <i>Renovatio</i>.....	70
2.1 L'archetipo del «rinascere».....	70
2.2 La <i>Tellus Mater</i>	82
2.3 Valenze agro-seleniche.....	91
2.4 Lo <i>Sparagmos</i>	99
2.5 Lamentazione e <i>Quête</i>	104
Capitolo III. Lo scenario «eleusino» della poesia di Yves Bonnefoy.....	114
3.1 Il ritorno di Kore la «verde»: <i>Une voix</i>	115
3.2 <i>Veneranda</i> : il fuoco diurno.....	129
3.3 La fiamma e il fanciullo in <i>Beauté et vérité</i>	137

Capitolo IV. Lucian Blaga: visioni apocalittiche e resurrezione lunare.....145

- 4.1 Una chiave di lettura «nordica» a *Peisaj transcendent*.....147
- 4.2 Perennità ancestrale in *Liniște*.....156
- 4.3 La rinascita mistica in Blaga e Onofri.....161

Capitolo V. Morire e rinascere sotto il segno della Dea: *Il Gioco dello smeraldo* di Ioan Petru Culianu.....173

- 5.1 Un viaggio oltremondano.....174
- 5.2 Percorso iniziatico e discesa agli Inferi.....189
- 5.3 I prodigi della Dea in Culianu e Sand.....202

Appendice. L'archetipo della *Renovatio* nei nuovi media.....225

- I. Nel *Role-Playing Game*. Il Dio Figlio e la Madre Terribile in *The Elder Scrolls*.....226
- II. Nel *Death Metal* finlandese. La rinascita acquatica in *Spring of Recovery* degli Adramelech.....254

Conclusioni.....273

Bibliografia.....283

Introduzione

Il nostro lavoro di Tesi si propone di indagare l'articolato Mito della *Renovatio*, che ha come protagonista il *Dying and Rising God* («Dio che muore e risorge»), e di illustrarne la costellazione simbolica caratterizzante in diverse opere letterarie europee – sia in versi che in prosa – dell'Età contemporanea, nonché in alcuni esempi di materiale parartistico afferente al campo dei nuovi *media*. Tale *modus operandi* soddisfa i requisiti di uno studio di letteratura comparata, nel quale si sceglie di adottare l'originale approccio della mitocritica. Una ricerca preliminare di mitologia comparata, difatti, viene approfonditamente condotta, al fine di individuare l'eredità e le rielaborazioni della suddetta categoria storico-religiosa nella produzione letteraria e paraletteraria del Ventesimo e del Ventunesimo secolo.

Si individua una mole alquanto significativa di studi storico-teorici intorno al *Dying and Rising God*. Tale soggetto non appare affatto chiaro e inequivocabile: ciò è dovuto, soprattutto, alla problematica terminologica che lo accompagna. Il monumentale volume di Sir James George Frazer, *The Golden Bough (Il Ramo d'oro)*, inaugurò, alle soglie del Novecento, un filone di ricerca volto a far luce su un'entità divina soggetta alla morte e alla resurrezione. Poiché tale «presunta morte e resurrezione» di «un dio dai molti nomi ma, essenzialmente, di una sola natura»¹ non era, sovente, un'esperienza singola, bensì ciclica, composta da morti e resurrezioni plurime, l'entità divina presentata dall'antropologo non è nota nella critica frazeriana come *Dying and Rising God*, bensì, tutt'al più, come *Vegetation God* («Dio della Vegetazione»).

La formula *Vegetation God* venne inizialmente preferita a *Dying and Rising God* in quanto tale Dio, così come delineato da Frazer, altro non era che la personificazione mitica del destino della pianta, che è un destino ciclico – annuale o stagionale – e perpetuo:

¹ J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Roma, Newton Compton, 2006, p. 372.

Lo spettacolo dei grandi mutamenti che, ogni anno, avvengono sulla faccia della terra ha sempre impressionato la mente umana, in tutte le epoche, spingendola a riflettere sulle cause di trasformazioni tanto vaste e meravigliose [...]. Fra i mutamenti che accompagnano il ciclo delle stagioni, i più clamorosi [...] sono quelli che riguardano la vegetazione [...]. Le popolazioni dell'Egitto e dell'Asia occidentale adombravano il declino e la rinascita annuale della vita, specialmente della vita vegetale che essi personificavano in un dio che ogni anno moriva e resuscitava².

Ampliando gli orizzonti della prospettiva frazeriana, squisitamente naturalistica e imperniata sulla fertilità, e optando, pertanto, per la più generica nomenclatura *Dying and Rising God*, numerosi studiosi, nel corso del Novecento, si sono cimentati nel proseguimento del suddetto filone di ricerca. Si avvalsero di metodologie più rigorose, e furono avvantaggiati dal proliferare di nuove fonti dirette, non ultime le scoperte archeologiche e filologiche che meglio chiariscono le sorti di alcuni dèi classificabili come *Dying and Rising God*. Anoveriamo, simbolicamente, i nomi dell'egittologo olandese Henri Frankfort³, dell'orientalista italiano Paolo Xella⁴ e del biblista svedese Tryggve Mettinger⁵.

In particolare, Mettinger prende nettamente le distanze dall'ormai datato Frazer, collocandosi in una prospettiva molto più consapevole dal punto di vista della metodologia, e peculiare dal punto di vista della materia di indagine:

La categoria stabilita da Frazer era ampia e onnicomprensiva [...]. La categoria delle divinità che muoiono e risorgono così come diffusa da Frazer non può, ormai, più essere confermata. Una volta compreso ciò, non si può fare a meno di notare la brama con cui taluni studiosi hanno cercato di fare *tabula rasa*. Il mio studio non mira a resuscitare la categoria frazeriana [...]. Tenterò di pervenire a una conclusione circa l'esistenza o meno del *motif* di una divinità che muore e risorge [...]. L'espressione "dying and rising god(s)" [...] si riferisce a un tipo ideale (*Idealtypus*)⁶.

² *Ivi*, pp. 371-372.

³ Cfr. H. Frankfort, *Il Dio che muore: mito e cultura nel mondo preclassico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

⁴ Xella ha curato la miscellanea *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee* (Verona, Essedue, 2001), a cui hanno contribuito alcuni tra i più autorevoli esperti del campo, tra i quali Paolo Pisi e Giulia Sfameni Gasparro, rispettivamente per il settore vicino-orientale e per quello ellenico-mediterraneo.

⁵ Cfr. T. N. D. Mettinger, *The Riddle of Resurrection: Dying and Rising Gods in the Ancient Near East*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2001.

⁶ *Ivi*, pp. 40-41.

Pur riconoscendo che il rapporto del *Dying and Rising God* con la divinità al femminile è, nei suddetti contesti mitologici, di importanza primaria, Mettinger ammette di non occuparsene approfonditamente nella sua monografia⁷. Altre ricerche recenti hanno, invece, posto in un rilievo sempre maggiore – quale è anche il nostro intento – la morte del Dio con il suo rapporto con la Dea, in un contesto simbolico specificamente agrario:

L'archetipo del *Dying and Rising God* è strettamente correlato alla Grande Dea quale Madre, poiché il *Dying and Rising God* è generalmente il figlio della Grande Dea Madre. Il figlio, così come la pianta, spunta dalla Dea Madre che è paragonabile alla Terra, cresce e matura proprio come fa la pianta, e infine muore oppure viene ucciso proprio come la pianta perisce o viene raccolta. Ad ogni modo, quando la morte del dio si verifica, è poi seguita dalla sua rinascita [...]. Una delle caratteristiche talvolta ardue da assimilare sul *Dying and Rising God* è che se il dio è un maschio, solitamente, quando diventa maturo, diventa l'amante della Grande Dea Madre, il che significa che l'incesto si verifica spesso nei suddetti miti. In ogni caso, il dio è una metafora per la vita della pianta che spunta dalla terra, come il bambino da sua madre⁸.

Il rapporto tra il *Dying and Rising God* e la Dea quale sua controparte femminile, alla quale è subordinato, affonda le proprie radici nella remota religione neolitica, di cui la coppia divina Dio-Dea era probabilmente la sola protagonista. Nel corso del Neolitico, infatti, l'uomo iniziò a percepire il vegetale come qualcosa di distinto dalla Terra, che da lei nasceva e a lei ritornava (tramite la semina) per poi rinascere: da quel momento, polarizzò le due entità simboliche, assegnando alla Terra una caratterizzazione simbolica femminile e al vegetale una caratterizzazione simbolica maschile.

Tale associazione, naturalmente, possiede delle solide basi archetipologiche: la Terra è la cavità uterino-vaginale, classificabile come Contenente di fecondità; il Vegetale è, invece, il Fallo che «spunta» e viene dato alla luce, quale principio Maschile, differenziandosi dall'Uno-Tutto uroborico che costituiva, precedentemente, con il Grembo quale luogo della sua gestazione. Pertanto, il

⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸ J. Taylor, *An Introduction to Comparative Mythology*, Dubuque, Kendall Hunt, 2011, pp. 157-158.

rapporto tra le due entità in questione può essere sintetizzato, sulle basi dell'immaginario della fertilità, nella seguente proporzione: la Terra sta al Vegetale come la Madre sta al Figlio.

Il Femminile tellurico costituisce, in questo modo, la soglia di passaggio «magica» per la rigenerazione del Dio: ne domina, pertanto, le sorti. L'imparità di tale rapporto ha lasciato delle considerevoli tracce nelle religioni politeistiche che preservano, nei loro *pantheon*, degli esempi di *Dying and Rising God*. In esse, la Dea, quale *Tellus Mater* – da Ishtar per Tammuz a Cibele per Attis –, è una dominatrice, ed è superiore al Dio: da lui si fa amare e, sovente, lo manda infine a morte. I *Dying and Rising Gods* quali «giovani fallici» vengono, nei più dei casi, «partoriti dalla madre», per poi diventare «gli amanti della madre» e, infine, «vengono da questa amati, uccisi, seppelliti, piantati e rigenerati»⁹.

Si osserva una corrente di studi critico-letterari, già esistente e consolidata, in merito a come la portata archetipica del *Dying and Rising God* e dell'esperienza mitica della *Renovatio* hanno inciso in profondità sulla storia della letteratura occidentale – nella fattispecie, sulla produzione letteraria del Medioevo europeo. Si segnala, agli albori del Novecento, il volume *From Ritual to Romance* della medievista britannica Jessie Weston, la quale, ispirata dalla lettura del celebre volume frazeriano, dimostrò che la nota leggenda del Santo Graal, tramandata da un vasto *corpus* di opere appartenenti alla letteratura medievale europea (specie in antico francese), affonda le proprie radici sui miti e rituali della fertilità del *Dying and Rising God* – senza dubbio più remoti del repertorio popolare celtico o della tradizione cristiana¹⁰. Si menzionano, altresì, alcuni studi minori rivolti alla letteratura medievale europea, sia colta che popolare, filtrata attraverso il Mito del

⁹ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1978, p. 60.

¹⁰ Cfr. J. L. Weston, *Indagine sul Santo Graal*, Palermo, Sellerio, 1994. Tale opera è altresì rinomata per figurare nella prima nota relativa al capolavoro di Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land* (*La Terra Desolata*, 1922), in cui il poeta in persona afferma di essere stato profondamente ispirato, tanto nel titolo quanto nel materiale simbolico del suo poemetto, dal suddetto lavoro; inoltre, afferma di dovere molto anche all'opera antropologica di Frazer, *Il Ramo d'oro* (cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, edited by V. Eliot, Orlando, Harcourt Brace, 1994).

Dying and Rising God – come, ad esempio, i saggi del filologo statunitense William Albert Nitze¹¹.

Il presente lavoro di Tesi sarà articolato in quattro parti. Nella prima parte, che corrisponde al Capitolo I, tratteremo un profilo del *Dying and Rising God*, affrontando un approfondito *excursus* storico-religioso. Partiremo dagli albori del suo Mito – collocabili nel lontano Neolitico, Età della Rivoluzione agricola – e attraverseremo i suoi primi sviluppi nell'area vicino-orientale e più tardi ellenico-mediterranea, giungendo, infine, a trattare l'evoluzione più tarda della sua *facies* mitologica nell'area nordeuropea. Naturalmente, non pretendiamo di offrire un quadro storico-religioso esauriente ed esaustivo di tale modello mitico-archetipico, estremamente complesso e multifaccettato: ciò richiederebbe una sezione teoretica pari, come estensione, a più del doppio della presente. Non porremo, difatti, in esame, tutti i *Dying and Rising Gods* individuabili nelle mitologie interessate; altri contesti mitologici, pur di primo piano – come quello fenicio – non verranno neanche contemplati.

Nella seconda parte, che coincide con il Capitolo II, ricostruiremo per la prima volta – poiché gli studi antropologici hanno trascurato le straordinarie potenzialità dei loro risultati, se contemplati in modo organico secondo le strutture dell'immaginario – la costellazione mitica che caratterizza la *Renovatio*, ossia il complesso di simboli e archetipi che accomunano alcune o tutte le versioni del suo Mito. Tra di esse vige un regime di continuità, che indica l'origine e l'impalcatura del suddetto Mito, giustificandone il trattamento complessivo che ne stiamo fornendo. Tale costellazione include cinque punti mitologemici fondamentali. Il primo punto riguarda l'esperienza archetipica del «rinascere», che consiste nella risalita e ritorno alla luce del *Dying and Rising God* dopo il tragico attraversamento della fase buia della morte, e con la quale si compie il suo destino tripartito. Il secondo punto è il rapporto – articolato nei due mitologemi della Catabasi e della Ierogamia – che il *Dying and Rising God* intrattiene con la sua controparte, ossia la Dea archetipica, identificabile come *Tellus Mater* (Madre

¹¹ Cfr. W. A. Nitze, «The Fisher King in the Grail Romances», *Publications of the Modern Language Association of America*, 1909, n. 24, pp. 365-418; W. A. Nitze, «Is the Green Knight Story a Vegetation Myth?», *Modern Philology*, 1936, n. 33, pp. 351-366; W. A. Nitze, *Perceval and the Holy Grail: An Essay on The Romance of Chrétien de Troyes*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1949.

Terra). Il terzo punto è il sostrato di tipo «agro-selenico» – ossia, determinato dal ciclo della vegetazione e (su un livello più profondo) da quello della luna – che incide sulle sorti cicliche e sempiterni del *Dying and Rising God*. Il quarto punto è la modalità cruenta della morte del Dio quale violenza «sacrificale» necessaria ai fini della rigenerazione: tale è l'atto rituale dello *Sparagmos* (smembramento) – oppure, ad ogni modo, un atto che implica uno spargimento di sangue. Il quinto ed ultimo punto è costituito dalle meste Lamentazioni innalzate, per il *Dying and Rising God* perduto, da parte dei suoi congiunti, accompagnate dalla sua ardua e disperata *Quête* (Ricerca), spesso ingaggiata da parte di uno di loro.

Nella terza parte, che include il Capitolo III, il Capitolo IV e il Capitolo V, condurremo l'interpretazione, in tre esempi di letteratura europea contemporanea, del *Dying and Rising God* in quanto archetipo che alberga nell'inconscio collettivo e che ancora agisce in maniera feconda nell'atto della creazione poetica. Le opere che verranno sottoposte ad esame appartengono alla letteratura francese e romena del Novecento. Ci occuperemo *in primis* della poesia di Yves Bonnefoy, su cui incide, nella fattispecie, la versione ellenico-mediterranea del Mito del *Dying and Rising God* e il piano rituale-misterico a esso correlato. Successivamente, mostreremo come la versione nordeuropea del *Dying and Rising God* influisce sul fantastico poetico-folclorico di Lucian Blaga; e, in secondo luogo, come l'esperienza resurrezionale del Dio può riscontrarsi in una sua poesia giovanile. Infine, forniremo, a un breve ma complesso racconto di Ioan Petru Culianu, un coerente *fil rouge* interpretativo che si impernia sulla Dea *Tellus Mater* quale controparte femminile del *Dying and Rising God*.

Nella quarta e ultima parte, costituita dall'Appendice – la quale è di natura maggiormente sperimentale rispetto alle precedenti – si dimostra come la costellazione simbolica individuata risulti utile a fini interpretativi concernenti un campo che si estende al di là della letteratura «canonica». In primo luogo, il *Dying and Rising God* e la Dea *Tellus Mater* si rivelano mitopoieticamente prolifici nell'universo tematico-simbolico del tutto autonomo in cui si muove una serie di *Role-Playing Games* di genere *fantasy*, ossia *The Elder Scrolls* (1994-2012). In secondo luogo, l'impalcatura archetipica del Mito del *Dying and Rising God* può essere individuata come altamente feconda nella dimensione parapoetica e

parartistica in cui si colloca il testuale e grafico che caratterizza un *EP* musicale di sottogenere *Death Metal*, ossia *Spring of Recovery* degli Adramelech (1992).

Il *Dying and Rising God*, in qualità di macro-archetipo – che racchiude, a sua volta, una costellazione i cui componenti archetipici sono reciprocamente dipendenti – viene, nel presente studio, applicato nell'ambito delle Letterature Compare, al fine di sviluppare una corposa analisi interpretativa che ha per oggetto di indagine la produzione letteraria e paraletteraria contemporanea. Un'indagine di tale calibro è stata raramente messa in atto: una possibile motivazione è, a livello accademico, che storia delle religioni e teoria della letteratura non sempre collidono e si armonizzano in maniera fruttuosa; oppure, una motivazione ancor più evidente è che la categoria *Dying and Rising God* si rivela, ancora, nonostante gli sforzi, alquanto nebulosa, anche solo limitatamente al campo della mitologia comparata.

Una metodologia eminentemente mitocritica, per la quale un oggetto della mitologia – o religione – comparata viene adoperato per interpretare del materiale letterario, è stata messa in atto raramente, offrendo, tuttavia, dei risultati egregi¹². Le ricerche che adoperano l'archetipo del *Dying and Rising God* –protagonista mitico dell'esperienza della *Renovatio* – in un testo letterario si limitano, però, soltanto a sporadici studi volti al *corpus* letterario medievale intorno alla *Quête du Graal*, trattata come materia «mitica» a sua volta, sui cui confluirebbe il più arcaico mito del suddetto Dio. Tali lavori, pertanto, avendo come oggetto opere antecedenti alla modernità, risultano tutt'al più afferenti, ancora, al campo della mitologia comparata.

Nelle parti più compiutamente autonome e originali del presente lavoro di Tesi (gli ultimi tre capitoli e l'Appendice) riteniamo di poter ampliare il campo di applicazione del Mito della *Renovatio*, estendendolo anche alla letteratura contemporanea: in essa, gli archetipi agiscono diversamente e molto più incisivamente che nella letteratura medievale, operando in modo proliferante nell'atto della creazione poetica e sovente sotto la dettatura dell'inconscio, inteso come «inconscio collettivo» junghiano. Così operando, un'articolata indagine di mitologia comparata verrebbe costituita ad ausilio di un'indagine di letteratura

¹² Cfr. *infra*, nota 10.

comparata: la prima, una volta conclusa, potrà fornire gli strumenti necessari e indispensabili alla realizzazione della seconda.

Intendiamo così dimostrare che, come sostiene lo storico delle religioni Mircea Eliade, «alcuni aspetti e funzioni del pensiero mitico sono costitutivi dell'essere umano»¹³. Se da un lato – a prova di quest'ultima asserzione – la letteratura è, di fatto, un inesauribile ricettacolo di «sopravvivenze di una mentalità arcaica»¹⁴, dall'altro lato, nel nostro studio, riteniamo di aver acquisito mezzi sufficienti onde stabilire che, superate da un quindicennio le soglie del Terzo Millennio, la vastissima e variegata paraletteratura che ne ha caratterizzato l'avvento lo è parimenti – se non maggiormente.

¹³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 223.

¹⁴ *Ibidem*.

Capitolo I

Il Dying and Rising God: un profilo storico-religioso

Ricostruire e delineare la categoria archetipale del *Dying and Rising God* – protagonista del Mito della *Renovatio* – significa affrontare, anzitutto, un approfondito viaggio a ritroso lungo i meandri della Preistoria, in uno scenario arcaico che si colloca ben prima della formazione di autentici sistemi religiosi – perlopiù politeistici – in cui le divinità classificabili come tali possiedono un posto di riguardo. Ci soffermeremo, anzitutto, sulla genesi del *Dying and Rising God* durante il Neolitico. In un contesto prettamente agrario, tale modello divino inizia, gradualmente, a delinearsi: durante tale fase «embrionale» della sua costituzione, il profilo archetipico del *Dying and Rising God* coincide interamente con quello della categoria che gli studiosi junghiani¹ sono soliti identificare come «Dio Figlio».

1.1 Origini del Mito della *Renovatio* nel Vicino Oriente Antico

La genesi del *Dying and Rising God* – primo Dio al maschile in assoluto nella storia delle religioni – deve essere fatta risalire al remoto e cruciale capitolo della «Rivoluzione agricola», la quale consistette, soprattutto, nella scoperta dell'agricoltura²: tale rivoluzione è riconosciuta come «il più importante progresso individuale nella tecnologia materiale della nostra specie»³. Circa dieci

¹ Cfr., ad esempio, K. Kerényi, «Il Fanciullo divino», in C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 45-106.

² Cfr. V. Gordon Childe, *Man Makes Himself*, Nottingham, Spokesman, 2003, pp. 66 e sgg.; K. V. Flannery, «The Origins of Agriculture», *Annual Review of Anthropology*, 1973, n. 2, pp. 271-310; G. Clark, S. Piggott, *Le Società preistoriche*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 160 e sgg.

³ R. Eisler, *Il Calice e la spada: la civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Udine, Forum, 2012, p. 56. Meglio conosciuta come «Rivoluzione neolitica», la Rivoluzione agricola rappresentò una cesura epocale a livello sociale, culturale ed economico: difatti, essa mutò radicalmente, dopo milioni di anni di vita, il *modus vivendi* dell'*Homo sapiens*, instaurandone uno nuovo, che persiste ancora oggi (cfr. J. Cauvin, *Nascita delle divinità, nascita dell'agricoltura. La Rivoluzione dei simboli nel Neolitico*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 13 e sgg.). Non solo: essa innescò una reazione a catena che condusse, poco più di cinque millenni dopo (IV millennio a. C.), alla «Rivoluzione urbana», la quale sancì la fine della Preistoria, inaugurando il processo di

millenni prima di Cristo, nel Vicino Oriente Antico – futura culla della civiltà – la messa in pratica costante dell'agricoltura trasformò radicalmente il sostentamento dell'uomo: di conseguenza, per lui l'intero ritmo della vita e la percezione del cosmo cambiarono profondamente⁴.

Un mutamento epocale che caratterizzò la Rivoluzione agricola fu, difatti, la sedentarizzazione o stanziamento: l'uomo non necessitò più di spostarsi stagionalmente alla ricerca continua di risorse da cacciare o raccogliere, ma poté sistemarsi in una dimora per l'intera durata della propria esistenza, avendo imparato a produrre una qualsivoglia quantità di cibo *in loco*. Questa fu indubbiamente una delle componenti più incisive della grande trasformazione della *mens* umana nel corso del Neolitico. Per la prima volta, l'uomo non contemplò più un paesaggio sconfinato in perpetuo movimento, ma instaurò un nuovo rapporto più stabile con il cosmo, cercando di appropriarsene e di familiarizzare con esso: costruisce un proprio microcosmo, un proprio «angolo di mondo»⁵.

Durante i suoi primi tentativi di messa a coltura⁶, l'uomo del Neolitico cominciò a riflettere profondamente sul ciclo di fecondità agraria della Terra⁷. A tale riflessione lo indussero le misteriose analogie che sussistevano tra la pianta e l'uomo, accomunati dal miracolo della riproduzione, rispettivamente da parte della Terra (che genera frutti) e della Donna (che genera figli). Fu così che l'uomo

storicizzazione – con la nascita della scrittura nella prima città, Uruk – e di civilizzazione. Per approfondimenti in merito, cfr. J. Diamond, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 65-66; B. S. Düring, *The Prehistory of Asia Minor: From Complex Hunter-Gatherers to Early Urban Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; C. K. Maisels, *The Emergence of Civilization: From Hunting and Gathering to Agriculture, Cities and the State in the Near East*, London, Routledge, 1993.

⁴ Cfr. C. Renfrew, *Preistoria. L'alba della mente umana*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 152-153; A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, vol. I, p. 32.

⁵ G. Bachelard, *La Poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 4. Cfr. anche P. Wilson, *The Domestication of the Human Species*, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 58; I. Hodder, *The Domestication of Europe*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1991, pp. 20 e sgg.

⁶ Sui tempi e i luoghi della nascita dell'agricoltura, cfr. J. Diamond, *op. cit.*, pp. 82-83, pp. 106-107. Sulle prime modalità che seguì la pratica dell'agricoltura, cfr. V. Gordon Childe, *op. cit.*, p. 71; J. Cauvin, *op. cit.*, pp. 80 e sgg; J. Diamond, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁷ Per l'ipotesi inversa, rappresentata dalla teoria della cosiddetta «Rivoluzione dei simboli», cfr. J. Cauvin, *op. cit.*, pp. 45 e sgg. Secondo tale prospettiva, l'uomo del Neolitico, riconoscendo un'analogia intima tra la rigenerazione vegetale e la procreazione umana, avrebbe voluto tentare di «imitare la Natura» (D. Lewis-Williams, D. Pearce, *Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 20), di ricreare da sé lo stesso ciclo riproduttivo, scoprendo la via per condizionare e guidare la riproduzione vegetale: l'agricoltura.

agricoltore iniziò a considerare la pianta come una «creatura» e dunque un «Figlio» della Terra, il quale nasceva da lei e moriva in lei (nel processo della semina) per poi rinascere nella stagione successiva. La Terra rappresentava così il principio «Femminile», immutabile e sempiterno, mentre la pianta rappresentava il principio «Maschile», succube dell'azione temporale e ciclica.

Il Paleolitico era stato dominato dalla «visione dell'unità della vita, originariamente immaginata come la Dea Madre la quale genera forme di vita le quali altro non sono che lei stessa»⁸. Nel Neolitico, invece, la ierofania della terra assunse una struttura propriamente «tellurica» in sostituzione a quella precedente «cosmica»⁹, venendo stavolta contemplata come una Dea «Madre», il cui grembo coincide con le «profondità sotterranee»¹⁰. Il vegetale, che fuoriesce dal ventre ctonio della Terra e vi torna ciclicamente, iniziò a profilarsi lentamente come qualcosa di «altro» da lei, venendo così contemplata come un nuovo «Dio», il quale intrattiene con la Dea un rapporto di filiazione. Il destino del Dio Figlio è così tripartito, all'insegna del Tempo ciclico: proprio come il Seme, egli viene partorito dalla Terra Madre nella stagione primaverile (nascita), viene risucchiato dalla Terra Madre nella cattiva stagione, ricongiungendosi a Lei (morte), e rinasce nuovamente dalla Terra Madre nella stagione primaverile (rinascita).

Non è un caso che la categoria archetipale del *Dying and Rising God* sia apparsa durante il Neolitico, primo contesto nella storia delle religioni che, dopo la perdita dell'armonia con l'originaria «unità della vita»¹¹, contemplò l'azione del Tempo e il «dramma» del Ciclo. Sviluppando una sensibilità agraria – ossia ciclica – l'uomo del Neolitico iniziò ad attribuire un'importanza primaria al potere della fecondità e della riproduzione, che accomuna mondo vegetale e mondo umano. Per tale motivo, il Dio Figlio assunse, nell'archetipologia, l'epiteto di *Dying and Rising God* («Dio che muore e risorge») – il quale, per l'esattezza, risorge, o meglio risale, dal ventre della Dea *Tellus Mater* – o anche di *Vegetation*

⁸ A. Baring, J. Cashford, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London, Penguin, 1993, p. 40.

⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 219.

¹⁰ *Ivi*, p. 48.

¹¹ *Ivi*, p. 40.

God («Dio della Vegetazione»): le sue sorti, infatti, non sono che la «drammatica rappresentazione del declino e la rinascita annuale [...] della vita vegetale»¹².

Il *Dying and Rising God*, il cui destino è, prima che di rinascere, quello di essere mortale – ovvero, soggetto alla morte in quanto fase del Ciclo – rispecchia al meglio l'altro «mortale» per eccellenza: l'uomo. Questi, dal Neolitico in poi, sviluppò la speranza di conoscere, anche lui, un destino ciclico, nel quale alla morte succeda la rinascita:

La vita vegetale che si rigenera mediante la sua apparente scomparsa (sotterramento dei semi) è insieme un esempio e una speranza; la stessa cosa può avvenire ai morti e alle anime degli uomini¹³.

La Natura muore, discende nella terra: tale è l'unica via per rinascere un'altra volta. Il seme cade [...] le stagioni si succedono in un costante ciclo di morte e rinascita. Uomini e donne muoiono e vengono seppelliti. Ma non possono forse essere ristorati a nuova vita? L'immaginazione dell'uomo trasforma un fatto naturale in un'immagine solenne, profetica¹⁴.

Lo stadio della morte del *Dying and Rising God* – corrispettivo mitico del seppellimento del Seme – è inevitabile, in quanto il destino del vegetale è quello di essere seminato, sepolto, onde poter rifiorire. Tale stadio è buio soltanto in apparenza, in quanto il Seme sotterrato – sul piano mitico, il Dio morto – contiene già i germi della rinascita primaverile. In tal modo, la morte non è definitiva ma prelude a un nuovo inizio, risultando nient'altro che una fase transitoria e – nella visione complessiva del Ciclo – finanche benefica. La fase mortuaria del Ciclo resta quella di maggior interesse, giacché è l'unica in cui si concretizza – sebbene temporaneamente – il mistico ripristino dell'Unità primeva Terra-vegetale, Dio-Dea, principio Maschile-principio Femminile.

Durante l'Età del Bronzo e l'Età del Ferro – le età post-neolitiche – il Mito agro-ciclico, per quanto integrato (e in parte occultato) da nuovi archetipi, sopravvisse ancora provvisto della propria struttura elementare, figurando sotto forma di un

¹² J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, op. cit., p. 372.

¹³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 330.

¹⁴ W. Emblar, «The Metaphor of the Underground», *ETC: A Review of General Semantics*, 1968, n. 25, p. 393.

dramma che annovera il Figlio quale personaggio centrale [...]. La trama di questo dramma è costituita essenzialmente dalla messa a morte e dalla risurrezione di un personaggio mitico, perlopiù divino¹⁵.

In più *pantheon* politeistici dell'Asia Minore e dell'Europa Antica è semplice individuare uno stuolo di divinità maschili le quali, chi più chi meno – a seconda del grado di arcaicità preservato delle fonti – rispecchiano dei tratti archetipici rinviabili al Dio Figlio della religione neolitica «pura»: tali dèi rappresentano, infatti, «un dio dai molti nomi ma, essenzialmente, di una sola natura»¹⁶; o, in altre parole, un dio «sopravvissuto fino in epoca storica con nomi diversi»¹⁷. La continuità tra l'immaginario neolitico della rinascita e i tratti agro-resurrezionali di talune divinità dei *pantheon* politeistici mediterraneo-orientali fu inquadrata anche da Cauvin:

È già esistito nel Neolitico un sistema simbolico caratterizzato da una mitologia del Figlio-Sposo, analogo a quello che ci riveleranno più tardi i testi delle tavolette mesopotamiche dell'Età del Bronzo [...]. Questo cambiamento reca a livello germinale tutte le ulteriori costruzioni del pensiero mitico dell'Oriente e del Mediterraneo¹⁸.

Ci limiteremo a un unico esempio, che rappresenta l'esito meglio riuscito dello sviluppo del «mito della rinascita» nel Vicino Oriente Antico. Tale scelta è motivata dall'orientamento del presente lavoro – o meglio, del suo preambolo teorico – sugli ulteriori risvolti che tale Mito ebbe nell'Europa degli albori. Il primo *Dying and Rising God* in assoluto nel Vicino Oriente Antico politeistico – e, forse, per gli storici delle religioni, il *Dying and Rising God* per eccellenza¹⁹ – fu il sumero Dumuzi. Il suo nome fu noto, poi, in babilonese – nonché, in seguito, nell'Occidente europeo, per tramite biblico²⁰ – come Tammuz.

¹⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009, p. 370.

¹⁶ J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, op. cit., p. 372.

¹⁷ R. Eisler, op. cit., p. 76.

¹⁸ J. Cauvin, op. cit., pp. 57-58.

¹⁹ Cfr. P. Pisi, «Dumuzi-Tammuz, alla ricerca di un dio», in P. Xella (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, op. cit., p. 33.

²⁰ Tammuz viene citato nell'Antico Testamento (Ezechiele 8, 14). Cfr. Società Biblica di Ravenna (ed.), *La Bibbia concordata. Antico Testamento*, Milano, Mondadori, 1982, vol. II, p. 1173.

I poemi principali che ci tramandano la vicenda di Dumuzi narrano perlopiù avventure di cui non è il protagonista, e in cui comparirà solo in un secondo momento. La protagonista di due di questi poemi è la sua amata, la dea dell'amore e della guerra, che reca il nome Inanna in sumerico e Ishtar in babilonese. Entrambi i poemi trattano la discesa di questa dea agli Inferi: il primo poema, difatti, è *Discesa di Inanna agli Inferi*²¹; il secondo, *Discesa di Ištar agli Inferi*²².

Nel poema sumerico *Discesa di Inanna agli Inferi*, la turbolenta dea parte alla volta del cupo oltretomba mesopotamico, e vi viene fatta prigioniera, per tre giorni, della sua sorella-doppio, la regina dei morti Ereshkigal. La sua liberazione, una volta concordata, ha un caro prezzo: secondo le leggi infernali mesopotamiche, nessuno può infatti abbandonare il «mondo di Sotto» senza lasciare un sostituto²³. Inanna, tuttavia non tarda a trovarlo: tornata al proprio palazzo, trova il suo amato, Dumuzi, «comodamente seduto su un podio maestoso» (p. 302). Pare che il dio non rechi alcun lutto per la perdita dell'amata²⁴, apparendo sul trono tranquillo, inerme, addormentato²⁵. Lo stato in cui Inanna ritrova Dumuzi provoca in lei un violento scatto d'ira e di sdegno, al punto che, senza alcuna esitazione, grida ai demoni che la accompagnavano:

²¹ Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 287-308. Le citazioni dirette saranno seguite dall'indicazione del numero di pagina. Per un'altra edizione in lingua italiana dello stesso poema, cfr. G. Pettinato, *Mitologia sumerica*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2001, pp. 260-283. Per alcune edizioni in lingua inglese, cfr. S. N. Kramer, «Inanna's Descent to the Nether World», *Journal of Cuneiform Studies*, 1951, n. 5, pp. 1-17; T. Jacobsen, *The Harps That Once...: Sumerian Poetry in Translation*, New Haven-London, Yale University Press, 1987, pp. 205-232. Per un sunto della vicenda, cfr. T. Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, New Haven-London, Yale University Press, 1976, pp. 55-61; T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, pp. 187-188; P. Mander, *Canti sumerici d'amore e di morte: la vicenda della dea Inanna/Ishtar e del dio Dumuzi/Tammuz*, Brescia, Paideia, 2005, pp. 29-30. Per uno studio approfondito sul poema, cfr. W. R. Sladek, *Inanna's Descent to the Netherworld*, Ann Arbor, University Microfilms, 1979. Per una storia della ricostruzione del testo, cfr. D. Wolkstein, S. N. Kramer, *Inanna Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York, Harper and Row, 1983, pp. 127-135.

²² Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, pp. 314-325. Per un'altra versione in lingua italiana, cfr. G. Pettinato, *Mitologia assiro-babilonese*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2005, pp. 451-461. Per un'edizione in lingua inglese, cfr. S. Dalley, *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 154-162. Per un sunto della vicenda, cfr. G. Pettinato, *I Miti degli inferi assiro-babilonesi*, Brescia, Paideia, 2003, pp. 115-116.

²³ Sul principio della «sostituzione» nel mito mesopotamico, cfr. V. Afanasieva, «Vom Gleichgewicht der Toten und der Lebenden», *Zeitschrift für Assyriologie*, 1980, n. 70, pp. 161-169.

²⁴ Cfr. T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, p. 188.

²⁵ Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, p. 307.

«Prendetelo!» (*ibidem*). Il suo stesso amato dovrà, così, soggiornare, in qualità di suo sostituto, nel Paese senza Ritorno. Dumuzi, in lacrime, viene ghermito, non senza difficoltà, dai demoni²⁶.

Il poema si chiude con quello che può definirsi un patto di bilocazione: infatti, la benevola sorella di Dumuzi, Geshtinanna, riesce a ottenere della dea Ereshkigal l'accordo ad alternare il soggiorno agli Inferi del fratello con il proprio. Verso la fine del poema, infatti, Ereshkigal rassicura Dumuzi: «Per te durerà soltanto la metà dell'anno, e tua sorella l'altra metà»²⁷. Dumuzi e Geshtinanna trascorreranno sei mesi agli Inferi ciascuno, cosicché la pena di Dumuzi viene dimezzata²⁸.

Il poema babilonese *Discesa di Ištar agli Inferi* è posteriore, come redazione, a quello sumerico, e ne narra – per quanto non dichiaratamente – il seguito. Ištar (ossia, Inanna) scese agli Inferi per una seconda volta, al fine di ottenere la restituzione dell'amato Tammuz (ossia, Dumuzi)²⁹. Non a caso, Ereshkigal, quando la sorella le viene annunciata alla porta, esclama irata: «Che cosa vuole? Che cosa si è inventata ancora?»³⁰: fa riferimento, evidentemente, al fatto che è la seconda volta che Ištar discende agli Inferi – questa volta, con un intento preciso. Il mistero più grande, però, è racchiuso nell'*explicit* del suddetto poema:

²⁶ L'episodio della cattura di Dumuzi viene narrato, in maniera differente e senza la responsabilità del personaggio di Inanna, anche nel poema sumerico *Sogno di Dumuzi* (cfr. *ivi*, pp. 314-325). Per altre edizioni del poema, cfr. G. Pettinato, *Mitologia sumerica*, *op. cit.*, pp. 492-507; P. Mander, *op. cit.*, pp. 165-174. Per uno studio sul sogno nella letteratura mesopotamica, cfr. C. Hoffman, «Dumuzi's Dream: Dream Analysis in Ancient Mesopotamia», *Dreaming*, 2004, n. 14, pp. 240-251.

²⁷ J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, p. 303.

²⁸ Mentre il rapporto tra Inanna e Dumuzi è complementare in base alla legge della sostituzione, il rapporto tra Geshtinanna e Dumuzi è complementare anche in base alla legge della ciclicità annua: se uno dei due è agli Inferi, l'altro sarà sulla terra. Jacobsen ha ipotizzato che l'alternarsi di Geshtinanna e Dumuzi agli Inferi corrisponda all'alternarsi della quiescenza sotto terra dei semi della pianta del vino – lo stesso nome di Geshtinanna significherebbe «pianta del vino frondosa» (T. Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, *op. cit.*, p. 62) –, che spunterà in autunno, e dei cereali che, fermentati, produrranno la birra tra primavera e prima estate. Bisogna però prestare attenzione ai tempi della loro discesa: Dumuzi/Tammuz perisce tra giugno e luglio – il cosiddetto «mese di Tammuz» in cui abbondano le lamentazioni –, la sorella Geshtinanna lo cerca presumibilmente per un po' di tempo, finché non scende agli Inferi e stringe il patto della bilocazione con Ereshkigal che entra in vigore a dicembre, quando lei perisce sostituendo il fratello che risale. I cereali vengono infatti raccolti in primavera, ossia poco tempo dopo l'inizio dell'anno, e vengono sotterrati nella prima estate, in cui ha luogo la morte di Dumuzi/Tammuz; la pianta del vino cresce in autunno, periodo in cui, fino a dicembre, Geshtinanna è sulla terra al posto del fratello (cfr. *ibidem*). Dumuzi e Geshtinanna si potrebbero configurare, dunque, come due bevande inebrianti, di origine vegetale, note sin dalla notte dei tempi e tra loro «sorelle».

²⁹ Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, p. 344.

³⁰ *Ivi*, p. 336.

Quando Tammuz risalirà
[...]
risaliranno, per scortarlo, i suoi piangenti e le sue piangenti,
e anche i morti risaliranno³¹.

Tale *explicit* desta non pochi interrogativi. Nonostante non venga compromessa la sua natura di *Dying and Rising God*, Tammuz sembra qui non essere legato a una morte e resurrezione *periodica*, analoga a quella del vegetale, bensì il protagonista di una resurrezione singola.

Esaminando la storia degli studi su Dumuzi/Tammuz, si osserva che, in una prima fase – nel XIX secolo – vi è stata la tendenza a classificarlo unicamente come un *Vegetation God* (ossia, un *Dying and Rising God* ciclico) a tutti gli effetti³². Invece, in un secondo momento, nel corso del Novecento – grazie anche alla scoperta di nuovi fonti dirette che ne trattano – si è giunti perfino a negare la sua natura divina, asserendo che si trattava unicamente di una figura dapprima umana – un re semilegendario – e poi divinizzata, volta solo a legittimare simbolicamente la regalità mesopotamica³³. Dopo aver chiarito in profondità queste teorie, pur non negando l'evidenza che si tratti di una figura mitica ben articolata e non univoca, si pervenne alla conclusione che a rimanere la più

³¹ *Ivi*, p. 341. Anche questo passo non è meno arduo dell'*explicit* della *Discesa di Inanna agli Inferi*. Ci sono traduzioni del poema che non associano il verbo «risalire» a Tammuz, ma rendono il primo verso del passo come «nel giorno di Tammuz» (anziché «quando Tammuz risalirà»). Cfr., in proposito, R. W. Rogers, *Cuneiform Parallels to the Old Testament*, London-New York, Oxford University Press, 1912, pp. 130-131; W. von Soden, «Kleine Beiträge zu Text und Erklärung babylonischer Epen», *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie (Neue Folge)*, 1967, n. 58, pp. 192-193.

³² Pisi definisce tale categoria, specie se applicata a Dumuzi/Tammuz, «traballante», proprio perché incarna un sostrato della mentalità religiosa mesopotamica già combinato a posteriori funzioni simboliche divine (cfr. P. Pisi, *op. cit.*, p. 33, p. 38). Sotto la classificazione di *Dying and Rising God* vennero incluse anche le seguenti divinità mediterraneo-orientali: l'egiziano Osiride, il cananeo Baal e i suoi equivalenti fenici Eshmun e Melquart, il frigio Attis e l'ittita Telepinu (cfr. T. N. D. Mettinger, *op. cit.*; P. Mander, *op. cit.*, pp. 67-81; H. Frankfort, *op. cit.*, pp. 3-23). Infine, non sono infrequenti i parallelismi tra Dumuzi/Tammuz e il fenicio Adonis, altro *Dying and Rising God* a cui erano rivolte delle celebri cerimonie di lamentazione nel mondo antico (cfr. W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, Berlin, Borntraeger, 1874, vol. II, pp. 273 e sgg; P. Mander, *op. cit.*, pp. 81-86; S. Ribichini, «La Scomparsa di Adonis», in P. Xella (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, *op. cit.*, p. 104). In particolare, Frazer asserisce che Adone era venerato dalle popolazioni semitiche della Siria e della Babilonia e dai Greci fin dal VII secolo a. C, ma che il vero nome della divinità era Tammuz (cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, pp. 372-374).

³³ Cfr. P. Mander, *op. cit.*, pp. 49-51; S. Ribichini, *op. cit.*, pp. 41-45; W. Heimpel, «Herrentum und Königtum im vor- und frühgeschichtlichen Alten Orient», *Zeitschrift für Assyriologie*, 1992, n. 82, pp. 4-21.

incisiva è sempre e comunque la componente agro-ciclica di Dumuzi/Tammuz e del suo mito, ossia la componente più antica, che rispecchia il sostrato neolitico.

Come emerge dalle sinossi delle fonti scritte sopra esposte, l'elemento comune al materiale mitologico è unicamente la morte violenta del dio Dumuzi/Tammuz³⁴, mentre le circostanze e le peripezie, che fungono da cornice o da causa alla sua morte, sono tra le più disparate³⁵. È evidente che si trattava di un mito sumerico – il cui aspetto originario si perde nella notte dei tempi – prolifico e vivo, che ha dato luogo a differenti versioni e componimenti dal medesimo tema: si è visto che i mitologemi, difatti, sono sempre uguali.

Se si presta attenzione ai contenuti delle due «Discese» di Inanna/Ishtar e del *Sogno di Dumuzi*³⁶, si nota che il contenuto delle «Discese» unifica due miti sulla catabasi infera, originariamente distinti e separati³⁷: quello della discesa della dea Inanna/Ishtar e quello della morte di Dumuzi/Tammuz, di cui quest'ultimo è individuabile senza interferenze nel *Sogno di Dumuzi*. Prestando però attenzione solo al *Sogno di Dumuzi*, che preserverebbe il nucleo puro del mito di Dumuzi/Tammuz, non c'è traccia di un suo ritorno, di una sua resurrezione, di un suo destino ciclico e «vegetale», ritorno che – ciclico o singolo che sia – sembrerebbe invece emergere dai miti compositi della discesa di Inanna/Ishtar.

Il sostrato agrario nella mitologia mesopotamica sembrerebbe attenuarsi, fino a sparire, nel passaggio dal periodo sumerico al periodo babilonese, nel quale abbondano le lamentazioni per la morte di Tammuz. Il mortuario «mito di Dumuzi/Tammuz», il cui nucleo era stato fuso al «mito di Inanna/Ishtar», rimane, in fase tarda, autonomo. Ciò lascia meglio comprendere la conclusione della *Discesa di Ištar agli Inferi*, in cui pare non esserci alcun indizio di ciclicità vegetale nella resurrezione di Dumuzi/Tammuz, bensì solo una *singola* resurrezione: l'immaginario agrario non incide più sulla sua figura. Mentre la versione sumerica possedeva implicazioni stagionali, la versione babilonese possiede implicazioni rituali³⁸: si noti che quando Tammuz «risale» alla fine del

³⁴ Cfr. P. Mander, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ Cfr. T. Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ Cfr. *infra*, nota 26.

³⁷ Cfr. T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, p. 188.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 195.

poema, viene accompagnato dai suoi «piangenti» e dalle sue «piangenti» – da chi partecipava ai suoi riti, che ottiene così la resurrezione al suo fianco, come se fosse un culto misterico – e ciò allude naturalmente alle numerose lamentazioni rituali che avevano luogo per il dio, e di cui abbiamo notizia perfino nell'Antico Testamento³⁹. Ciononostante, in fonti ancora più tarde, l'aspetto funebre e rituale di Tammuz non cessa di essere associato alla sua carica agraria, e dunque ciclica.

La tesi della fertilità fu la prima a essere proposta e accettata nel XIX secolo, sulla base della comparazione di Dumuzi/Tammuz con Adonis e con altre divinità morenti e rinascenti. Quando, decenni dopo, venne scoperta la *Discesa* sumerica, ci fu un momento molto caotico, dovuto alla lentissima ricostruzione e decifrazione delle tavolette che la tramandano. Samuel Noah Kramer decifrò solo la prima parte del poema⁴⁰, dal momento che il finale era molto lacunoso. Basandosi sul lavoro che era riuscito a compiere Kramer sino ad allora, si era realizzato, in modo sconcertante, che la causa della morte di Dumuzi, e dunque della sua caduta nell'abisso degli Inferi, era stata la dea Inanna stessa. Così, non solo risultava contraddittorio, o comunque bizzarro, che proprio lei lo andrà a cercare e recuperare nella *Discesa* babilonese (si era forse pentita?, il che risulterebbe coerente con i poemi minori in cui leva il proprio pianto per l'amato perduto⁴¹), ma si iniziò anche seriamente a dubitare sulla natura di Dumuzi come *Vegetation God* che, come la pianta, muore e risorge⁴². Era possibile che, dal momento che la legge della sostituzione lo qualificava come surrogato di Inanna agli Inferi, l'intento di Ishtar della *Discesa* babilonese fosse quello di salvarlo e recuperarlo – ma tornando per sempre, in questo modo, agli Inferi. Oppure, se a rigor di logica, in virtù della legge della sostituzione, Inanna/Ishtar e Dumuzi/Tammuz non potevano essere contemporaneamente agli Inferi: nel momento in cui Ishtar compare di fronte a Ereshkigal, questa immediatamente

³⁹ Cfr. *infra*, nota 20.

⁴⁰ Nell'allora monumentale e pionieristico volume *Sumerian Mythology* – la cui prima edizione è del 1944 –, Kramer pubblicò la *Discesa di Inanna agli Inferi* interrompendola nel momento in cui Inanna ritorna sulla terra coi demoni, lasciando, alla fine, l'indicazione: «La fine del poema manca» (S. N. Kramer, *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B. C.*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 96).

⁴¹ Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, pp. 328 e sgg, pp. 347 e sgg.

⁴² Cfr. P. Pisi, *op. cit.*, p. 37; O. R. Gurney, «Tammuz Reconsidered: Some Recent Developments», *Journal of Semitic Studies*, 1962, n. 7, pp. 147-160.

rinvierebbe sulla terra Tammuz, seppure momentaneamente e provvisoriamente. Quale che sia l'interpretazione, la scoperta della *Discesa* sumerica e la sua ancora parziale traduzione avevano mandato in crisi le convinzioni circa la natura vegetale di Dumuzi/Tammuz: ogni regime di ciclicità e ogni implicazione stagionale non sussistevano più, rimpiazzati dalla legge del sostituto⁴³. Fu in questa fase che la teoria regale-evemeristica, piuttosto che ciclica-vegetale, fu presa in grande considerazione come alternativa.

Lo studioso tedesco Adam Falkenstein risolse la crisi della lettura agro-ciclica di Dumuzi/Tammuz: questi fornì a Kramer una lettura dell'oscuro *explicit* della *Discesa di Inanna agli Inferi*. Fu grazie a lui che venne fatta conoscere per la prima volta la funzione di Geshtinanna e che si rivelò il decreto conclusivo di Ereshkigal sul destino di Dumuzi: «Per te durerà soltanto la metà dell'anno, e tua sorella l'altra metà». Grazie a ciò, la nozione della bilocazione Dumuzi-Geshtinanna assicurava, per la prima volta in assoluto, sulla base di una fonte diretta, l'identità di Dumuzi/Tammuz quale *Dying and Rising God* ciclico⁴⁴.

È plausibile che l'*explicit* rituale, e non stagionale, di *Discesa di Ištar agli Inferi*, sia stata un'integrazione successiva al mito. Difatti, il passaggio dal mondo sumerico (III millennio a. C.) al mondo babilonese (II millennio a. C.) è stato indubbiamente contrassegnato da un cambio di immaginario, di sensibilità, e dunque di esigenze mitologiche. Di conseguenza, l'attenzione slittò dalla temporalità vegetale ciclica a una festività – le lamentazioni per Tammuz – che occorre una sola volta l'anno, in cui tanto il dio quanto i morti «risalgono» per prender parte assieme ai vivi a questa celebrazione⁴⁵. Riteniamo che le due interpretazioni in questione, quella «stagionale» (che prevede più ritorni di Dumuzi/Tammuz) e quella «rituale» (che prevede almeno un ritorno di Dumuzi/Tammuz insieme a tutti i morti), non debbano necessariamente escludersi a vicenda, se si tiene conto della irrinunciabile fase «negativa» dei miti ciclici, precedente la ri-creazione, in cui domina il disordine, sicché:

⁴³ Cfr. T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, pp. 192-193.

⁴⁴ Cfr. S. N. Kramer, «Dumuzi's Annual Resurrection: An Important Correction to *Inanna's Descent*», *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 1966, n. 183, p. 31; S. N. Kramer, «The Death of Dumuzi, A New Sumerian Version», *Anatolian Studies*, 1980, n. 30, pp. 5-13.

⁴⁵ Cfr. T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, p. 197.

I morti potranno ritornare, poiché tutte le barriere tra i morti e i vivi sono spezzate (viene riattualizzato il caos primordiale) e ritorneranno, poiché in quell'istante paradossale il tempo sarà sospeso e quindi essi potranno di nuovo essere contemporanei dei vivi⁴⁶.

L'assiriologo danese Thorkild Jacobsen aveva accertato che Dumuzi fosse un *Vegetation God* in base al confronto con un poema su Damu, una divinità a lui affine. Tale poema, *Nella steppa, al primo spuntare dell'erba*, è stato tramandato da più versioni, tutte risalenti al II millennio⁴⁷. Il protagonista è il dio Damu, sebbene nel poema appaiano anche, come suoi *alter-ego*, altre «figure del tipo di Dumuzi». A inaugurarlo, il lamento di una giovane sposa, che ha appena trovato il marito assassinato nell'ovile:

Ahimè, quel giovane, il guerriero Ninazu!
Ahimè, quel giovane, il mio giovane, il dio Damu!
Ahimè, quel giovane, il guerriero Ningizzida!
[...]
Ahimè, quel giovane, Amašumgalanna!
Ahimè, quel giovane, il fratello di Geštinanna!
Il pastore, il signore Dumuzi, sposo di Inanna!⁴⁸

Qui viene compiuta, a proposito del marito assassinato, un'identificazione di molte entità, le quali possono essere considerate manifestazioni di Dumuzi. Cessato il lamento della sposa, entra in scena la madre di Damu, la quale piange il figlio scomparso. La madre cerca disperata il figlio ovunque, nonostante questi compaia in continuazione in forma di spettro a dissuaderla dal cercarlo.

Successivamente, ha luogo un cambio di scena, in cui il dio morto Damu vaga per gli Inferi, ancora ignaro di trovarvisi. Questi chiede agli spettri che incontra di dare, qualora la madre lo cercasse, informazioni su di lui, ma gli spettri ribattono che ciò non sarà possibile, in quanto essi non sono che fantasmi. Così, Damu declama:

⁴⁶ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1975, p. 87.

⁴⁷ Cfr. P. Mander, *op. cit.*, pp. 179-187. Per un'altra fonte sui poemi di Damu, cfr. T. Jacobsen, *The Harps that Once...: Sumerian Poetry in Translation*, *op. cit.*, pp. 56-84.

⁴⁸ Cfr. P. Mander, *op. cit.*, pp. 180-181.

Che gli spettri vadano dalla madre che mi generò,
che gli spettri rechino a mia madre notizie
su ciò che tiene il mio spettro prigioniero!
Anch'io sono divenuto un ragazzo da riscattare:
possa lei ordinare “rilascialo!” per me,
e che il gendarme che mi ha arrestato, aiutarla nel rilasciarmi.
Lei piange nella steppa, che il suo pianto si diffonda!⁴⁹

Ci sembra che il «gendarme» sia in realtà un demone, dal momento che Damu parla anche di «prigionia», come se fosse stato catturato. Damu spera che la madre venga a riscattarlo, con l'aiuto del gendarme-demone, mentre l'ultimo verso si riferisce al mitologema delle lacrime come stimolo del risveglio del *Dying and Rising God*.

Nonostante la cripticità del poema, gli elementi sono sufficienti per affermare che il dio Damu appartiene al complesso mitico-rituale di Inanna e Dumuzi. Che si tratti di una manifestazione di Dumuzi (come Jacobsen afferma) non è chiaro. Un altro interrogativo è quello costituito dall'identità della sorella. Nel «mito di Dumuzi/Tammuz», in particolare nella *Discesa di Inanna agli Inferi* sumerica, osserviamo un legame particolarmente profondo tra fratello e sorella, giacché Inanna si è dimostrata crudele, spietata ed egoista con l'amato, mentre la Geshtinanna si è immolata per lui⁵⁰. Quale che sia il preciso rapporto tra Dumuzi/Tammuz e Damu, certo è che sono entrambi dèi i quali, dopo aver esperito la tragica morte e la catabasi infera, dopo essere stati pianti e cercati da un'ipostasi della Dea, devono ritornare – una volta o più volte – alla vita, proprio come il vegetale di cui sono lo spirito. I due dèi sono la prova che, nel corso di tutta la sua storia, l'immaginario mesopotamico ha mantenuto vivo il suo sostrato agrario, memore del dramma vegetale e dunque del destino specificamente ciclico del *Dying and Rising God*.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 187.

⁵⁰ Cfr. J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, p. 346.

1.2 Il mito ellenico-mediterraneo della *Renovatio*

Le fitte correlazioni tra il Mito agrario del Dio Figlio e le speranze soteriologiche dell'uomo – ossia, le speranze di conoscere la rinascita *post mortem* – indussero all'istituzione, nel II millennio a. C. in area egeo-asiatica, delle cosiddette cerimonie «misteriche»⁵¹. Tali istituzioni rituali miravano a conferire la vita dopo la morte – prerogativa tipica del *Dying and Rising God* – agli iniziati che vi avevano accesso:

Sono isomorfe del mito drammatico e ciclico del Figlio tutte le *cerimonie iniziatiche*, che sono liturgie, ripetizioni del dramma temporale e sacro, del Tempo dominato dal ritmo della ripetizione. L'iniziazione [...] è trasmutazione di un destino [...] si svolge lentamente per tappe e pare seguire molto da vicino [...] lo schema agro-lunare: sacrificio, morte, sepoltura, risurrezione⁵².

Tra i Misteri del mondo antico, i più celebri e i più dibattuti sono, senza dubbio, quelli di Eleusi, afferenti all'antichità ellenica. Eliade riconosce l'importanza emblematica dei Misteri eleusini per il panorama pre-cristiano europeo, nonostante le loro modalità e finalità restino in gran parte avvolte nell'ombra:

I Misteri di Eleusi – oltre alla loro parte centrale nella storia della religiosità greca –, hanno dato indirettamente un contributo significativo alla storia della cultura europea: in particolare le interpretazioni del segreto iniziatico. Il prestigio unico di tale segreto finì per fare di Eleusi un simbolo della religiosità pagana. L'incendio del santuario e la soppressione dei Misteri segnano la fine “ufficiale” del paganesimo. Cosa che, d'altronde, non implica la scomparsa del paganesimo, ma il suo occultamento. Il “segreto” di Eleusi continua ad assillare l'immaginazione dei ricercatori⁵³.

Le protagoniste del mito che sottende ai riti eleusini, nonché le due divinità supreme che vi presiedono, sono Demetra, dea ellenica delle messi, e sua figlia

⁵¹ Sui Misteri nel mondo antico, cfr. P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 2003, 2 voll.; R. Pettazzoni, *I Misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Cosenza, Giordano, 1997; W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1991; M. Giebel, *I Culti misterici nel mondo antico*, Genova, ECIG, 1993.

⁵² G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 378.

⁵³ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, Sansoni, 1979, vol. I, p. 328.

Persefone, detta Kore – «fanciulla» o «vergine»⁵⁴. Kore-Persefone non è l'unico caso di *Dying and Rising God* nell'articolato panorama mitico ellenico-mediterraneo. È doveroso segnalare che il *Dying and Rising God* per eccellenza del mondo ellenico – e panellenico – era, piuttosto, Adone⁵⁵. I paralleli tra il mito di Adone e il mito di Kore-Persefone non mancano: entrambe le divinità, infatti «muoiono» e vengono reclamate come proprie da un personaggio che regna negli Inferi⁵⁶. Nel singolare e complesso caso di Kore-Persefone ci si potrebbe chiedere perché mai il *Dying and Rising God* debba essere incarnato da una divinità al femminile. Ciò genererebbe un paradosso e sembrerebbe scardinare i pilastri che porremo sullo schema del Mito del *Dying and Rising God*, che prevede una Terra come Dea al femminile e un vegetale come dio al maschile.

Tuttavia, due tra i mitologemi principali relativi al *Dying and Rising God*, di cui ci occuperemo – la Catabasi e la Ierogamia⁵⁷ – trovano ampia espressione anche nel mito di Kore-Persefone: soltanto la sessualità biologica dei protagonisti – Kore-Persefone e Ade – sembra contraddire il simbolismo che vi sottende. Nonostante a livello narrativo ci sia un'inversione di ruoli biologici, però, i principi archetipici, Maschile e Femminile, non vengono traditi: anche se una dea – identificabile con il grano – viene rapita da un dio della Terra, il simbolismo della «penetrazione», ossia la Discesa o Catabasi del vegetale nella Terra, è il medesimo. Dalla Ierogamia, peraltro – come si vedrà –, se sul piano mitico rinasce (ossia ritorna) Kore, a livello rituale, non a caso, nasce un Fanciullo divino (*Brimos*).

Pertanto, il sesso femminile di Kore-Persefone è un'anomalia esclusivamente sinottica, che non scardina l'impalcatura archetipica del Mito del *Dying and Rising God*. Oltretutto, la presenza di Demetra, madre di Kore-Persefone, nel

⁵⁴ Cfr. K. Kerényi, «Kore», in C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, p. 158; B. Lincoln, «The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation», *The Harvard Theological Review*, 1979, n. 72, p. 224.

⁵⁵ Il culto di Adone era condiviso rispettivamente dai Greci e dagli abitanti di due siti dell'Asia occidentale, ossia Biblo, in Siria, e Pafo, sull'isola di Cipro: è in questi che doveva essersi originato il suo mito di morte e resurrezione (cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, pp. 375 e sgg.; T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, pp. 113-154). Un'altra divinità del mondo ellenico classificabile come *Dying and Rising God* è Dioniso-Zagreos (sul suo mito, cfr., ad esempio, J. Taylor, *op. cit.*, p. 164).

⁵⁶ Cfr. J. Taylor, *op. cit.*, pp. 165-167.

⁵⁷ Cfr. *infra*, par. 2.2.

complesso divino, non è superflua o di contorno, tutt'altro: il mito ellenico-mediterraneo sembra infatti conservare una versione del Mito del *Dying and Rising God* derivante dal Neolitico anatolico⁵⁸, in cui si prevede la presenza, oltre che del Dio Figlio, di una Dea Madre doppia, ossia di due Dee⁵⁹ – Dea Madre e Dea Figlia – quale memoria della visione del mondo pre-neolitica, secondo cui la Dea genera se stessa.

Inoltre, si tenga a mente che – a proposito della specificità del mito ellenico del *Dying and Rising God* – nel mito di Kore il ratto avviene da parte di una divinità maschile ai danni di una divinità femminile poiché, essendo ormai lontani dal Neolitico «matriarcale», gli dèi maschili – nella prospettiva diacronica della storia delle religioni – iniziano ad assumere ruoli di Dèi Fecondatori, che sovrastano la Dea, sempre più indebolita⁶⁰. Ad ogni modo, reputiamo che, sebbene l'ascesa di importanza e dominio del Dio maschile si sia indubbiamente avviata, nel mito ellenico si verifichi semplicemente una fortunata combinazione dell'atavica idea di «Dea Doppia», dell'androginia del *Dying and Rising God* e del ruolo della Dea Terra che – in quanto Madre Terribile che inghiotte – assume qui con successo le parvenze di uno spietato dio violatore.

1.2.1 Scomparsa e riapparizione di Kore

Lo *hieros logos* dei Misteri eleusini è – parzialmente – custodito nell'*Inno a Demetra*⁶¹ (VII-VI sec. a. C.), attribuito ad Omero⁶². Si tratta dell'attestazione

⁵⁸ Cfr. P. Lévêque, *Bestie, dèi e uomini. L'immaginario delle prime religioni*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 49-50.

⁵⁹ Nel caso del mito ellenico-mediterraneo della rinascita, a tale «duo» di Dee se ne può aggiungere una terza: la lunare Hecate. Tale dea può essere identificata, a livello archetipale, con Demetra: in questo modo, tale mito si rivela notevolmente arcaico anche per il riscontro, nella sinossi, della corrispondenza archetipica tra ciclo lunare e ciclo agricolo e della dipendenza del secondo dal primo (cfr. *infra*, par. 2.3). Per un approfondimento su tale figura divina arcaica, cfr. R. von Rudloff, *Hekate in Ancient Greek Religion*, Victoria, Horned Owl Publishing, 1999; M. Tardieu, «Ecate. Nell'esoterismo greco», in Y. Bonnefoy (ed.), *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l'immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*, Milano, BUR, 2001, vol. I, pp. 553-555.

⁶⁰ A riguardo, cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 112 e sgg.; J. Campbell, *Occidental Mythology*, London, Souvenir, 2011, pp. 72 e sgg.; M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 238; M. Gimbutas, *La Civiltà della Dea*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2013, vol. II, pp. 150 e sgg.

⁶¹ Per il rapporto, assai dibattuto, tra il mito e il rituale eleusino, cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986, pp. 30 e sgg.; G. S. Kirk,

greca più esauriente che intreccia il mito del ratto di Kore a un'avventura di Demetra che narra la fondazione dei Misteri eleusini – a loro volta, indissolubilmente legati al Mito di morte e resurrezione della sua figlia divina. Di seguito, un sunto sinottico dell'*Inno*.

Kore, giovane figlia di Demetra e di Zeus, stava giocando con le figlie di Oceano per i prati, raccogliendo dei fiori: era sul punto di raccogliere un fiore ancora più bello degli altri, il narciso, quando la terra si spalancò e apparve il signore degli Inferi, il dio Ade, a bordo di un carro d'oro, che la afferrò e la rapì, conducendola con sé nel reame dei morti. La povera Kore lanciò urla strazianti, in cui invocava l'aiuto del padre Zeus, ma venne udita solo da due dèi, Hecate ed Helios – nonché, solo quando era troppo tardi, non appena la terra si richiuse, dalla madre Demetra. Il padre Zeus non udì le sue grida, dal momento che pare che sia stato lui stesso a concedere al fratello Ade il permesso di rapire e fare sua Kore – complice la terra stessa (Gea o Gaia), che ha ordito l'inganno facendo spuntare un bel narciso e aprendo in se stessa la voragine. Demetra, affranta dal dolore per la perdita della figlia, iniziò a errare per ogni dove alla ricerca di Kore, digiunando. Dopo nove giorni di vagabondare, incontrò i due testimoni dell'accaduto: la dea Hecate affermò di aver udito Kore, ma di non aver visto cosa fosse accaduto, mentre il dio Helios le svelò l'identità del rapitore e il patto Zeus-Ade, consigliandole di non essere irata per questo destino, dacché il suo nuovo genero è pur sempre un parente, un dio – il capo degli Inferi. Demetra si adirò indicibilmente: proseguì il suo viaggio errabondo, questa volta deformando completamente la sua figura in quella di un'anziana. Giunta in una cittadina chiamata Eleusi, sostò presso un pozzo accanto al palazzo del re Celeo. Qui venne avvistata dalle figlie del re che, non riconoscendola, le chiesero chi fosse. Demetra, in guisa di anziana, raccontò una falsa storia e affermò di essere una nutrice: le principesse la fecero entrare, e le fecero conoscere la loro madre, la

La Natura dei miti greci, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 261-266; S. Poli (ed.), *Inni omerici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2010, pp. 85-86; S. Price, *Le Religioni dei Greci*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 133.

⁶² Per l'edizione più accreditata dell'*Inno*, cfr. F. Càssola (ed.), *op. cit.*, pp. 38-77. Per altre traduzioni, cfr. G. Guidorizzi, *Il Mito greco*, Milano, Mondadori, 2010, vol. I, pp. 132-134, pp. 143-155. Per un sunto dell'*Inno*, cfr. K. Kerényi, *Gli Dèi e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1984, vol. I, pp. 215-223. Per un sunto delle vicende dell'*Inno*, integrate a quelle esposte nelle fonti classiche secondarie, cfr. R. Graves, *I Miti greci*, Milano, Longanesi, 2008, pp. 77-84.

regina Metanira; questa decise di affidare a Demetra il suo figlio nato da poco, Demofonte. Le cure che Demetra riservò al piccolo principe erano singolari: ogni notte lo immergeva nel fuoco, perché voleva renderlo immortale; di giorno, infatti, i suoi familiari si stupivano, vedendolo crescere prosperosamente. Purtroppo, una notte il prodigio si interruppe, dacché Metanira sorprese Demetra mentre compiva il miracolo-misfatto, e lanciò un urlo: Demetra, irata, annunciò la sorte che ora toccava a Demofonte – non più quella di divenire immortale, bensì di morire – rivelò la sua vera identità divina e ordinò che venisse costruito per lei un tempio a Eleusi. Una volta che il tempio fu terminato, Demetra vi si rinchiuse, compiangendo l'assenza della figlia rapita – la cui perdita l'aveva condotta, dopo tante peripezie, sin lì. Il lutto e l'inattività di Demetra ebbero ripercussioni a livello cosmico: la terra, sterile e brulla, non faceva germogliare più alcun seme – e ciò avrebbe condotto presto a una catastrofe tanto per gli uomini, che sarebbero morti di fame, quanto per gli dèi, che non avrebbero più ricevuto sacrifici. A questo punto, si rese necessario l'intervento di Zeus: dopo aver invano inviato dei doni a Demetra, comprese che l'unico modo per convincerla a rendere la terra nuovamente fertile era riportarle Kore. Hermes, il dio messaggero, venne inviato nell'Erebo a comunicare ad Ade che doveva restituire la sua sposa. Il signore dei morti acconsentì; ma, nell'atto di salutare la moglie, le preannunciò che rimarrà ad ogni modo regina tanto dei mortali quanto degli immortali mentre le fa inghiottire furtivamente un dolce seme di melagrana. Il carro di Hermes ricondusse Kore sulla terra e giunse al tempio di Eleusi: madre e figlia, finalmente ricongiunte, si abbracciarono. Demetra intuì, però, un inganno: chiese alla figlia se avesse, per caso, mangiato del cibo mentre era nel mondo dei morti – perché, in tal caso, sarebbe stata destinata a farvi ritorno. Kore, dopo aver narrato il suo ratto, affermò di avere effettivamente mangiato un seme di melagrana prima di ripartire. Le due dee si presentarono al cospetto di Zeus, il quale decretò ciò che Demetra aveva già intuito: Kore, da quel momento in poi, avrebbe trascorso presso il regno delle tenebre un terzo dell'anno, e presso la madre e gli altri dèi i restanti due terzi. Dopodiché, pregò Demetra di ricominciare a fare crescere il frumento e lei acconsentì: la terra si ricoprì di nuovo di erba e fiori. Infine, Demetra si recò dai

signori di Eleusi e li iniziò ai suoi sacri riti che renderanno beato, dopo la morte, chiunque vi avrà partecipato.

È possibile rilevare dettagli di interesse simbolico, a proposito dello scenario rituale eleusino, da alcune fonti greche minori che tramandano il mito di Kore. Ad esempio, la *Biblioteca* di Apollodoro e i *Miti* di Igino riportano, in forma più breve, i medesimi contenuti dell'omerico *Inno a Demetra*, nella fattispecie l'avventura di Demetra a Eleusi: centrale è, in essi, il personaggio del principe di Eleusi, Trittolemo, che ricevette da Demetra in dono un carro trainato da creature serpentiformi, dal quale potesse seminare grano per tutta la terra⁶³. Il giovane uomo, quale eroe civilizzatore⁶⁴, viene istruito direttamente dalla dea alla pratica sacra dell'agricoltura – la medesima che sottende dell'apparato simbolico del *Dying and Rising God*. La missione di Trittolemo è narrata anche da Ovidio nei *Fasti*⁶⁵: in tale versione, egli figura al posto di Demofonte, e ne ricopre il ruolo. Dopo il fallito tentativo di conferirgli l'immortalità, la dea delle messi promette che Trittolemo sarà il primo a coltivare la terra. Tale versione è stata definita «mitologicamente valida», in quanto narra l'origine della condizione umana: l'uomo è mortale e, pertanto, è mangiatore di pane⁶⁶. In tale contesto, non la fondazione dei riti, bensì la cerealicoltura si configura come dono compensatorio e sostitutivo dell'immortalità⁶⁷. L'integrazione delle due finalità del mito – quella agricola e quella misterica – è sintetizzata altresì dal rilievo di Eleusi (V sec. a. C.), in cui Trittolemo è rappresentato tra le dee Demetra e Kore-Persefone, le quali «gli donano la ricchezza con la benedizione delle messi e lo liberano dalla paura del regno dei morti»⁶⁸. Non a caso, la cerealicoltura e l'immortalità costituiscono anche il dono elargito dalle due dee agli iniziati eleusini: chi

⁶³ Cfr. G. Guidorizzi, *op. cit.*, vol. I, p. 130, p. 157.

⁶⁴ Cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁵ Cfr. Ovidio, *I Fasti*, a cura di F. Bernini, Bologna, Zanichelli, 1968, pp. 184-195.

⁶⁶ A. Brelich, «Nascita di miti (Due studi mitologici)», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1973-1976, n. 42, p. 67.

⁶⁷ Cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 156; A. Brelich, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ M. Giebel, *op. cit.*, p. 28.

partecipava alle cerimonie, infatti, riceveva «ricchezza in vita e miglior sorte dopo morte»⁶⁹.

Un episodio di carattere licenzioso si inserisce, al momento dell'arrivo di Demetra a Eleusi, nel mito tramandato dal *Protrettico* di Clemente Alessandrino e dalla *Biblioteca* di Apollodoro. Un'anziana donna, di nome Iambe o Baubò, provò a porgere la bevanda del ciceone a Demetra – che, in Clemente, si chiama Deò. Avendone ricevuto il rifiuto, mise in mostra i suoi genitali, provocando il riso della dea e convincendola ad accettare la bevanda⁷⁰. Nell'*Elena* di Euripide, si accenna a un atto festoso, praticato da individui femminili, che ricorda molto quello di Iambe/Baubò: Zeus, dopo l'isterilimento della terra provocato dal dolore di Demetra – che, anche in questa fonte, si chiama Deò –, chiamò a raccolta le Cariti e le Muse, per placare l'ira della dea e rallegrarla «con grida di gioia e canti e danze»⁷¹. Tali atti collettivi altro non sono che l'esibizione dei genitali⁷²; si svolgono durante l'assenza di Kore e il lutto di Demetra, perché simboleggiano il caos orgiastico – in cui i confini tra gli individui si annullano – che preannuncia e prepara l'inizio del nuovo Ciclo. La stessa analogia che lega «la forza che moltiplica le piante e la magia fecondatrice del matrimonio»⁷³ sta alla base dei rituali orgiastici tipici delle feste agrarie, nei quali «la coppia cerimoniale perde il suo senso originario (ierogamia) essendo assorbita dal rito dell'orgia»⁷⁴.

Nel mito di Kore, narrato nell'omerico *Inno a Demetra*, si possono individuare due blocchi narrativi. Un primo nucleo, che si interrompe al v. 90 e riprende dal v. 300 sino alla fine dell'*Inno*⁷⁵, è incentrato sul ratto e sul ritorno di Kore: esso, da

⁶⁹ E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, p. 293.

⁷⁰ Cfr. G. Guidorizzi, *op. cit.*, vol. I, p. 130, p. 141. Sulla figura di Baubò, correlata all'aspetto della fertilità nel mito demetriaco, cfr. M. Olender, «Aspects de Baubo: Textes and contextes antiques», *Revue de l'histoire des religions*, 1985, n. 202, pp. 3-55; I. S. Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*, London-New York, Routledge, 1997, pp. 36-37; G. Devereux, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Godefroy, 1983; W. M. Lubell, *The Metamorphosis of Baubo: Myths of Woman Sexual Energy*, Nashville-London, Vanderbilt University Press, 1994.

⁷¹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

⁷² Per i corrispettivi rituali, cfr. N. A. Evans, «Sanctuaries, Sacrifices and the Eleusinian Mysteries», *Numen*, 2002, n. 49, p. 241.

⁷³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 309.

⁷⁴ *Ivi*, p. 288.

⁷⁵ Cfr. R. Nickel, «The Wrath of Demeter: Story Pattern in the Hymn to Demeter», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 2003, n. 73, p. 59.

solo, si ritroverà nel mito riportato dalla tradizione latina⁷⁶. Un secondo nucleo, quello centrale, concerne la visita di Demetra ad Eleusi: a tale vicenda a parte, il ratto di Kore sembra fungere solo da cornice contestuale. Non si spiegherebbe, altrimenti, perché, durante il suo soggiorno presso il palazzo di Eleusi, Demetra appare stranamente dimentica del dolore per la perdita di Kore⁷⁷: sembra quasi volerlo compensare attraverso le cure dedicate al principino Demofonte⁷⁸, che vuole tramutare in un dio. Si è provato a istituire dei legami tra i due nuclei narrativi dell'*Inno*: ad esempio, sono accomunati da due fallimenti – quello di rendere immortale Demofonte e quello di recuperare totalmente Kore⁷⁹. Inoltre, la rivelazione, da parte di Demetra, dei riti eleusini, fortemente legati all'istituzione della pratica dell'agricoltura, avviene soltanto dopo il ritorno di Kore e non prima, al momento della costruzione del tempio⁸⁰. Ciononostante, l'episodio centrale di Eleusi rimane, nel complesso, una sezione immotivata e statica del mito incentrato su Kore⁸¹, tant'è vero che viene delimitato da due ritiri di Demetra⁸² – vagabondaggio e reclusione nel nuovo tempio – affinché la vicenda principale riprenda da una situazione simile a quella in cui si era interrotta. Si è portati, dunque, a pensare che il mito, così come figura nell'omerico *Inno a Demetra*, sia in realtà l'unione di due miti in origine distinti, ambo correlati al ciclo stagionale e alla pratica dell'agricoltura⁸³.

⁷⁶ Nella versione latina del mito, riportata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (V, 338-571; cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di G. Rosati, G. Faranda Villa, R. Corti, Milano, BUR, 2001, vol. I, pp. 302-321; R. Deidier, *Persefone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 54-60), l'episodio della visita di Demetra (divenuta Cerere) ad Eleusi viene ommesso: l'attenzione si concentra unicamente su Kore-Persefone – divenuta Proserpina. Sopravvive, in altre parole, soltanto un nucleo dell'*Inno a Demetra*, ossia quello relativo al ratto: il nucleo centrale eleusino venne espunto, poiché non aveva più senso preservare lo *hieros logos* dei Misteri eleusini, riti non più esistenti. Si noti anche che, nella versione latina del mito, molti tratti di arcaicità mancano: ad esempio, scompare la dea lunare Hecate.

⁷⁷ Cfr. R. Parker, «The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns», *Greece & Rome*, 1991, n. 38, p. 11.

⁷⁸ Cfr. B. Lincoln, «The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation», *op. cit.*, p. 231.

⁷⁹ Cfr. N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 258-260.

⁸⁰ Cfr. R. Parker, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Cfr. R. Nickel, *op. cit.*, p. 65.

⁸² Cfr. *ivi*, p. 77.

⁸³ Cfr. N. J. Richardson, *op. cit.*, pp. 259-260.

1.2.2 Le cerimonie misteriche

Nello sviluppo di una discussione ermeneutica intorno al mito di Kore, non si può prescindere da un'indagine del contesto rituale dipendente da tale mito – i Misteri di Eleusi –, nonché dalla comprensione del vincolo che sussiste tra Mito agrario del *Dying and Rising God* e speranze ultraterrene. Parimenti importante si rivela l'esame del complesso rapporto che lega la figura divina di Kore alla sua amata madre Demetra.

Tutti gli *Inni omerici* – trentatré in tutto, di cui quello a Demetra è il secondo⁸⁴ – sono, oltre che eziologici, teogonici: ossia, sono finalizzati a spiegare l'origine e la maturazione di un dio⁸⁵ e come è avvenuta la fondazione del suo culto⁸⁶. La seconda e terza parte dell'omerico *Inno a Demetra* costituiscono, nella fattispecie, il mito di fondazione del culto di Demetra: i Misteri di Eleusi. Tutti i riti definiti «Misteri» – dal greco *mysteria*, «arcano, segreto, occulto»⁸⁷ – si opponevano, nel mondo ellenico, al «culto olimpico», che si concentra, piuttosto, su un singolo essere umano, dal destino eccezionale⁸⁸. I Misteri pongono l'attenzione, difatti, su più esseri umani: sono, pertanto, culti di carattere collettivo – almeno nella fase culminante del loro sviluppo⁸⁹. Il loro fine doveva, dunque, interessare ogni uomo in quanto tale: avevano, difatti, lo scopo di placare il terrore in merito al destino che attende l'uomo oltre la morte; chi vi partecipava, difatti, avrebbe conosciuto una condizione beata nell'Aldilà⁹⁰. I Misteri eleusini avrebbero dovuto conferire una condizione oltretombale più felice ai suoi adepti, dal momento che erano stati istituiti da Demetra dopo il suo ricongiungimento con la figlia Kore: possedevano, infatti, un forte legame con la vita che si rinnova, con il rinascere della

⁸⁴ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», in P. Xella (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, op. cit., p. 151.

⁸⁵ Cfr. R. Nickel, op. cit., pp. 62-63.

⁸⁶ Cfr. R. Parker, op. cit., p. 2.

⁸⁷ P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, op. cit., vol. I, p. 11.

⁸⁸ Se l'immortalizzazione di Demofonte avesse avuto successo, si sarebbe dovuto parlare di culto olimpico. Ma dal momento che essa è fallita, compensata da privilegi consentiti a «più» futuri iniziati (a iniziare dalla famiglia di Demofonte stesso) si tratta di un culto misterico (cfr. U. Bianchi, «Saggezza olimpica e mistica eleusina nell'inno a Demetra», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1964, n. 35, pp. 161-193).

⁸⁹ Sull'origine non collettiva, ma elitario-esoterica dei Misteri, cfr. G. Filoramo, M. Massenzio, M. Riveri, P. Scarpi, *Manuale di storia delle religioni*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 77. Pare che i Misteri eleusini venissero praticati, in origine, soltanto dalle famiglie dominanti della città di Eleusi, nell'Attica, i cui capostipiti erano i protagonisti dell'*Inno* omerico.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 77.

vegetazione⁹¹. Come Kore scende agli Inferi, nell'oscuro grembo della Terra⁹², per poi risalire, gli iniziati potevano sperare, una volta scesi agli Inferi, a mo' di semi sotterrati, di conoscere un destino lieto⁹³. Fu così che «l'antico mito agrario fu elevato alla sfera umana»⁹⁴:

La figura di una dea che lascia il regno dei morti, ossia il mondo tenebroso e terrigno additato dal mito come la squallida dimora delle anime, per tornare alle plaghe della vita e della luce, non poteva non essere interpretata in senso salvifico e con implicazioni escatologiche⁹⁵.

Tuttavia, dopo il suo primo ritorno dagli Inferi, Kore è ormai legata a un fato irreversibile: è diventata la regina degli Inferi e, in quanto tale, deve albergarvi per un terzo dell'anno; sarà per sempre, alternativamente, presente e assente⁹⁶. Analogamente, dopo il ratto di Kore, le condizioni di vita non ritornano come prima nemmeno per gli uomini. La produzione del cibo viene trasformata in un'attività tutta umana grazie ai segreti civilizzanti elargiti da Demetra alla stirpe di Eleusi – in particolare, la pratica agraria, cui Trittolemo è stato istruito⁹⁷; e il mondo ctonio, da cui il cibo coltivato proviene, diventa, da luogo inequivocabilmente oscuro e angoscioso, il luogo in cui è possibile, all'iniziato, conoscere un'esistenza beata dopo la morte⁹⁸. All'iniziato è vietato rivelare a chicchessia il carattere delle cerimonie. In merito, verso la fine dell'omerico *Inno a Demetra* (vv. 480-482), dopo che la dea ha rivelato i riti alla stirpe reale di Eleusi, si legge:

⁹¹ Cfr. G. Guidorizzi, *op. cit.*, vol. I, p. 125, p. 128.

⁹² La Terra è *in primis* Gea o Gaia, complice del ratto, ma è anche Ade-Plutone stesso, che è definito l'«invisibile», lo «Zeus ctonio», il «re degli Inferi», nonché un vero e proprio «dio della Terra» (o meglio, del suo emisfero ctonio) e dei suoi frutti nel momento in cui sono ancora semi sotterrati (cfr. K. Kerényi, *Gli Dèi e gli eroi della Grecia*, *op. cit.*, vol. I, p. 213).

⁹³ Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, p. 453.

⁹⁴ M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 54.

⁹⁵ G. Zanetto (ed.), *Inni omerici*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 25.

⁹⁶ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 160, p. 162.

⁹⁷ B. Lincoln, «The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation», *op. cit.*, p. 233.

⁹⁸ Cfr. L. J. Alderink, «Mythical and Cosmological Structure in the Homeric Hymn to Demeter», *Numen*, 1982, n. 29, pp. 11-13; M. L. Keller, «The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality and Rebirth», *Journal of Feminist Studies in Religion*, 1988, n. 4, p. 53.

Felice tra gli uomini che vivono sulla terra colui ch'è stato ammesso al rito!
Ma chi non è iniziato ai misteri, chi ne è escluso, giammai avrà
Simile destino, nemmeno dopo la morte, laggiù, nella squallida tenebra⁹⁹.

In un'epoca di molto anteriore alla Grecia come entità storica o al mondo panellenico come entità protostorica, esistevano, nell'area ellenico-mediterranea, numerosi riti agrari di lontana derivazione neolitica, volti a celebrare il corso della natura attraverso il *Dying and Rising God*¹⁰⁰. Solo successivamente, con lo sviluppo di un'ansietà maggiore dinanzi alla morte, il contenuto di tali riti venne rivoluzionato e tramutato in un culto dalla grande portata escatologica, divenendo pienamente «misterico»¹⁰¹. Le origini dei Misteri eleusini sono, pertanto, da rintracciare in un'epoca certamente anteriore alla Grecia classica, arcaica e finanche omerica: alcuni studiosi ritengono che Demetra sia una divinità di origine cretese¹⁰² e che i riti legati alla diade femminile divino Madre-Figlia siano di origine micenea¹⁰³, pervenendo poi, grazie all'oralità, alla Grecia di età omerica¹⁰⁴. Pertanto, dietro il mito e il culto di Demetra «greca» si celano miti e culti di una Dea «panellenica» e «mediterranea», e ancora più addietro il culto della Grande Dea del Neolitico, legata alla forza rigenerante e alla fecondità ctonia della Terra, che accoglie in sé i semi (i morti), per poi riportarli alla vita¹⁰⁵.

⁹⁹ F. Càssola (ed.), *Inni omerici*, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1988, p. 77.

¹⁰⁰ Cfr. H. Frankfort, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰¹ C. Sourvinou-Inwood, «Festival and Mysteries: Aspects of the Eleusinian Cult», in M. B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*, London-New York, Routledge, 2003, p. 28.

¹⁰² Sull'origine cretese dei Misteri, cfr. A. Persson, «Der Ursprung der eleusinischen Mysterien», *Archiv für Religionswissenschaft*, 1922, n. 21, pp. 287-309; C. Picard, *Les Religions préhelléniques*, Paris, P.U.F., 1948, pp. 114 e sgg.

¹⁰³ Sull'origine micenea dei Misteri, cfr. M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1932, pp. 132 e sgg.

¹⁰⁴ Per un approfondimento, cfr. G. E. Mylonas, *The Hymn to Demeter and Her Sanctuary at Eleusis*, Saint Louis, Washington University Studies, 1942. Alcuni suggerimenti in merito arriverebbero dalla comparazione etimologica del termine greco *mysteria* con alcune radici del lineare B (lingua micenea), che afferiscono allo stesso ambito, quello dell'iniziazione e della pratica rituale (cfr. W. Burkert, *Antichi culti misterici*, *op. cit.*, pp. 14-15).

¹⁰⁵ Cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, pp. 27-28. Indubbiamente, in questo contesto, hanno giocato un ruolo determinante i tanti contatti tra Egeo ed Egitto – sicché la dea «cretese» che influenzò Demetra sia stata a sua volta influenzata dalla dea Iside –, nonché i contatti tra Egeo e Vicino Oriente, sicché il mito di Demetra e Kore ricorda in tanti punti quello degli dèi mesopotamici Inanna/Ishtar e Dumuzi/Tammuz: si pensi alla ricerca, all'isterilirsi della natura, ai turni nell'oltretomba (cfr. *ivi*, p. 36; V. A. Tobin, «Isis and Demeter: Symbols of Divine Motherhood», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1991, n. 28, p. 194). Una vera e propria transculturazione di antichi culti della fertilità diede luogo a un «teatro» di miti, estesi dalla

Che i Misteri di Eleusi, originariamente, si concretizzassero in un rito prettamente agrario, in cui gli uomini e il loro destino *post mortem* non giocavano alcun ruolo, è la prova che il secondo blocco dell'omerico *Inno a Demetra*, ossia l'episodio di Demofonte ad Eleusi (nonché la fine dell'*Inno*, ossia la rivelazione dei riti eleusini e l'istituzione dell'agricoltura), è forse più antico del blocco che narra il ratto della figlia di Demetra. Il curioso trattamento che Demetra, in veste di nutrice, riserva al piccolo Demofonte – miracolosamente immortalizzante – immergendolo ogni notte nel fuoco «come un tizzone» (v. 240 dell'*Inno* omerico), non è antropomorfo, ma vegetale¹⁰⁶.

Non conosciamo, esaurientemente, il contenuto delle cerimonie che costituivano i Misteri eleusini, complice il fatto che gli iniziati erano obbligati a mantenere la segretezza dei riti¹⁰⁷. Nel calendario di Atene, si celebravano in autunno, nel mese detto di Boedromione¹⁰⁸ e duravano nove giorni¹⁰⁹: una grande processione partiva da Atene verso la vicina Eleusi; una volta giunti al tempio, si inscenava una sorta di «sacra rappresentazione»¹¹⁰ che ripercorreva le fasi del ratto di Kore e della ricerca di Demetra. Tra mito e rito, sia chiaro, non vi era una corrispondenza perfetta: il luogo in cui Kore viene rapita varia a seconda della fonte del mito, e solo una di queste menziona che il ratto avvenisse proprio a Eleusi¹¹¹.

Mezzaluna fertile (origine) sino al Mediterraneo (ricezione). Ciò avvenne analogamente per la figura di Adone come *Dying and Rising God*, mutuato dal vicino-orientale Dumuzi/Tammuz (cfr. P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. I, p. XXVIII; J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, pp. 383 e sgg.).

¹⁰⁶ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁰⁷ Cfr. S. Price, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁸ Boedromione corrisponde, nel calendario occidentale, a un periodo che include la fine di settembre e l'inizio di ottobre (cfr. N. A. Evans, *op. cit.*, p. 230).

¹⁰⁹ I nove giorni di cerimonie corrispondevano ai nove giorni di vagabondare solitario di Demetra (cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, p. 50).

¹¹⁰ Cfr. H. J. Rose, «Myth and Ritual in Classical Civilization», *Mnemosyne*, 1950, n. 3, p. 282; G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 164; M. L. Keller, *op. cit.*, p. 30.

¹¹¹ Cfr. R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 78. Non manca chi sostiene che sia del tutto errato interrogarsi sullo «spazio fisico» delle vicende del mito, cercandone una collocazione geografica reale, e che la «piana di Nisa» citata nell'*Inno* (v. 17) sia un non-luogo, uno spazio liminale, periferico, ai confini del mondo, al di fuori della *polis* ma anche di ogni luogo noto e raggiungibile; così il mito, oltre a porsi «fuori dal tempo», come già detto, si pone anche «fuori dallo spazio», riconfermando il proprio valore simbolico e paradigmatico (cfr. D. Ø. Endsjø, «To Lock up Eleusis: A Question of Liminal Space», *Numen*, 2000, n. 47, pp. 351-386).

La festività culminava nella notte del 21 del Boedromione¹¹². Durante la cosiddetta «notte sacra»¹¹³ dei Misteri, gli iniziandi trascorrevano, immersi in un buio pressoché totale, le fasi nevralgiche del rito¹¹⁴. A tal proposito, le fonti che attestano l'iniziazione di Heracle ai Misteri ci tramandano che, a un dato momento, l'iniziando veniva fatto sedere su uno sgabello e bendato con un velo, mentre un sacerdotessa, da dietro, gli si avvicina reggendo una fiaccola¹¹⁵. Commenta, in merito, Burkert:

Immediatamente comprensibile è [...] l'effetto psichico (non a caso si ripresenta sempre nelle iniziazioni la bendatura o la copertura degli occhi): cieco, senza aiuto, lasciato a se stesso, l'iniziando deve subire l'ignoto, lui che è in condizione di inferiorità, circondato dagli attivi, da coloro che sanno; ricacciato in se stesso, insicuro, atterrito, deve vivere la rivelazione seguente, la nuova visione come rivelazione inebriante¹¹⁶.

Ogni iniziando attraversava e riviveva lo *status* psicologico «demetriaco», procurato da «un lungo errare e un cammino spaventoso attraverso le tenebre»¹¹⁷. Tale peregrinare era volto a scatenare, nel suo animo, il terrore della morte¹¹⁸: difatti, «per l'uomo che muore, come per l'iniziato, c'è un vagare ansioso e senza fine nelle tenebre mentre il terrore giunge al colmo»¹¹⁹.

È attestata la presenza di torce o fiaccole¹²⁰, alla luce delle quali venivano illustrati degli «oggetti sacri», presi da una camera in cui solo lo ierofante poteva

¹¹² Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 164.

¹¹³ W. F. Otto, «The Meaning of the Eleusinian Mysteries», in J. Campbell (ed.), *The Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, Princeton, Princeton University Press, 1971, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁴ Cfr. D. A. Leeming, «Eleusinian Mysteries», in D. A. Leeming, K. Madden, S. Marlan (ed.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York, Springer, 2010, p. 275.

¹¹⁵ W. Burkert, *La Religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano, Jaca Book, 2003, p. 513.

¹¹⁶ W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 190. Sull'iniziazione di Heracle, cfr. anche G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, pp. 59-66.

¹¹⁷ A. Motte, «Notte e luce nei Misteri di Eleusi», in J. Ries, C. M. Ternes (ed.), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 105.

¹¹⁸ W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, *op. cit.*, p. 188. In proposito, cfr. anche M. Giebel, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹¹⁹ G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁰ Cfr. S. Price, *op. cit.*, p. 135.

accedere¹²¹. Una sacerdotessa veniva «rapita» – probabilmente, simboleggiava entrambe le dee, Madre e Figlia¹²²; dopodiché, la «ricerca» (non si sa con quali modalità, e se dentro o fuori) poteva avviarsi. Le fasi centrali sono quelle più oscure: avvenivano certamente riti collettivi, quali orge¹²³, assunzione di bevande¹²⁴ e danze¹²⁵. Molto importante è l'aspetto emotivo che raggiunge il culmine durante la cerimonia, basata sulla dicotomia che domina il mito di Kore: presenza e assenza, ratto e ritrovamento, ritiro e ritorno, morte e rinascita, oscurità e luce, dolore e gioia. Gli iniziati avrebbero dovuto sentirsi estasiati, in unione con le proprie divinità, posseduti da esse, usciti da sé, sicché mondo umano e mondo divino potessero, per un attimo, confondersi.

L'elemento principale dei Misteri eleusini, anche dopo la loro acquisizione di una valenza escatologica, rimane pertanto la fertilità agraria. Espone Kerényi:

L'ultimo giorno dei misteri [...] evocava [...] il primo elemento, la prima sorgente della nascita, l'elemento che purifica tutto in quanto fa rinascere tutto: l'acqua. Tra i pochi fatti che noi conosciamo delle “cose dette” [...] nei misteri di Eleusi, vi è anche questa: guardando al cielo si gridava [...] “piovi”! e, guardando in terra, [...] “sii feconda”, ma anche, anzi di più ancora, “rendi fecondo” e in questo caso definisce l'effetto che l'acqua produce sulla terra [...]. In questo rito era presente [...] l'idea della fertilità [...]. Si aspettava che l'elemento primordiale continuasse a favorire la realizzazione dell'idea dell'*eterna nascita*¹²⁶.

¹²¹ Su questa figura sacerdotale, cfr. E. Lippolis, *Mysteria. Archeologia e culto del santuario di Demetra a Eleusi*, Milano, Paravia-Mondadori, 2006, pp. 119-121.

¹²² Cfr. C. Sourvinou-Inwood, *op. cit.*, p. 29.

¹²³ Il termine greco *orgia* indicava, come il greco *teleté* e il greco *myesis*, la pratica rituale (cfr. P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. I, p. XIV, p. XIX). Si ricordi, inoltre, che il valore dell'orgia umana in qualsiasi cerimonia agraria (non solo nell'antica cerimonia eleusina) è quello di veicolo di rianimazione della Terra, affinché ne scaturisca la grande rigenerazione vegetale: si tratta di una vera e propria allegoria della collettività dei semi che, nella fusione sotterranea, si disgregano e diventano altro – una sola unità vivente (cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 327-329).

¹²⁴ L'assunzione della bevanda dal nome «ciceone» si rifà al momento in cui Demetra la accetta – dopo aver rifiutato il vino – da Metanira (vv. 210-211 dell'*Inno omerico*). A riguardo, cfr. S. Price, *op. cit.*, p. 136; C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 77 e sgg.

¹²⁵ Cfr. N. A. Evans, *op. cit.*, p. 241.

¹²⁶ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, pp. 212-213.

Il primo grido è rivolto al cielo e il secondo alla terra, coppia primordiale cosmica da cui dipende la fecondità sulla terra¹²⁷. Non a caso, una cerimonia nuziale, simbolo della ierogamia primitiva, aveva luogo durante le cerimonie eleusine¹²⁸ – oramai mutata, nel contesto ellenico patriarcale¹²⁹, in un ratto mortifero.

Un'importanza primaria, nel rito notturno di Eleusi, è rivestita dagli occhi e dalla vista, nonché dalla dicotomia oscurità-luce: sappiamo che il nome degli iniziati i quali prendevano parte per la prima volta al rito, *mystes*, deriva dal termine «chiudere» (le labbra, o più probabilmente gli occhi); il nome degli iniziati che invece vi avevano già preso parte gli anni precedenti, *epoptes*, significa «coloro che vedono»¹³⁰. Ciò lascia intuire che, alla fine del rito eleusino, collocato infatti al sopraggiungere del giorno (dopo la notte del 21) c'è un passaggio dallo stadio della «cecità» alla «visione».

L'oggetto di questa visione non era Kore¹³¹, malgrado il mito faccia pensare che il suo ritorno e il suo recupero siano oggetto del ritrovamento cui la ricerca rituale è finalizzata. Ciò che viene contemplato estaticamente al termine della sacra notte eleusina, esposta dallo ierofante nel *Telesterion*¹³², è una «spiga di grano mietuta», detta «portatrice di luce dei misteri», «meraviglioso e perfetto mistero iniziatico»¹³³. Si potrebbe pensare che essa coincida con Kore ritrovata, rinata, ritornata sulla terra; ciò non è inesatto, ma considerato il rito primordiale, al di là della sinossi del mito, la spiga di grano simboleggia molto di più: la nascita di un Fanciullo divino, che dalle fonti viene chiamato Brimos¹³⁴, a cui

¹²⁷ Cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, p. 31; K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 212.

¹²⁸ Cfr. V. A. Tobin, *op. cit.*, p. 192; H. J. Rose, «The Bride of Hades», *Classical Philology*, 1925, n. 20, p. 239.

¹²⁹ Cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁰ Cfr. K. Clinton, «Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries», in M. B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*, *op. cit.*, p. 50; W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, *op. cit.*, p. 194; G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 237.

¹³¹ Per una tesi opposta, cfr. C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, p. 84.

¹³² Il *Telesterion* è l'edificio sacro in cui si trascorrevano le fasi notturne cruciali dei Misteri (cfr. G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, *op. cit.*, pp. 274 e sgg.; R. G. Wasson, A. Hofmann, C. A. P. Ruck, *Alla scoperta dei Misteri eleusini*, Milano, Apogeo, 1996, p. 82; M. Giebel, *op. cit.*, pp. 39 e sgg.).

¹³³ S. Price, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁴ Cfr. C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, p. 92.

Brimo, «la Signora» (Kore, o Demetra in lei), ha dato vita. Il ritorno di Kore dalle viscere della terra e la nascita di un suo fanciullo coincidono a livello archetipale¹³⁵. Qui la fertilità femminile gioca un ruolo dominante: alla «continuità della nascita»¹³⁶ – insito nel potere generatore femminile¹³⁷ – l'elemento maschile è ridotto a mero mezzo. Si noti come nei culti eleusini, e nel loro retroscena mitico, l'uomo – Ade – non abbia onori¹³⁸, conti ben poco: riveste un mero ruolo di antagonista turbatore in uno scenario tutto femminile, al quale egli è estraneo¹³⁹. La figura di Kore, dunque, incarna un destino particolare: è doppiamente «figlia» e «sposa», rispettivamente per Demetra e per Ade¹⁴⁰; ma è altrettanto doppiamente «figlia» di Demetra e «madre» del Fanciullo divino, la cui nascita, nel rito eleusino, coincide con il suo stesso ritorno. Così, Kore rappresenta un'entità che è contemporaneamente «generatore» e «generato», «procreatore» e «procreato», parimenti all'archetipo del Fanciullo divino¹⁴¹. Il suo destino, eterno ed unico¹⁴², ricorda quello del seme e del bocciolo¹⁴³, entità cicliche in un rapporto dialettico.

Sebbene, all'inizio dell'*Inno*, la sventurata Kore sembri la figura principale della vicenda, la vera protagonista del Mito eleusino è, in realtà, Demetra¹⁴⁴, con il suo dolore, la sua tenacia, la sua ira e i suoi prodigi: non per nulla, è a lei che rimanda il titolo *Inno a Demetra* – e non *Inno a Core*. Tutte le peripezie del testo omerico ruotano intorno a Demetra e alle imprese che compie; non certo a ciò che Kore esperisce del mondo dei trapassati¹⁴⁵: questo, confinato al di là dello spazio e del tempo, è quasi del tutto assente nella vicenda¹⁴⁶.

¹³⁵ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 211.

¹³⁶ *Ivi*, p. 206.

¹³⁷ Cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, p. 36, p. 54.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p. 49.

¹³⁹ Cfr. C. G. Jung, «Aspetto psicologico della figura di Kore», in C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 221-248.

¹⁴⁰ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 160.

¹⁴¹ Su tale archetipo, cfr. K. Kerényi, «Il Fanciullo divino», *op. cit.*, pp. 45-106.

¹⁴² Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p. 158.

¹⁴⁴ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 161.

¹⁴⁵ Cfr. B. Lincoln, «The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation», *op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁶ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 162.

Se al suo stato d'animo di lutto corrisponde uno stato cosmico di sterilità¹⁴⁷, Demetra deve essere una dea estremamente potente: non solo ne dipende la vita sulla terra, ma anche il destino degli dèi¹⁴⁸. Infatti, quando Demetra si rifiuta di mantenere la terra feconda, è un disastro per gli uomini, ma anche per gli dèi, lasciati senza offerte votive: perfino il grande Zeus non può costringerla a fare altrimenti, ma solo convincerla¹⁴⁹. Si noti inoltre che, curiosamente, nell'*Inno*, l'isterilirsi della terra non dipende direttamente dall'assenza di Kore, ma piuttosto dal dolore di Demetra, chiusasi nel tempio di Eleusi. Si deve individuare dunque, al di là del mito presentato nell'*Inno* omerico, un ben più ampio «scenario demetriaco»¹⁵⁰ che prevede una storia dell'evoluzione della figura della dea Demetra in più fasi, a partire della Grande Dea del Neolitico.

Procedendo a ritroso, a partire dall'*Inno* omerico, si può individuare uno strato più arcaico in cui non è Kore, bensì Demetra stessa la protagonista della Discesa agli Inferi a cui corrisponde l'isterilimento della terra¹⁵¹. Un'originaria identità caratterizza, pertanto, il rapporto Demetra-Kore¹⁵²: questa si è poi divisa in un rapporto Madre-Figlia. Se compiamo questa identificazione, ritroviamo l'archetipo occultato dalla formazione della diade divina, ovvero l'annullamento del tempo, l'immortalità, l'eterna nascita e l'eterna vita – l'archetipo del destino femminile in generale¹⁵³. Sembra infatti che sia Demetra che Kore personifichino il grano. Su Kore ben pochi sono i dubbi, dal momento che il suo dramma coincide esattamente con quello del grano: sotterrato in forma di seme nella tomba della terra in inverno e risorgente in forma di spighe in primavera¹⁵⁴. Quanto a Demetra, non si è concordi. Taluni ritengono che sia una personificazione del grano¹⁵⁵ – quello, però, dell'anno precedente, il quale ha generato il grano

¹⁴⁷ Cfr. R. Nickel, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁸ Cfr. L. J. Alderink, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁹ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 152.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 165.

¹⁵² Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, p. 452; K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 177.

¹⁵³ Cfr. C. G. Jung, «Aspetto psicologico della figura di Kore», *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁵⁴ Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, p. 450; A. Brelich, *op. cit.*, pp. 75-77; W. F. Otto, *op. cit.*, pp. 24-26.

¹⁵⁵ Su questa teoria, cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, pp. 450-453; M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, *op. cit.*, p. 27; A. Brelich, *op. cit.*, pp. 75-77; W. F. Otto, *op. cit.*, pp. 24-26.

dell'anno corrente, che è, invece, Kore. Altri, seguendo la logica per la quale «ogni madre contiene in sé la propria figlia»¹⁵⁶, reputano che Demetra incarni non il grano, bensì la terra stessa¹⁵⁷ – di cui il grano è, di fatto, una creatura.

L'identità Madre-Figlia, che nel mito dell'*Inno* si traduce nel loro ricongiungimento, rappresenta la base dei Misteri eleusini:

La dea [...] si rattrista per la Kore rapita *dal suo proprio essere*, la quale Kore però essa riavrà, nella quale essa ripartorirà se stessa. L'idea della madre-figlia radicalmente una è nello stesso tempo l'idea della *rinascita*¹⁵⁸.

In altre parole, «non c'è nessun dramma di madre e figlia, ma soltanto la “dea pura”, la sua morte e il suo ritorno trasformato»¹⁵⁹. Nel ratto di Kore si può individuare altresì, in chiave agraria, il mitema del sacrificio, ripetizione dell'atto cosmico primordiale e dunque dell'atto di nascita e rinascita¹⁶⁰. Kore viene sacrificata al dio Ade, che rappresenta la sfera sotterranea¹⁶¹: grazie a questo sacrificio la terra può rigenerare i suoi frutti; che venga sacrificata una «vergine», fa sì che la sua potenziale fertilità, non (ancora) messa in atto nella vita, venga trasferita alla divinità della terra ctonia come forza magica vivificante¹⁶².

Una terza divinità femminile di capitale importanza, più arcaica tanto di Kore quanto di Demetra, appare nell'*Inno a Demetra*: Hecate. Nell'*Inno* omerico, tale dea ode, «dal suo antro», soltanto la «voce» di Kore, proprio come Demetra poco più tardi; inoltre, è colei che reca Demetra dal dio Helios, l'altro testimone (che

¹⁵⁶ C. G. Jung, «Aspetto psicologico della figura di Kore», *op. cit.*, p. 230.

¹⁵⁷ L'etimologia sembra avvalorare tale ipotesi: il secondo elemento, *meter*, è legato allo stesso etimo di «madre» (in latino *mater*, in greco *meter*, radice indoeuropea **mater*); il primo elemento, *de*, potrebbe derivare da una forma dorica **da-*, variante del greco *ge-* «terra» (da cui «Gea» e «Gaia», rispettivamente in greco attico e in greco ionico). Secondo un'altra teoria, il primo elemento del nome deriverebbe dal cretese *deai* «orzo» e potrebbe dunque rimandare alla teoria di Demetra come «madre del grano»; si può ragionevolmente pensare a una commistione di tratti minoici e tratti greci, data la derivazione cretese del culto di cui si è parlato sopra (cfr. V. A. Tobin, *op. cit.*, p. 191; J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, p. 454; M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, *op. cit.*, p. 24; M. Detienne, «Demetra», in Y. Bonnefoy (ed.), *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l'immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*, *op. cit.*, vol. I, p. 467).

¹⁵⁸ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 180.

¹⁵⁹ W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 311-318.

¹⁶¹ Cfr. *infra*, nota 92.

¹⁶² Cfr. H. J. Rose, «The Bride of Hades», *op. cit.*, pp. 240-242. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, Bari, Laterza, 1987, p. 221.

invece, in quanto Sole, ha visto tutto) per avere notizie della figlia. Alla fine dell'*Inno*, quando Kore e Demetra si riconciliano, Hecate riappare, felice quanto loro (vv. 438-439). Hecate viene identificata con la luna¹⁶³: poiché la Luna regola i cicli agrari¹⁶⁴, il trio di entità divine femminili legato all'agricoltura viene da lei suggellato e completato. Esistono fonti che confermano versioni più arcaiche del mito, di età micenea, in cui la catabasi alla ricerca di Kore viene svolta non già da Hermes (impegnato, nella versione omerica, in un banale recupero), bensì ora da Demetra¹⁶⁵, ora da Hecate¹⁶⁶. Scrive Brelich in proposito:

Sembra che secondo altre versioni, rimaste all'ombra, Demetra abbia utilizzato l'informazione [di Helios] mandando o andando a prendere la figlia negli inferi. Secondo una notizia [...] essa avrebbe mandato, con quest'incarico, Hekate. Ma secondo notizie più convergenti, ci sarebbe andata personalmente. Una delle più esplicite di queste [...] dice testualmente: "Cessando il digiuno nelle valli di Eleusi, venisti nello Hades per la santa Persephone [...]". Anche a Demeter [...] veniva dunque attribuita una catàbasi negli inferi¹⁶⁷.

È quindi legittimo pensare che Demetra ed Hecate, originariamente, costituissero una dea sola¹⁶⁸, essendo entrambe derivate dalla Grande Dea del Neolitico, di cui la prima conserva gli attributi tellurici, la seconda gli attributi lunari. Da una doppia divinità siamo dunque passati all'accezione, più primitiva, di una triade di divinità femminili¹⁶⁹: figlia, madre e nonna¹⁷⁰; oppure, mondo sotterraneo, terrestre e sovraterrestre; o ancora, la semina, il raccolto e il ciclo che li regola.

¹⁶³ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, pp. 163-165.

¹⁶⁴ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 365; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 145-147.

¹⁶⁵ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, nota 1, p. 164; G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁶ Cfr. C. M. Edwards, «The Running Maiden from Eleusis and the Early Classical Image of Hekate», *American Journal of Archaeology*, 1986, n. 90, pp. 307-308.

¹⁶⁷ A. Brelich, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁶⁸ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁹ Si ricordi che Hecate stessa, dea della fertilità agro-lunare, è a sua volta triplice (cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 356; M. L. Keller, *op. cit.*, p. 39). Si noti come la radice «tre», non a caso, ricorre anche nel nome Trittolemo (in greco *triptolmaios* «che osa tre volte»), principe di Eleusi che apprende da Demetra l'agricoltura (cfr. R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 82).

¹⁷⁰ Cfr. M. L. Keller, *op. cit.*, p. 39.

Torniamo alla questione dello «scenario demetriaco» arcaico e del primato di Demetra su Kore. Il geografo greco Pausania (II sec. d. C.), nell'ultima sezione della sua opera *Guida della Grecia*¹⁷¹, dedicata alla regione dell'Arcadia, ci racconta un breve mito, basato sul ciclo ira-ritiro-ritorno, che ha come protagonista proprio Demetra¹⁷², relativamente alla descrizione che offre di un tempio, detto di «Demetra Nera» (in greco *Demetér Mélaina*), presso Figalia¹⁷³. Qui la dea si ritirò in preda a un attacco d'ira, a causa di una violenza fattale dal dio Poseidone mentre lei era alla ricerca della figlia Kore¹⁷⁴. Questo episodio, che è sostanzialmente una variante episodica dell'*Inno* omerico, inserisce un evento in più sui pellegrinaggi di Demetra (secondo blocco narrativo), ma non fa che rielaborare un mito distinto e più antico che la riguarda. Infatti, Pausania stesso afferma che in un altro centro dell'Arcadia, Telpusa, si narrava che Demetra, per sfuggire a Poseidone, che voleva usarle violenza, si tramutò in una giumenta. Tuttavia, Poseidone, trasformandosi in uno stallone, riuscì nel suo intento, e dalla loro unione nacque un figlio, il primo cavallo, di nome Arione¹⁷⁵ e, secondo altri, anche una figlia, *Despoina*, «la Signora»¹⁷⁶. A Telpusa, l'epiteto di Demetra in merito a questo episodio era *Erinys*, «l'irata»¹⁷⁷. Ritornando alla descrizione del tempio di Figalia, Pausania narra che, al ritiro irato di Demetra Nera in una caverna, la terra divenne sterile, e a nessuno degli dèi riusciva di trovarla. Infine, Pan la scovò, lo riferì a Zeus, e il capo degli dèi mandò le tre Moire, dee del fato, a persuaderla a placare la sua ira e a uscire dalla caverna, ripristinando l'armonia cosmica¹⁷⁸.

¹⁷¹ *Guida alla Grecia*, VIII, 42, 1-7 (cfr. Pausania, *Guida della Grecia*, a cura di M. Moggi, M. Osanna, Milano, Mondadori, 2003, vol. VIII, pp. 225-229).

¹⁷² Cfr. R. Nickel, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷³ Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁷⁴ Cfr. R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 79; G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁵ Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, pp. 202-203; R. Nickel, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁶ Cfr. B. C. Dietrich, «Demeter, Erinys, Artemis», *Hermes*, 1962, n. 90, p. 129.

¹⁷⁷ Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁸ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 170; W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, p. 201. Lo schema che si presenta nel racconto di Pausania, e che sostanzialmente costituisce uno dei due motivi alla base dell'*Inno a Demetra* – ovvero, lo schema ira-ritiro-ritorno – ci fa notare come l'isterilirsi della terra può anche essere dovuto non già all'assenza/morte della divinità della fertilità (Kore) ma anche solo un suo nascondersi per ira (Demetra Nera e Demetra «omerica»). Soprattutto, ci mostra che miti come questo non sono eziologici e teogonici – ossia ci illustrano in che modo un ciclo naturale e

Come descrive Pausania, la statua di legno di Demetra Nera nel tempio di Figalia rappresentava un corpo di donna dalla testa equina circondata da serpenti e altri animali¹⁷⁹. La testa equina viene motivata con la metamorfosi in giumenta, la presenza dei serpenti al fatto che sono, proprio come i cavalli, animali tanto fertili quanto ctoni, al pari di Demetra stessa¹⁸⁰. La funzione ricoperta da Poseidone – equivalente di Ade nella «colta»¹⁸¹ versione omerico-eleusina – è ciò che più ci interessa nel mito di Demetra Nera. Anche qui Poseidone usa violenza a Demetra poco dopo che è stata usata violenza a Kore nello scenario omerico-eleusino (riprodotto a Figalia), oppure in un episodio a parte e certamente più arcaico (riprodotto a Telpusa). Poseidone è il dio di tutte le acque, dolci e salate, nonché protettore dei cavalli (non per nulla vi si tramuta)¹⁸²: le acque delle fonti, ad esempio, sono strettamente connesse alla vegetazione: per tale motivo Poseidone, non diversamente da Ade – che, si ricordi, giunge su un cocchio trainato proprio da cavalli, animali ctoni per eccellenza¹⁸³ –, è un dio tanto fecondante quanto infernale¹⁸⁴; Ade è il signore degli oscuri abissi terreni, Poseidone degli oscuri abissi oceanici. Se Poseidone sevizia la signora della terra coltivata, Demetra, è perché incarna proprio la potenza attiva che, in qualche modo, tormenta la terra passiva¹⁸⁵.

L'episodio di Demetra Nera e dalle nozze violente con Poseidone chiarisce al meglio l'identità archetipica tra Demetra e Kore: l'ira di Demetra per la perdita della sua Kore è al tempo stesso l'ira che prova per il suo stesso ratto, che vede raddoppiato nello stupro di Kore¹⁸⁶. Non è un caso, probabilmente, che nei Misteri

perpetuo dipende da un dramma divino – ma illustrano una catastrofe che si è verificata una sola volta a causa di una disavventura di un dio. Lo stesso schema, quello del «Dio scomparso» o «Dio nascosto» a causa dell'ira, figura, nel Vicino Oriente Antico, nella mitologia ittita, nel mito del dio Telepinu (cfr. F. Pecchioli Daddi, A. M. Polvani, *La Mitologia ittita*, Brescia, Paideia, 1990, pp. 71-87). Per un raffronto tra il mito di Telepinu e il mito di Demetra Nera, cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, pp. 197-225; R. Nickel, *op. cit.*, pp. 67-69.

¹⁷⁹ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁰ Cfr. B. C. Dietrich, *op. cit.*, p. 142.

¹⁸¹ G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 170.

¹⁸² Cfr. B. C. Dietrich, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸³ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, pp. 83 e sgg.

¹⁸⁴ Cfr. B. C. Dietrich, *op. cit.*, p. 135.

¹⁸⁵ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 2011, vol. II, p. 125, p. 244.

¹⁸⁶ Cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 180.

eleusini l'acqua – fecondatrice, quindi poseidonea – riveste un ruolo fondamentale anche se velato: si ricordi il grido «piovi» pronunciato dagli iniziati, affinché la terra venga fecondata, il quale richiama il sostrato arcaico – che rivediamo nell'episodio di Poseidone e Demetra Nera – perfino in un culto più tardo. «Neanche in Eleusi, dove tuttavia il Fanciullo divino non sorgeva dall'acqua, si poteva dimenticare l'elemento primordiale»¹⁸⁷.

Chiudiamo il presente *excursus* eleusino, passando in rassegna le principali ipotesi sull'entità precisa del «segreto» che cela la promessa agli iniziati – i quali, partecipando al rito, diventano tanto cari alla benevola e generosa coppia di dee agrarie. La natura della promessa sotteriologica agli iniziati ai Misteri di Eleusi, annunciata nell'omerico *Inno a Demetra* e suggellata, sul piano rituale, dall'*epopteia* o visione finale, è molto dibattuta. Pare che, in realtà essa non concernesse né propriamente la conquista dell'immortalità, né tantomeno un'autentica rinascita o resurrezione. Burkert pone in dubbio il concetto di rinascita dell'iniziato:

Se Persefone torna ogni anno su questa terra, un evento felice per dèi e uomini, gli iniziati non l'accompagnano. C'è una dimensione della morte in tutte le iniziazioni misteriche, ma il concetto di rinascita o resurrezione [...] dei *mystai*, è tutt'altro che esplicito¹⁸⁸.

Non bisogna infatti mai perdere di vista che, da quanto emergerebbe dall'*Inno*, «la gioia dell'iniziato si trova negli inferi, ossia sotto la terra»: pertanto, non si potrebbe mai parlare di una vera e propria «resurrezione»¹⁸⁹. Una soluzione intermedia potrebbe essere quella proposta da Eliade, secondo il quale l'iniziato ai Misteri di Eleusi non otteneva, vero, l'immortalità, ma di certo assurgeva a una «beatitudine *post mortem*»¹⁹⁰. D'altronde, lo stesso Eliade ammette, altrove, che i neofiti sarebbero stati protagonisti, nella loro esistenza dopo la morte, di una «rigenerazione spirituale», una «*palingenesi*», che si traduceva in un'autentica

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 213.

¹⁸⁸ W. Burkert, *Antichi culti misterici*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁹ M.-J. Lagrange, «La Régénération et la filiation divine dans les Mystères d'Éleusis», *Revue Biblique*, 1929, n. 28, p. 210.

¹⁹⁰ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, *op. cit.*, vol. I, p. 319.

«trasmutazione ontologica»¹⁹¹. La promessa eleusina di perpetuità è, pertanto, valida.

1.3 Il mito nordeuropeo della *Renovatio*

Balder, uno dei più controversi dèi della mitologia norrena, costituisce un esempio di *Dying and Rising God* europeo – malgrado la sua resurrezione si verifichi periodicamente, ma non annualmente. Difatti, come si vedrà in seguito, egli fa ritorno alla vita dopo il Ragnarok, che comporta la chiusura di un ciclo cosmico: è una «fine del mondo» seguita da una rigenerazione totale. Siamo dunque lontani dallo specifico *Dying and Rising God* che muore per risorgere nella stessa stagione in cui rinasce il vegetale: tuttavia, come verrà chiarito, l'idea di «Inizio» e nuova «Creazione» che vi sottende è, sul piano archetipico, la medesima. Il contesto culturale in cui il mito di Balder viene elaborato è quello delle Età del Bronzo e del Ferro nordeuropee, ormai lontanissime dalle suggestioni agrarie del Neolitico in Europa¹⁹². La figura del dio Balder nell'Europa scandinava dimostra di possedere un sostrato agrario ancora ben percepibile. È altamente probabile, infatti, che il potenziale di *Dying and Rising God* posseduto da Balder derivi dal Vicino Oriente¹⁹³.

Dal momento che le fonti che trattano di Balder provengono da un'epoca e da una civiltà tutt'altro che pacifica e agraria, bensì violenta e bellicosa – la quale, in più, ha già subito la «sedativa» azione cristianizzante –, su di lui si sono sedimentate trasmutazioni provenienti da altri repertori mitico-archetipici, alimentati da sensibilità ben diverse da quella originaria agraria: in particolare, dalla sensibilità bellica delle età post-neolitiche – nonché dalla sensibilità del monoteismo cristiano.

¹⁹¹ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, Putnam, Spring Publications, 2012, p. 176. Per una tesi opposta, cfr. E. Rohde, *op. cit.*, vol. I, pp. 295-296.

¹⁹² Nel V millennio a. C., durante il Neolitico europeo, venne ereditata, nell'Europa settentrionale, la conoscenza delle piante e degli animali domestici dell'Europa centrale. Il tardo sviluppo dell'agricoltura è dovuto al fatto che l'economia della raccolta era proseguita per millenni (cfr. M. Gimbutas, *La Civiltà della Dea*, *op. cit.*, vol. I, pp. 146-147).

¹⁹³ Per questa tesi, cfr. G. Neckel, *Die Überlieferungen vom Gotte Balder: dargestellt und vergleichend untersucht*, Dortmund, F. W. Ruhfus, 1920, pp. 24 e sgg.; F. R. Schröder, *Germanentum und Hellenismus: Untersuchungen zur germanischen Religionsgeschichte*, Heidelberg, Winter, 1924; L. Motz, «The Conquest of Death: The Myth of Baldr and its Middle Eastern Counterparts», *Collegium Medievale*, 1991, n. 4, pp. 99-117.

1.3.1 La morte del dio buono

La fonte principale che tramanda il mito di Balder, figlio di Odino e di Frigg¹⁹⁴, è la quarantanovesima sezione – una delle ultime – della *Gylfaginning* (*Inganno di Gylfi*), prima parte dell'*Edda in prosa*, composta dall'islandese Snorri Sturluson (1179-1241)¹⁹⁵. La *Gylfaginning* si concluderà con l'escatologia del Ragnarok, di cui la morte di Balder è il presagio (o la causa) inesorabile¹⁹⁶. Al Ragnarok, seguirà la rigenerazione totale del mondo. Riportiamo, di seguito, il sunto sinottico della quarantanovesima sezione¹⁹⁷.

Quando il dio Balder ebbe dei sogni minatori per la sua vita, si inquietò non poco. Confessò tali sogni agli altri Asi¹⁹⁸, i quali, preoccupati, decisero di

¹⁹⁴ Cfr. S. Sturluson, *Edda*, a cura di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 2006, pp. 73-74; J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 65.

¹⁹⁵ Su tale opera – *summa* della religione dei germanici prima all'avvento del cristianesimo –, e sul suo autore, cfr. E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 34; K. J. Wanner, *Snorri Sturluson and the Edda: The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 94 e sgg.; H. O'Donoghue, *Old Norse-Icelandic Literature: A Short Introduction*, Padstow, Blackwell Publishing, 2004, pp. 62-93; J. de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, Berlin, de Gruyter, 1999, vol. I, pp. 34 e sgg.; E. O. G. Turville-Petre, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 227 e sgg. Per le due edizioni esistenti in lingua italiana dell'*Edda in prosa*, cfr. S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*; G. Chiesa Isnardi (ed.), *Edda di Snorri*, Milano, Rusconi, 1975. Per un'edizione in lingua inglese, cfr. S. Sturluson, *The Prose Edda*, edited by J. L. Byock, London-New York, Penguin Books, 2005. Per le edizioni in lingua italiana dell'altra *Edda*, l'*Edda Poetica*, cfr. C. A. Mastrelli (ed.), *L'Edda. Carmi norreni*, Firenze, Sansoni, 1951; P. Scardigli (ed.), *Il Canzoniere eddico*, Milano, Garzanti, 2004. Per alcune edizioni in lingua inglese, C. Larrington (ed.), *The Poetic Edda*, New York, Oxford University Press, 1996; U. Dronke (ed.), *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 3 voll.; P. Terry (ed.), *Poems of the Elder Edda*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

¹⁹⁶ Nonostante l'illusione che gli eventi nelle ultime sezioni della *Gylfaginning* – morte di Balder, incatenamento di Loki, Ragnarok e rinascita del mondo – abbiano una successione lineare, ciò non è per nulla scontato (cfr. B. Branston, *Gli Dèi del Nord*, Milano, Mondadori, 1991, p. 217). A proposito della temporalità del mito, sarebbe più opportuno parlare di «presente mitologico». In proposito, cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, p. 40; M. Clunies Ross, *Prolonged Echoes: Old Norse Myths in Medieval Northern Society*, Odense, Odense University Press, 1994, vol. I, pp. 229 e sgg.; P. C. Bauschatz, *The Well and the Tree: World and Time in Early Germanic Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1982, pp. 117 e sgg. Per una discussione relativa alle teorie eliadiane in merito al tempo, applicate al poema eddico *Voluspa* (*Profezia della veggente*) – in cui, ad esempio, si legge che la veggente «vide» il Ragnarok – cfr. J. P. Schjødt, «Völuspá-cyclisk tidsopfattelse i gammel-nordisk religion», *Danske Studier*, 1981, n. 76, pp. 91-95.

¹⁹⁷ Per la sinossi della sezione in questione dell'*Edda in prosa*, ci basiamo su S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 110-166. Le citazioni dirette saranno seguite dall'indicazione del numero di pagina. Per la sezione nell'altra edizione italiana dell'opera, cfr. G. Chiesa Isnardi (ed.), *Edda di Snorri*, *op. cit.*, pp. 139-144. Per la sezione in un'edizione in lingua inglese, cfr. S. Sturluson, *The Prose Edda*, *op. cit.*, pp. 65-69.

¹⁹⁸ Gli dèi norreni sono divisi in due classi: Asi e Vani. Mentre i primi svolgono funzioni belliche, i secondi assorbono funzioni agrarie. È stato ipotizzato che, mentre gli Asi rispecchiano il

garantirgli, in qualche modo, un'incolumità contro la morte. La dea Frigg, madre di Balder, si adoperò per ottenere il giuramento, da parte di «fuoco e acqua, ferro e ogni specie di metallo, pietre, terra, alberi, malattie, animali, uccelli, veleno serpenti» (p. 110), di non recare del male a Balder. Giacché nulla avrebbe più fatto del male a Balder, gli Asi, organizzando un «passatempo» (*ibidem*), lo fecero mettere al centro del Thing¹⁹⁹, divertendosi a lanciargli addosso qualsiasi cosa trovassero, non recandogli tuttavia alcuna ferita. Il dio Loki, osservando tutto ciò, venne infastidito dal fatto che nulla facesse del male a Balder. Così, assunte le sembianze di una donna, si recò dalla dea Frigg, chiedendole spiegazioni sul gioco praticato dagli Asi nel Thing, e se fosse vero il giuramento collettivo di risparmiare Balder. Frigg rispose che vi era solo una pianticella, dal nome vischio, a ovest della Valholl, a cui non aveva chiesto il giuramento, dal momento che le pareva un po' troppo giovane per farlo. Loki, non appena appresa la notizia, strappò la pianticella di vischio e si recò al Thing. Lì si rivolse a uno degli Asi, Hother, che era in disparte e non si divertiva con gli altri, poiché cieco e senz'armi. Loki si propose di aiutarlo, facendogli prendere in mano il «bastoncino» (p. 111) di vischio e orientandolo in direzione di Balder. Quando il vischio lo colpì, il dio cadde a terra tramortito. Gli Asi tacquero basiti: non era possibile alcuna vendetta immediata contro l'assassino, dal momento che il Thing era un luogo sacro e pacifico. Colui che stava più male era il padre di Balder e signore di tutti gli dèi, Odino, perché sapeva molto bene cosa la morte del figlio avrebbe comportato. Dopo essere rivenuti dallo smarrimento, la dea Frigg chiese se qualcuno tra gli Asi si offrisse volontario per raggiungere Hel²⁰⁰ e reclamare la

virile spirito «indoeuropeo», i Vani costituirebbero un residuo dei culti neolitici della fertilità, preesistente in Europa (cfr. E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, op. cit., pp. 207-213; H. O'Donoghue, *From Asgard to Valhalla: The Remarkable History of the Norse Myths*, London-New York, I. B. Tauris, 2008, pp. 42-49; J. G. Oosten, *The War of the Gods: The Social Code in Indo-European Mythology*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, pp. 40 e sgg.; K. Weinhold, «Über den Mythos vom Wanenkrieg», *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1890, n. 29, pp. 611-625).

¹⁹⁹ Il Thing era lo spazio adibito alle assemblee degli dèi Asi (cfr. D. H. Green, *Lingua e storia nell'antico mondo germanico*, Milano, I.S.U., 2006, pp. 63-66; J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, op. cit., p. 6).

²⁰⁰ Nella cosmologia nordeuropea, lo *Helheimr*, «regno di Hel», spesso abbreviato in *Hel*, è uno dei nove mondi: vi si recano i morti. La padrona del regno di Hel reca, anche lei, il nome di «Hel», ed è una dea che appartiene alla mostruosa stirpe di Loki (cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, op. cit., pp. 104-105, p. 172; C. Lecouteux, *Dizionario di mitologia germanica*, Lecce, Argo, 2007, p. 78, pp. 126-127; H. R. Ellis Davidson,

restituzione di Balder. Un dio Ase, Hermothr, fratello di Balder, decise di intraprendere l'impresa, e partì sul cavallo di Odino, Sleipnir, alla volta di Hel. Nel frattempo, un sontuoso funerale – una cerimonia di cremazione su una nave in acqua – venne preparato per il dio defunto²⁰¹. Nel frattempo, il dio Hermothr impiegò nove notti per giungere al regno di Hel. Giunto nei pressi del reame infernale, nell'attraversare il ponte che sovrasta il fiume Gioll, venne bloccato dalla «vergine» (p. 113) Mothguth che, notando che si trattava di un uomo vivo, lo interrogò; da lei Hermothr apprese che Balder era passato per quel ponte, e ottenne l'indicazione per raggiungere la porta di Hel. Giuntovi, Hermothr vide «suo fratello, seduto sul seggio più alto» (*ibidem*) e trascorse lì la notte. Il mattino seguente, provò a trattare con la dea Hel, riferendole il grande dolore degli Asi per la dipartita di Balder. Questa gli propose un patto: «Se tutte le cose nei mondi, vive o morte, lo piangeranno, allora egli tornerà presso gli Asi, ma rimarrà presso Hel se qualcuno si rifiuta di farlo» (*ibidem*). Balder accompagnò Hermothr alla porta e gli donò l'anello Draupnir come ricordo, per ricondurlo al padre Odino. Hermothr ripercorse la via all'indietro e, tornato ad Asgard, riferì tutto agli dèi. Vennero inviati messi per ogni dove: gli «uomini e ogni altro essere vivente e la terra e le pietre e gli alberi e ogni metallo» (p. 114) piansero Balder. Ma purtroppo, alla fine, i messi trovarono una vecchia di nome Thokk seduta in una dimora, e quando le chiesero di piangere Balder, affinché potesse fare ritorno da Hel, lei rispose che piangerà Balder «con occhi asciutti» (*ibidem*), e che Hel può tenersi ciò che ha. Si suppone che la decrepita Thokk sia stato un altro travestimento del dio Loki: lo stesso dio che aveva causato la morte di Balder, ne impedì, così, il ritorno.

Il mito di Balder viene tramandato – per quanto in parte – anche da altre fonti. La *Voluspa* (*Profezia della veggente*)²⁰², il primo poema mitologico dell'*Edda*

The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature, Westport, Greenwood Press, 1943, p. 84).

²⁰¹ Per i dettagli del funerale di Balder, cfr. S. Sturluson, *Edda, op. cit.*, p. 112; J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1997, pp. 69-100.

²⁰² Per il testo in traduzione di questo poema, cfr. P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, pp. 5-15; C. A. Mastrelli (ed.), *op. cit.*, pp. 1 e sgg.; C. Larrington (ed.), *op. cit.*, pp. 3-13. Per degli studi su questo poema, cfr. M. Polia, *Völuspá: i detti di colei che vede*, Padova, Il Cerchio – Il Corallo, 1983; M. Meli, *Völuspá. Un'apocalisse norrena*, Roma, Carocci, 2008; P. Schach, «Some Thoughts on

poetica, fa un breve accenno al funesto episodio della morte del dio. Nelle strofe 31-33 si legge:

Vidi per Baldr a un sacrificio di sangue,
per il figlio di Odino, affidato il destino.
Cresciuto si trovava più alto nella pianura
esile e bello un rametto di vischio.
Venne su da quel legno, esile all'apparenza,
un terribile dardo di dolore. Höðr lo lanciò.
Era il fratello di Baldr nato di buon'ora:
vecchio d'una notte prese a combattere, il figlio d'Odino.

Non lavò mai le mani né pettinò la testa
finché non trascinò al rogo il rivale di Baldr.
Pianse Frigg in Fensalir
il lutto della Valhalla. E voi, riuscite a seguire? (p. 10)

Rispetto al racconto di Snorri, i versi della *Voluspa* ci tramandano la vicenda in maniera molto allusiva, e con dei dettagli profondamente cambiati a livello sinottico: rimangono il vischio, quale arma del deicidio, e la divinità Hother, quale deicida, mentre non si fa accenno all'inganno che gli ha procurato la divinità Loki. La morte di Balder non figura, qui, né come una sciagura premeditata (da Loki, che è assente) né come uno spiacevole incidente, giacché non c'è alcun accenno neanche alla cecità di Hother: essa viene esplicitamente definita «un sacrificio di sangue»²⁰³ – una morte sacrificale. Il pianto, mitologema che certamente appartiene anche alla versione di Snorri, è qui assegnato unicamente alla madre del dio morto: Frigg.

Nella *Voluspa* viene menzionato l'episodio della vendetta contro Hother – il quale, si ricordi, appare in questa fonte come unico assassino di Balder. Un «figlio d'Odino» viene generato appositamente per adempiere alla vendetta dopo un solo giorno dalla sua nascita («vecchio d'una notte»). Ciò non è bizzarro come potrebbe sembrare, dal momento che, come Snorri narra, il deicidio è avvenuto in un luogo sacro – sicché, sul momento, nessuno dei presenti avrebbe potuto

Völuspá, in R. J. Glendinning, H. Bessason (ed.), *The Edda: A Collection of Essays*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1983, pp. 86-116; R. Boyer, «On the Composition of *Völuspá*», in *ivi*, pp. 117-133.

²⁰³ Altre traduzioni riportano «dio insanguinato» riferito a Balder (cfr. M. Polia, *op. cit.*, p. 63).

spargere sangue²⁰⁴. Inoltre, secondo le ferree regole della faida germanica, nessuno di loro, in quanto imparentato con Hother in quanto Ase, avrebbe potuto agire contro un fratello per vendicare un altro fratello²⁰⁵. Probabilmente, la procreazione di un altro figlio, adibito appositamente alla vendetta e assente dal luogo del delitto, avrebbe lenito la gravità dell'atto. Nella *Voluspa*, il nome del dio vendicatore viene taciuto; da altre attestazioni²⁰⁶, si apprende che il suo nome è Vali.

Un altro poema, probabilmente contemporaneo alla *Voluspa* a livello di composizione, ma non appartenente al manoscritto dell'*Edda poetica* (sebbene composto in stile «eddico»), bensì a una tradizione isolata²⁰⁷, è *Baldrs Draumar* (*Sogni di Balder*)²⁰⁸, meno conosciuto come *Vegtamskvitha* (*Carme di Vegtam*)²⁰⁹. Nonostante nel titolo più conosciuto figuri il nome del dio Balder, questi non compare che nell'*incipit*: proprio come la sezione quarantanovesima della *Gylfaginning*, esso inizia in tono affabulatorio, annunciando che inquietanti sogni tormentavano le notti di Balder²¹⁰, e che gli Asi vennero a consiglio per decidere

²⁰⁴ Cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, op. cit., p. 66.

²⁰⁵ Sulla faida nell'antico mondo germanico, cfr. D. H. Green, op. cit., pp. 79 e sgg.; G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, Milano, Longanesi, 2008, pp. 13-14; J. Lindow, «Blood Feud and Scandinavian Mythology», *Alvíssmál*, 1994, n. 4, pp. 51-68.

²⁰⁶ Tali attestazioni sono il poema *Baldrs Draumar* (*Sogni di Balder*) e le sezioni trentesima e trentaseiesima della *Gylfaginning*, prima parte dell'*Edda in prosa*. Nella prima fonte, si afferma che il vendicatore della morte di Balder viene generato dalla dea Rindr; nella seconda fonte, leggiamo che «Váli si chiama un dio, figlio di Odino e di Rindr», mentre Rindr altrove è definita «la madre di Vali» (cfr. C. Larrington (ed.), op. cit., p. 244; S. Sturluson, *Edda*, op. cit., p. 79, p. 87).

²⁰⁷ Cfr. E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, op. cit., p. 148.

²⁰⁸ Per il testo in traduzione di questo poema, cfr. C. Larrington (ed.), op. cit., pp. 243-245; P. Terry (ed.), op. cit., pp. 241 e sgg.; per un sunto della vicenda, cfr. H. O'Donoghue, *Old Norse-Icelandic Literature: A Short Introduction*, op. cit., p. 119; J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, op. cit., pp. 70-71. Per alcuni studi su questo poema, cfr. T. Pàroli, «Baldr's Dreams: A Poet Awaiting Vision», *Rendiconti della Classe di Scienze morali storiche e filologiche della Accademia Nazionale dei Lincei*, 1992, n. 9, pp. 137-161; F. R. Schröder, «Die eddischen Balders Träume», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1964, n. 45, pp. 329-337.

²⁰⁹ Nel poema, *Vegtam* («colui che vaga») è il nome assunto da Odino quando si reca a interpellare la veggente.

²¹⁰ Sul sogno nella letteratura norrena, cfr. G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, op. cit., pp. 168-172; G. D. Kelchner, *Dreams in Old Norse Literature and Their Affinities in Folklore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935; P. Schach, «Symbolic Dreams of Future Renown in Old Icelandic Literature», *Mosaic*, 1971, n. 4, pp. 51-73. Nelle fonti nordico-occidentali, non viene mai specificato l'oggetto dei sogni di Balder, ma è verosimile che egli sogni di «venire ferito o ucciso» (J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, op. cit., p. 66).

sul da farsi; il seguito è, però, del tutto differente. Odino, infatti, decise di recarsi al galoppo presso una veggente, la cui tomba si trovava presso il regno di Hel, per farsi predire la sorte del figlio²¹¹. Egli, disturbando il suo sonno, dichiarandole un nome falso ed esortandola con tono perentorio più volte, riuscì a venire a conoscenza della imminente morte di Balder, dell'identità dell'assassino – anche in questa fonte non c'è traccia di Loki, e viene nominato soltanto Hother – e dell'identità del vendicatore. Infine, Odino la interpellò chiedendole chi siano le fanciulle che innalzeranno il lamento funebre per Balder: a questo punto la veggente, invece di rispondere, rendendosi conto di essere dinanzi al Padre degli dèi (e non il finto personaggio Vegtam), si congedò, preannunciando l'avvicinarsi del Ragnarok²¹². Nonostante Odino sia uscito vincente dall'incontro con la veggente, avendo ottenuto le informazioni che desiderava, l'*explicit* non è di certo positivo, alla luce dell'inevitabilità di quanto gli è stato predetto²¹³.

Teoricamente, *Baldrs Draumar* potrebbe trattare un episodio cronologicamente parallelo alla disgrazia narrata da Snorri. Infatti, il Dio Odino, che nell'*Edda in prosa* viene citato soltanto quando Balder è a terra morto, avrebbe potuto essere assente sino a quel momento, essendo nel frattempo disceso dalla veggente per costringerla a predirgli il destino dell'amato figlio. La veggente, sul finale, infatti, esortò Odino a «galoppare verso casa», probabilmente perché la disgrazia si stava per verificare. Tale interpretazione è, però, relativamente di poco conto, per via delle problematiche sulla temporalità del mito nordeuropeo cui si è già accennato.

L'aspetto forse più misterioso e di più ardua interpretazione del mito di Balder è l'arma «naturale» del suo deicidio, raccolta dal perfido Loki e scagliata dal cieco Hother: un ramoscello (o germoglio) di vischio, in antico nordico *mistilteinn*²¹⁴. Quando Balder confessò agli dèi la propria preoccupazione riguardo ai suoi sogni, e Frigg si adoperò subito per assicurare la sua incolumità, ci si illude, per un

²¹¹ Si noti la somiglianza – grazie al mitema della cavalcata infernale – con l'episodio della cavalcata di Hermothr verso Hel, sebbene esso si verifichi più tardi, dopo il compimento della sciagura, e con un intento differente.

²¹² La veggente collega l'inizio del Ragnarok allo sguinzagliamento di Loki – il quale, immaginando una linea temporale concreta e retta, ancora dev'essere imprigionato – con cui probabilmente è imparentata (cfr. H. R. Ellis Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*, London, Penguin Books, 1986, p. 188).

²¹³ Cfr. T. Pàroli, *op. cit.*, pp. 144-145.

²¹⁴ Sul vischio, cfr. K. F. von Tubeuf, *Monographie der Mistel*, München-Berlin, R. Oldenbourg, 1923.

attimo, che la sciagura della morte del dio possa essere evitata. In effetti, la doppia tragedia del deicidio di Balder e del suo fallito recupero non è che una questione di eccezioni: egli sarebbe divenuto invulnerabile, se non fosse stato per *una* pianta – il ramo di vischio; e sarebbe ritornato in vita, se non fosse stato per *una* creatura – la decrepita Thokk²¹⁵.

Qualora si voglia interpretare il mito di Balder come Mito del *Dying and Rising God*, un elemento su cui non si può sorvolare è il vischio, arma della morte violenta del dio: si tratta, difatti, dell'elemento vegetale rimasto più in vista nel suo apparato mitemico²¹⁶. I problemi legati all'esatta qualificazione del vischio sono stati sempre al centro del dibattito circa il suo simbolismo nel deicidio nordeuropeo.

Nella nostra fonte principale, l'*Edda in prosa* snorriana, Frigg fornisce a Loki – il quale è in incognito, tramutato in donna – l'«informazione fatale»²¹⁷ che recherà la rovina di Balder: l'unica pianta, dalla quale la dea non ha preteso il giuramento solenne di non ferire Balder, reca il nome «vischio» (*mistilteinn*) e cresce «a ovest della *Valholl*»; Frigg non ha reputato necessario chiederle di giurare, o forse non se l'è sentita di farlo, perché il vischio è una pianticella «troppo giovane» (p. 111). Anzitutto, la scelta della collocazione a ovest della *Valholl*, ossia ai confini occidentali di Asgard, cela, già di per sé, un simbolismo mortuario²¹⁸: ciò pare entrare in contraddizione con la sua giovinezza e ingenuità, la quale, peraltro, appare decisamente una «motivazione debole»²¹⁹ per indurre Frigg a non farle pronunciare alcun giuramento. Rivediamo ora cosa ci dice una fonte più arcaica, la *Voluspa*, in merito al vischio:

²¹⁵ Cfr. J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», *Arkiv för nordisk filologi*, 1955, n. 70, pp. 47-48.

²¹⁶ Molti *Dying and Rising Gods* danno origine a una specifica pianta o fiore, venendo così eternizzati in una ipostasi vegetale: ad esempio, dal sangue di Adone spunta un'anemone rosso e da quello di Attis una viola (cfr. G. Neckel, *op. cit.*, p. 213). Nonostante l'analogia sia individuabile, nel caso di Balder non si può parlare di un processo identico: il vischio è, al contrario, l'arma della sua morte. Inoltre, prima del vischio, la pianta che vi si affianca è l'erba detta *baldrsbrá* «sopracciglia di Balder», che menziona Snorri nella sua presentazione, e che prende il nome del bel dio in quanto si tratta della «più chiara di tutte le erbe» (S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 79).

²¹⁷ J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 60.

²¹⁸ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 163.

²¹⁹ F. Detter, «Der Baldrmythus», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 1894, n. 19, p. 504.

Cresciuto si trovava più alto nella pianura
esile e bello un rametto di vischio.
Venne su da quel legno, esile all'apparenza,
un terribile dardo di dolore. Höðr lo lanciò²²⁰.

Dall'*incipit* di tale descrizione, sembrerebbe difficile che il vischio, così debole, possa risultare nocivo o addirittura mortale: tale fu, infatti, l'illusione di Frigg nel racconto di Snorri. Nei versi successivi, il sottile ramoscello di vischio si tramuta, improvvisamente, in un «dardo» mortale. In questa fonte, otteniamo un'informazione ancora più dettagliata circa la collocazione del vischio: esso non solo si trova «a ponente della *Valholl*»²²¹, ma più precisamente «alto nella pianura»²²². Si deve forse intendere che non si tratta di un semplice arbusto («pianticella») che cresce dalla terra, bensì del ramo attaccato a un albero, il quale si chiamerebbe «vischio»²²³?

Di fatto, non esiste alcun albero di nome vischio. Questa incongruenza con la realtà botanica ha indotto a ipotizzare che «la tradizione raggiunse la sua forma definitiva in una contrada dove il vischio non era conosciuto, in Islanda o forse nella Norvegia occidentale»²²⁴ e che «è inverosimile che sia un elemento originario del mito»²²⁵. Nella dimensione fittizia dell'*Edda in prosa*, figurando il vischio come un ramo appartenente a un albero, si spiega tuttavia meglio cosa abbia veramente spinto Frigg a non pretenderne il giuramento: osservando che il rametto era attaccato a un intero albero, questa avrebbe preteso il giuramento dall'albero soltanto, senza fare giurare anche il piccolo ramo, ancora non indipendente da esso²²⁶; ecco perché Frigg parla di una pianta troppo giovane per giurare autonomamente.

²²⁰ P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 10.

²²¹ S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 110.

²²² P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 10.

²²³ Cfr. R. Much, «Balder», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1924, n. 61, p. 94.

²²⁴ E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, *op. cit.*, p. 147.

²²⁵ H. R. Ellis Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*, *op. cit.*, p. 187.

²²⁶ Cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 504.

Il carattere «parassitario»²²⁷ del rametto di vischio (*mistilteinn*) nei confronti dell'albero, che ne costituisce la madre²²⁸, induce a individuare un isomorfismo tra Balder – in quanto *Vegetation God* e *Dying and Rising God* – e l'arma del suo deicidio. Entrambi sono, infatti, manifestazione dell'archetipo del Dio Figlio, che ne costituiscono due fasi: il rametto rappresenta il Dio Figlio ancora fuoriuscente dalla Dea partoriente, ancora simbiotico nei confronti della Grande Madre; il giovane e fiorente Balder, invece, rappresenta il Dio Figlio non più dipendente dalla Grande Madre, lo stadio della coscienza distaccata ed evoluta, ma pur sempre teso a ritornare alla Madre, in quanto «votato fatalmente a una morte prematura»²²⁹. Per tale motivo, il vischio, una volta staccato – da Loki – dall'albero-madre, in quanto Dio Figlio è destinato alla morte e al ritorno ciclico alla Madre, e assieme a lui trascina il «fratello» ed «equivalente» Balder²³⁰.

Una delle teorie più datate sull'argomento è quella elaborata da Frazer²³¹, che tiene conto della documentazione secondo la quale il vischio è un ramoscello che cresce sull'albero della quercia²³². L'antropologo sostiene che la morte di Balder sia legata a quei riti denominati «feste del fuoco» nell'Europa arcaica, in cui si bruciavano delle effigi simboliche per favorire la rinascita della vegetazione, grazie alla «virtù purificatrice» del fuoco²³³. Pertanto, a nostro avviso, la versione di Snorri preserva un aspetto molto primordiale del Mito del *Dying and Rising God* nordeuropeo. Ne è prova il simbolismo rigenerativo del vischio stesso: si è già visto quali proprietà fecondatrici, perpetuatrici e curative avesse; esso reca a Balder «una morte nella quale siano contenuti i germi della rinascita»²³⁴. Balder

²²⁷ Cfr. G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, op. cit., p. 539; C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 256: «Il vischio, parassita che cresce sull'albero, potrebbe essere interpretato come il bambino dell'albero».

²²⁸ Cfr. G. Mogenson, *Northern Gnosis: Thor, Baldr and the Volsungs in the Thought of Freud and Jung*, New Orleans, Spring Journal Books, 2005, pp. 116-117.

²²⁹ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, op. cit., p. 257.

²³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 257-258.

²³¹ Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, op. cit., pp. 726 e sgg.

²³² Cfr. G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, op. cit., p. 539; K. F. von Tubeuf, op. cit., pp. 716-717.

²³³ Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, op. cit., pp. 708-725; J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. I, p. 476.

²³⁴ G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, op. cit., p. 539. In tal senso, il vischio è «la pianta della vita», mitema noto anche al di là della mitologia nordeuropea, ma ha un «carattere ambivalente», perché «conferisce la vita [...] ma anche la morte» (J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», op. cit., p. 47).

viene «ucciso proprio da un simbolo vivificante» e «augurale»²³⁵: ciò prelude al suo ritorno nel prossimo Ciclo che si prepara. Quella di Balder è, pertanto, una «morte iniziatica, [...] una nascita a nuova vita: si capisce dunque che a produrla sia qualcosa di augurale, appunto come il vischio (e non il ferro)»²³⁶.

L'essenza più autentica del mito di Balder quale *Dying and Rising God* è testimoniata anche da altri mitemi: l'indicibile bellezza²³⁷ e passività infantile-androgina del Dio; la sua morte «nel fiore della giovinezza»²³⁸; la sua uccisione cruenta e brutale; la sua Discesa nel grembo della terra, da intendersi come un ritorno alla Dea; la sua prodigiosa risalita, alla quale si è reso necessario un momento buio e doloroso, ma di durata limitata²³⁹. A sostegno della tesi che Balder sia un *Dying and Rising God*, il quale muore e discende nel «corpo» della Dea *Tellus Mater*, incarnata da Hel (e dal suo regno), e ne diviene lo sposo, ricordiamo una *kenning* che gli si attribuisce – «sposo di Hel»²⁴⁰.

La regione infera in cui avviene la Discesa del Dio è, in tale caso, lo ctonio o dislocato *Helheimr*, «reame della dea Hel». Esso, infatti, costituisce quell'indispensabile e inevitabile regresso all'origine, al caos, al Femminile – null'altro che quella che denominiamo «morte del Dio» – onde permettere al Dio stesso di rigenerarsi e risorgere. Tale processo, nel mito di Balder, si percepisce a fatica e più implicitamente. Anzitutto, la ierogamia con la Dea – la ctonia Hel – risulta sminuita, essendosi preservato in lei solo l'aspetto della Madre Terribile, in una religione che ha risentito da tempo dell'ascesa del Dio maschile all'apice del *pantheon*²⁴¹. L'effettiva risalita di Balder avviene dopo la cosiddetta «fine del

²³⁵ D. Sabbatucci, *Politeismo*, Roma, Bulzoni, 1998, vol. II, p. 635.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Tale bellezza lo rende desiderabile per l'altro sesso, proprio come due dei suoi corrispettivi, gli avvenenti *Dying and Rising Gods* mediterranei Adone e Attis (cfr. G. Neckel, *op. cit.*, pp. 137-139).

²³⁸ G. Neckel, *op. cit.*, p. 228.

²³⁹ Nel mito nordeuropeo, tale momento doloroso è dato dal «pianto collettivo» che in una ipotetica versione arcaica riusciva a fare risorgere Balder. Oppure, tale momento «negativo» può essere rappresentato dalla catastrofe del Ragnarok, guerra e caduta degli dèi.

²⁴⁰ Balder è chiamato così nella dodicesima sezione dello *Skaldskaparmal*, seconda parte dell'*Edda in prosa*. Per Hel come ipostasi della Dea *Tellus Mater* mortifera e rigeneratrice, cfr. M. Gimbutas, *Le Dee viventi*, Milano, Medusa, 2005, pp. 265-266.

²⁴¹ Una prova che un tempo doveva trattarsi di una ierogamia implicita, in cui la Dea giocava un ruolo attivo, è dato dalla versione danese del mito di Balder – che non trattiamo in questo studio –, in cui Balderus sogna la Dea dei morti, la quale gli promette, di lì a tre giorni, un amplesso amoroso (cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, p. 68).

macrocosmo»²⁴² e non è più sovrapponibile al ciclo annuale-stagionale. Tuttavia, la dinamica ciclica che vi vige rimane di fatto la medesima: Balder non fa il suo ritorno nella primavera propriamente tale, in cui la terra si ridesta grazie all'acqua – il pianto innalzato per lui – bensì nella primavera del mondo, in cui «la terra riemerge dal mare» dopo il diluvio e la conflagrazione del Ragnarok.

Qualche studioso ha voluto individuare nel personaggio di Vali un «Balder rinato»²⁴³, un suo «successore», e procreato dopo la morte di questi con la funzione di suo vendicatore postumo²⁴⁴. Tale è però certamente il risultato di un processo di corruzione o eufemizzazione del mitema per il quale il Dio risorge e rinasce uguale a se stesso, senza mutare identità. È nella conservazione della sua individualità che si compie il «miracolo» del suo ritorno, coincidendo, in tal modo, la prima e la terza fase del Ciclo, lo Sposo e il Figlio, il morto e il risorto: proprio come la Dea, sua madre e amante contemporaneamente, il Dio permane costantemente Uno.

Si noti che, nel Mito vegetale del *Dying and Rising God*, il mitologema delle lacrime cosmiche è di capitale importanza, tanto da venire sempre assorbito visibilmente sul piano pratico e rituale, come osserviamo in contesti meglio documentati rispetto a quello nordeuropeo (nel quale non abbiamo notizia di un «culto di Balder»). Il pianto di dolore per la dipartita e l'assenza del dio assume una valenza traslata di liquido della fecondità versato sul grembo della Dea *Tellus Mater*, che lo racchiude in sé, affinché si schiuda e lo ripartorisca.

Un altro segnale del suo sostrato agrario puro del mito di Balder deve essere riconosciuto altresì nel ritorno del dio, dopo il Ragnarok, all'apertura del nuovo ciclo, mentre la terra che riemerge dal mare – archetipo femminile²⁴⁵ – e i «campi senza seme» rifioriscono, come nel «miracolo» della nascita dalla sola Grande Madre. Afferma Lindow in proposito: «Proprio come i campi senza seme, i morti ritornano»²⁴⁶. La «primavera» in cui Balder fa il suo ritorno, da annuale-

²⁴² J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library, 2008, p. 322.

²⁴³ Si spiega, così, la seconda possibile etimologia di Vali, «piccolo Vane».

²⁴⁴ Cfr. G. Neckel, *op. cit.*, pp. 212-213.

²⁴⁵ Cfr. G. Durand, *Le Structure antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, pp. 276 e sgg.

²⁴⁶ J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 166.

stagionale quale doveva essere nella forma originaria del Mito della vegetazione nordeuropeo, è divenuta la «rinascita del mondo»²⁴⁷, l'Età dell'Oro del nuovo ciclo.

Pur avendo ridestato il sostrato agrario di Balder, il cristianesimo ne ha scardinato la temporalità: nelle remote origini, si è detto come Balder sia stato probabilmente un *Dying and Rising God* ogni anno nella stagione primaverile, in quanto incarnazione della vegetazione. Probabilmente, giacché con il tempo si è perso il senso e l'intento metaforizzante di questo destino ciclico annuale, al momento della riattualizzazione di Balder come *Vegetation God* – causa le «preoccupazioni escatologiche» dell'ultimo paganesimo germanico – l'annualità della sua resurrezione è andata perduta, sostituita da un Ciclo più ampio, quello del «macrocosmo», che prevede il ritorno del Dio alla «fine del mondo», ma non per una volta sola, bensì in occasione di una nuova «Creazione» (alla quale è sottinteso che ciclicamente seguirà una nuova distruzione). La ciclicità, pertanto, è mantenuta, e siamo in grado di asserire perché è stata snaturata e perché non per questo dobbiamo convincerci che il mito non rimanga «vegetale» a tutti gli effetti: il mito di Balder, *Vegetation God*, rimane, pur dopo tutti i suoi stravolgimenti, una storia a «spirale»²⁴⁸. E il Ragnarok stesso non deve apparirci un'idea tarda e plagiata dall'Apocalisse e dal Giudizio, bensì soltanto riesumata, grazie all'escatologia cristiana, dalle ceneri del remotissimo immaginario indoeuropeo, che prevedeva una Battaglia finale e un Ricominciamento:

L'idea del ritorno, della resurrezione, di un nuovo ciclo (di fatto continuazione dell'antico) esistono nella mitologia pagana fin dai tempi più remoti, e non c'è bisogno di “spiegare” queste concezioni come imprestite dalla dottrina cristiana [...]. Il mito del *Ragnarok* (quale riferito nell'*Edda* di Snorri e nell'*Edda Poetica*) si è venuto creando attraverso un processo di agglutinazione²⁴⁹.

Interveniamo su questa perspicace constatazione di Branston, precisando, grazie alle consapevolezze che stiamo maturando in questo studio, che la

²⁴⁷ K. J. Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluss der Nordischen*, Bonn, A. Marcus, 1864, p. 90.

²⁴⁸ L. Motz, *op. cit.*, p. 113.

²⁴⁹ B. Branston, *op. cit.*, p. 315.

«mitologia pagana», qui designata in senso vasto e non periodizzato, distingue a sua volta: uno strato più recente, bellico, attinente alle Età del Bronzo e del Ferro, e un sostrato meno recente, agrario, attinente al Neolitico.

1.3.2 Ragnarok e rigenerazione cosmica

Il mito di Balder riguarda «il momento più importante della sua breve comparsa nelle fonti: la sua morte»²⁵⁰. Balder, infatti, la cui «unica avventura [...] è il morire»²⁵¹, ha rilevanza nel *pantheon* nordeuropeo non tanto perché «è il migliore e tutti lo lodano, è tanto bello d'aspetto e splendente [...] è il più saggio degli Asi, dall'eloquio più bello ed è il più benigno»²⁵², ma in particolare nella misura in cui la sua morte, tanto temuta, preannuncia e adduce la catastrofe cosmica per tutti gli dèi, ossia il Ragnarok²⁵³. La morte di Balder coincide con il suo stesso destino, la sua essenza, la sua «funzione» in quello che è il mondo mitologico nordeuropeo, singolare perché pervaso da un inesorabile «senso del fato»²⁵⁴. Proprio per le conseguenze cosmiche della sua disgrazia – la sua morte, che è di fatto «la prima morte» nel mondo degli dèi norreni²⁵⁵, e «la prima di molte»²⁵⁶ in quanto seguita dal Ragnarok, crepuscolo degli dèi – Balder è da collocarsi al centro del «dramma della mitologia norrena»²⁵⁷. Infatti, il suo mito

²⁵⁰ J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 34.

²⁵¹ D. Sabbatucci, *Politeismo*, *op. cit.*, vol. II, p. 635.

²⁵² S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 74. La descrizione di queste qualità positive «è significativa solo in relazione alla leggenda della sua morte» (E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, *op. cit.*, p. 145).

²⁵³ B. Branston, *op. cit.*, p. 222: «Baldr è [...] in qualche modo legato con il Giudizio».

²⁵⁴ *Ibidem*. Infatti, sin dall'esordio, ossia dalla manifestazione degli inquietanti sogni di morte di Balder, è già abbastanza chiaro che egli debba morire, qualsiasi cosa accada (cfr. J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 40). Anzi, tutto ciò che viene compiuto per evitare che ciò avvenga non fa che accelerare e confermare le predizioni di morte stesse, secondo un mitema denominato «profezia che si autoavvera». Per un approfondimento a riguardo, cfr. R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press, 1968, pp. 475 e sgg.

²⁵⁵ Quella di Balder è «la prima morte», escludendo la morte-sacrificio funzionale alla Creazione, quella del gigante Ymir, grazie alla quale è stata possibile la plasmazione del mondo (cfr. J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 32).

²⁵⁶ *Ivi*, p. 175.

²⁵⁷ G. T. Flom, «The Drama of Norse Mythology», *Scandinavian Studies and Notes*, 1938-1939, n. 15, p. 149.

risulta colmo di «emozioni intense [...] paura, disperazione, speranza e mestizia»²⁵⁸, «il più toccante di tutta la mitologia germanica»²⁵⁹.

Nelle sezioni conclusive della *Gylfaginning* vengono narrate la punizione ricevuta da Loki per essere stato il responsabile della morte di Balder²⁶⁰, la fine dei tempi o Ragnarok (alla lettera, «destino degli dèi») e, infine, la rinascita del mondo. Il Ragnarok²⁶¹ venne preannunciato da grandi squilibri naturali e sociali. Lo squilibrio naturale principale fu il lunghissimo inverno Fimbulvetr, «Inverno Terribile», che ebbe la durata di sei inverni ordinari, accompagnato dalla scomparsa di sole e luna (ingoiati da lupi), dalla caduta delle stelle, da terremoti e da un grande diluvio. Gli squilibri sociali, di cui il fratricidio divino Hother-Balder sembra essere stato il modello, possono essere sintetizzati nei versi del celeberrimo primo poema eddico *Voluspa* (*Profezia della veggente*), citata da Snorri:

I fratelli combatteranno
vicendevoli uccisori,
e figli di fratelli
distruggeranno le stirpi;
tempi duri fra gli uomini,
fornicare immane.
Età di ascia, età di spada,
s'infrangeranno gli scudi,
età di venti, età di lupi,
prima che crolli il mondo²⁶².

Il Ragnarok scoppiò con la liberazione delle creature che incarnano le forze malefiche – principalmente la stirpe di Loki, mostri, giganti, morti – e la loro lotta contro gli *Einherjar* («Combattenti unici») guidati da Odino; proseguì con l'arrivo

²⁵⁸ L. Motz, *op. cit.*, p. 100.

²⁵⁹ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, *op. cit.*, vol. II, p. 168.

²⁶⁰ Per i dettagli di tale episodio, cfr. S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 114-116. Sul passaggio del poema eddico *Lokasenna* (*Insulti di Loki*), che costituisce un'integrazione a tale episodio, cfr. P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 110; J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 22; G. Dumézil, *Loki*, Paris, Flammarion, 1986, p. 40.

²⁶¹ Per un commento della vicenda, cfr. G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, *op. cit.*, pp. 186-192; H. O'Donoghue, *From Asgard to Valhalla: The Remarkable History of the Norse Myths*, *op. cit.*, pp. 77-81; E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, *op. cit.*, pp. 370-376.

²⁶² P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 12; cfr. S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 116-117.

della nave dei morti Naglfar dopo l'inondazione della terra. Ancora, scoppiarono, nel suo corso, numerose lotte individuali di dèi contro dèi o dèi contro mostri. Tra questi «scontri cosmici» ricordiamo: Thor contro il serpente di *Mithgarthr* (entrambi perirono), il dio Freyr contro il dio Surtr (Freyr perì), il cane Garmr contro il dio Tyr (entrambi perirono), il lupo Fenrir contro il dio Odino (quest'ultimo perì, ma venne immediatamente vendicato dal figlio Vitharr, che uccise Fenrir) e infine Loki contro Heimdallr (entrambi perirono)²⁶³.

La conclusione del Ragnarok consisteva in una conflagrazione universale, appiccata dal dio del fuoco Surtr, unico sopravvissuto agli scontri cosmici²⁶⁴. Dopo il Ragnarok, però, il mondo ricominciò: «La terra emergerà dal mare e sarà verde e bella, e i campi cresceranno senza seme»²⁶⁵, e alcuni dèi, sebbene non tutti, fecero ritorno alla vita²⁶⁶. Tra di loro, vi fu proprio Balder: «Verranno Baldr e Höðr da Hel e là converseranno e ricorderanno la loro arcana saggezza»²⁶⁷, recita Snorri. Il poema eddico *Voluspa*, in proposito, declama:

Non seminati produrranno i campi,
migliorerà ogni male; Baldr tornerà.
Höðr e Baldr abiteranno la reggia di Hroptr,
felici, dèi di battaglia²⁶⁸.

Balder, pertanto, sebbene non sia da solo, e sebbene ciò avvenga soltanto dopo la fine dei tempi – anziché al rinnovo dell'anno agrario – è di fatto un *Dying and Rising God*, assieme al cui ritorno osserviamo anche il rifiorire dei campi. Non vi è, però, un'associazione diretta tra i due eventi: semplicemente, nella scansione

²⁶³ Cfr. S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 118-119; P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, pp. 12-14.

²⁶⁴ Si noti come, nonostante la fine del mondo nordeuropea venga inaugurata da un diluvio, si riveli infine un «mito del fuoco cosmico»: il mondo viene infine bruciato, annichilito tramite fuoco (cfr. B. Branston, *op. cit.*, pp. 316-318). La distruzione del mondo nordeuropea emerge come conflagrazione universale e diluvio universale, mentre, come mostreremo in seguito, la rigenerazione universale coinvolge soltanto l'elemento acqua (cfr. G. T. Flom, *op. cit.*, p. 156). Anche qui si può individuare una compartecipazione di aspetti rinviati al dramma agrario, come l'acqua garante di fertilità e rinascita, e aspetti rinviati al simbolismo igneo tipico delle Età del Bronzo e del Ferro, come il fuoco come distruttore e purificatore caratterizzante anche le modalità del funerale del dio Balder.

²⁶⁵ S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 123.

²⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 121-124.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 123.

²⁶⁸ P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 15.

narrativa della *Voluspa* essi costituiscono due «ritorni» che si succedono l'un l'altro («non seminati produrranno i campi [...] Baldr tornerà»).

L'opposizione tra Balder «luminoso» e Hother «cieco» renderebbe il mito della morte di Balder il primo «duello cosmico» tra luce e oscurità, vista solare e cecità ctonia²⁶⁹. Siccome tale duello si svolge tra due rappresentanti divini, inaugura la lunga serie di «scontri a coppia» che avranno luogo a breve, durante il Ragnarok. E siccome tale duello si svolge tra fratelli, inaugura le lotte tra consanguinei che apriranno il Ragnarok. I due «fratelli rivali»²⁷⁰, simboleggianti gli opposti, sederanno successivamente il loro conflitto, tornando dopo il Ragnarok, «riconciliati»²⁷¹.

A proposito del tema della rivalità tra dèi fratelli e delle opposizioni simboliche, prendiamo in considerazione, nel dettaglio, il rapporto tra Balder e il suo fratello-assassino Hother, che sembra costituire il paradigma – oltre che il preannuncio – degli scontri cosmici tipici del Ragnarok. La morte di Balder è, per la precisione, un assassinio a due mani, compiuto materialmente da un dio, Hother, e macchinato da un altro dio, Loki. La diversa qualità e modalità della partecipazione al deicidio nordeuropeo da parte delle due divinità è resa benissimo da due espressioni che vi si riferiscono: Hother è l'*handbani* «assassino mediante la mano», Loki è il *rathbani* «assassino mediante un piano»²⁷². Hother ne è l'esecutore materiale, il semplice «lanciatore del vischio»²⁷³; Loki, al contrario, ne è l'ideatore, l'«artefice intellettuale»²⁷⁴.

²⁶⁹ Cfr. E. Mogk, «Baldr», in J. Hoops (ed.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Strassburg, K. J. Trübner, 1911, vol. I, p. 159; R. M. Meyer, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1910, p. 325.

²⁷⁰ Si ricordi che il motivo dei «fratelli nemici» è tra i più noti della produzione letteraria germanica antica, parimenti al motivo del «padre contro figlio». Altri «fratelli nemici» celebri, protagonisti di uno scontro mortale, sono i re Alrekr ed Eirikr, che, come narrato nella sezione ventesima della *Ynglinga Saga* (*Saga degli Ynglingar*) di Snorri Sturluson, si uccidono a vicenda con le briglie dei propri cavalli (cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 501; S. Sturluson, *Heimskringla: History of the Kings of Norway*, edited by L. M. Hollander, Austin, University of Texas Press, 1964, p. 23). Nella mentalità germanica, il fratricidio equivale al punto più basso del degrado etico (cfr. K. J. Simrock, *op. cit.*, p. 91).

²⁷¹ J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 166; G. Dumézil, *Loki*, *op. cit.*, p. 106.

²⁷² Cfr. G. Dumézil, *Gli Dèi dei Germani: saggio sulla formazione della religione scandinava*, Milano, Adelphi, 1991, p. 117; R. Much, *op. cit.*, p. 95.

²⁷³ G. Neckel, *op. cit.*, p. 62.

²⁷⁴ F. Niedner, «Baldrs Tod», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1897, n. 41, p. 315.

È indubbio, però, che la versione originale del mito di Balder non includesse due antagonisti, che costituissero rispettivamente la mente e la mano del misfatto, bensì un unico assassino, ossia il dio Hother. Ne è prova l'assenza del personaggio Loki dal poema eddico *Voluspa* e dal poema *Baldrs Draumar* – fonti norrene anteriori alla narrazione di Snorri²⁷⁵. Come asserisce Dumézil:

Tutte le altre fonti, fuorché l'*Edda* di Snorri, fanno di Hother, e di lui solo, senza la partecipazione di Loki, l'assassino pienamente responsabile della morte di Baldr²⁷⁶.

Inoltre, «nessuna *kenning*, in tutta la poesia eddica così come in quella scaldica, allude a una qualche partecipazione di Loki all'assassinio di Balder»²⁷⁷. Nella versione più arcaica del mito di Balder esiste un solo antagonista, ossia Hother, che soltanto molto tempo dopo, con l'entrata in scena del personaggio Loki, diviene un colpevole involontario, di cui Loki si serve per portare a termine il suo piano. Infatti, in tutte le fonti del mito di Balder, che non siano l'*Edda* di Snorri, il dio Hother non risulta neanche cieco²⁷⁸: che il significato del nome Hother sia «guerriero» o «battaglia»²⁷⁹ ci suggerisce che un tempo si trattava di un personaggio tutt'altro che innocente; egli era invece pienamente dotato non solo di vista perfetta, ma anche di forza e brutalità sufficiente per eliminare il placido Balder²⁸⁰.

²⁷⁵ Cfr., ad esempio, E. Mogk, *Lokis Anteil an Baldrs Tode*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1925.

²⁷⁶ G. Dumézil, *Loki*, *op. cit.*, pp. 102-103.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 103. Il termine *handbani* è una *kenning* per Hother utilizzata da Snorri nella sezione sedicesima dello *Skaldskaparmal*, seconda parte dell'*Edda in prosa*. Nelle leggi norvegesi, l'opposto di *handbani* è denominato *rathbani* (cfr. A. D. Mosher, «The Story of Baldr's Death: The Inadequacy of Myth in the Light of Christian Faith», *Scandinavian Studies*, 1983, n. 55, p. 310).

²⁷⁸ G. Neckel, *op. cit.*, p. 62.

²⁷⁹ Cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 496.

²⁸⁰ Anche il nome di Vali è, secondo un'interpretazione, «piccolo guerriero»; e il nome del terzo fratello coinvolto nella vicenda, Hermodhr, significa, alla lettera «temerario dell'esercito». A riguardo, cfr. J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 34, p. 63; J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», *op. cit.*, p. 56; B. Vignola, «La Religione degli antichi germani», in P. Tacchi Venturi, G. Castellani (ed.), *Storia delle religioni*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1970-1971, vol. II, pp. 498-499; G. Neckel, *op. cit.*, p. 231.

²⁸⁰ In realtà, nella versione arcaica del mito nordeuropeo anche Balder possiede indubbiamente delle doti belliche.

È certo che un tempo esistesse una paradigmatica opposizione Balder-Hother, in cui Loki non ha alcun ruolo. Si noti, inoltre, come Snorri, eliminando nella sua *Edda in prosa* ogni responsabilità diretta di Hother per il tremendo deicidio, non faccia menzione alla celere procreazione, da parte di Odino (padre di Balder), del figlio vendicatore Vali, il cui intervento non avrebbe senso²⁸¹. Snorri, piuttosto, si concentra sulla punizione inflitta, da parte degli Asi, al deicida intenzionale Loki; ovvero il suo incatenamento sotterraneo sino alla fine del mondo: non si tratta di una vera e propria «vendetta di sangue», dacché, essendo Loki un dio²⁸² «gli dèi non possono distruggerlo [...] bensì solo punirlo»²⁸³. L'introduzione della cecità di Hother da parte di Snorri – che, stando soltanto all'*Edda in prosa* e trascurandone l'etimologia, ne è l'unica qualità che ci sia nota²⁸⁴ – a meno che non sia legata ad altre cause²⁸⁵, è stata appositamente pensata per fare di lui, letteralmente, lo strumento senza colpa²⁸⁶ nelle mani del perfido Loki, ai fini dell'eliminazione di Balder. Non possedendo la vista, egli «era convinto di prendere parte al gioco degli dèi»²⁸⁷, che colpivano Balder senza ferirlo, per diletto; e la sua «insignificanza», a causa dell'infermità, risulta «comoda per l'arte dell'inganno di Loki»²⁸⁸.

Dopo aver approfondito il rapporto di Balder con il suo fratello-assassino, concludiamo la disamina del *Dying and Rising God* nordeuropeo indagando il suo

²⁸¹ Cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 507.

²⁸² Anche Hother figura come un dio, un Ase, ma il sostrato evemeristico rende la sua uccisione possibile nelle altre fonti. Oppure, si potrebbe ipotizzare che lo scontro Vali-Hother avvenga durante il Ragnarok assieme agli altri duelli cosmici tra gli dèi. Ne potrebbe essere prova il fatto che, oltre a Balder e Hother, anche Vali ritorna dopo il Ragnarok in coppia con Vitharr, vendicatore come lui, ma del padre Odino (cfr. J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 35).

²⁸³ R. I. Page, «Norse Myths», in M. Warner (ed.), *World of Myths*, London, The British Museum Press, 2005, p. 204.

²⁸⁴ Cfr. G. Dumézil, *Loki*, *op. cit.*, p. 248. Riportiamo però la descrizione intera di Hother che ci fornisce Snorri nella sezione ventottesima della *Gylfaginning*, prima parte dell'*Edda in prosa*: «Höðr è il nome di un Ase, egli è cieco. È straordinariamente forte. Ma gli dèi preferirebbero che non si dovesse nominare questo Ase, poiché l'opera della sua mano rimarrà a lungo nella memoria degli dèi e degli uomini» (S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 79). Pertanto, anche la fonte snorriana preserva, nell'espressione «straordinariamente forte», una traccia dell'antica caratterizzazione bellica, propria di un dio Ase, Hother.

²⁸⁵ Come vedremo, potrebbe trattarsi di un'ipostasi del semiorbo Odino.

²⁸⁶ Cfr. F. Kauffmann, *Balder, Mythos und Sage: nach ihren dichterischen und religiösen Elementen untersucht*, Strassburg, K. J. Trübner, 1902, p. 54; F. Detter, *op. cit.*, p. 503; R. Much, *op. cit.*, p. 95.

²⁸⁷ A. D. Mosher, *op. cit.*, p. 118.

²⁸⁸ G. Neckel, *op. cit.*, p. 232.

rapporto con il padre, Odino – che ci sembra indissolubilmente legato al mistero della sua resurrezione. Si legge nell'*Edda* di Snorri: «Óðinn sofferse questo male più d'ogni altro poiché meglio d'ognuno sapeva qual grande perdita e qual danno fossero agli Asi nella morte di Baldr»²⁸⁹. Difatti, Odino è cosciente della gravità della perdita del figlio, perché tra i suoi maggiori attributi c'è quello della preveggenza: egli sa, pertanto, che la morte di Balder avrebbe scatenato presto il Ragnarok, destino ultimo degli dèi, lui compreso. Padre di Balder e sommo capo degli dèi, Odino sembrerebbe giocare un ruolo di secondo piano nel mito della morte di Balder, stando alla versione fornita dall'*Edda in prosa* di Snorri Sturluson. Infatti, fa la sua entrata in scena quando i giochi sono compiuti, e il figlio giace morto a terra²⁹⁰. Il suo ruolo viene, inoltre, drasticamente ridotto da Snorri nell'*Edda in prosa* – nonostante, in una versione più arcaica del mito, spiccasse in ben tre punti: «Nella sua preoccupazione per il destino di Balder, nella sua generazione del vendicatore, e nel suo preannuncio della rinascita di Balder»²⁹¹.

Durante il funerale di Balder, Snorri tratta della sentita presenza di Odino, menzionandoci la sua donazione a Balder dell'anello Draupnir, posto sulla pira. Ma, a quanto pare, non ci parla di un altro atto che Odino compie dinanzi al cadavere del figlio: egli gli si avvicina e gli sussurra nell'orecchio qualcosa. Non solo Snorri, ma anche la *Voluspa* tace su questo dettaglio. Infatti, ne conosciamo l'esistenza grazie a un'altra fonte, il *Vathruthnismal (Discorso di Vathruthnir)*²⁹², terzo carme mitologico dell'*Edda poetica*. In esso viene narrato come Odino si rechi presso il saggio gigante Vathruthnir, per sfidarlo a una gara di indovinelli circa la sapienza sacra²⁹³. L'onnisciente dio, sotto mentite spoglie, dicendo di chiamarsi Gagnrathr²⁹⁴, giunge alla corte del gigante. Dopo una lunga serie di domande che si pongono a vicenda, rispondendo a turno senza problemi,

²⁸⁹ S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 111.

²⁹⁰ Cfr. J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», *op. cit.*, p. 48.

²⁹¹ F. Niedner, *op. cit.*, p. 331.

²⁹² Cfr. P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, pp. 47-56.

²⁹³ Il motivo del poema dialogico a enigmi caratterizza più carmi eddici. In questa sede, ci se ne accorge comparando l'*explicit* di tale poema, in cui c'è l'agnizione di Odino, con quello dei *Baldrs Draumar* e con quello dello *Svipdagsmal*.

²⁹⁴ Il nome significa «colui che conosce la vita»: ci ricorda così il nome Vegtam, «colui che vaga», scelto da Odino per viaggiare in incognito nel poema *Baldrs Draumar*.

l'onnisciente dio riesce ad avere la meglio. L'ultima domanda, vittoriosa, che Odino pone a Vathruthnir, recita:

Che cosa disse Odino a chi saliva sul rogo
proprio lui, all'orecchio del figlio?²⁹⁵

Giacché la risposta a questa domanda non può che essere fornita da Odino stesso, Vathruthnir si rende conto dinanzi a chi si trova, e non gli resta che decretare la sua sconfitta:

Nessun uomo conosce quel che tu al principio dei giorni
hai detto all'orecchio del figlio;
[...]
con Odino ho messo la mia scienza alla prova:
sempre, fra tutti, sei il più saggio²⁹⁶.

In molti si sono chiesti quale sia il contenuto di tale «domanda irrefutabile»²⁹⁷. È evidente che quanto sussurrato da Odino all'orecchio di Balder concerna in qualche modo il Ragnarok, la fine del mondo, nonché la fase successiva al Ragnarok, nascita del mondo nuovo. L'ipotesi più verosimile è che Odino comunichi a Balder – a parte la notizia dell'incombente del Ragnarok connessa con la sua scomparsa²⁹⁸ – la futura «rinascita del mondo»²⁹⁹ e il «secondo avvento» dello stesso nella «terra rinata»³⁰⁰.

Secondo un'altra teoria, piuttosto della mera trasmissione di un'informazione sul futuro, Odino ha pronunciato una formula magica che permettesse il prossimo ritorno di Balder dopo il fato degli dèi³⁰¹ – atto che collocherebbe Odino in una

²⁹⁵ P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 56.

²⁹⁶ *Ibidem*. Il meccanismo di riconoscimento di Odino, in incognito, alla fine di un poema dialogico, tramite una domanda speciale, è un mitema che ricorre in numerosi poemi sulla sapienza norrena, tra cui *Baldrs Draumar*.

²⁹⁷ J. Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁸ Cfr. G. T. Flom, *op. cit.*, p. 153.

²⁹⁹ K. J. Simrock, *op. cit.*, p. 82.

³⁰⁰ S. Bugge, *Studien über die Entstehung der nordischen Götter- und Heldensagen*, Paderborn, Salzwasser Verlag, 1889, p. 67; cfr. A. Edzardi, «Fensalir und Vegtamskviða», *Germania*, 1882, n. 27, p. 330.

³⁰¹ Cfr. F. R. Schröder, «Balder und der zweite Merseburger Spruch», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1953, n. 34, p. 183. Tra le molte prerogative di Odino c'è, infatti, la magia (cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, pp. 265-

posizione primaria e decisiva del mito. Si è ipotizzato anche che Odino, con le sue parole, potrebbe avere trasmesso al suo erede – per via magica – i propri poteri, da perpetuare nel nuovo ciclo (la «runa suprema», il «sacro segreto»)³⁰²; è evidente che, assieme a ciò, gli comunicasse che non si sarebbero mai più rivisti, dal momento che Odino, divorato da Fenrir, non è destinato a ritornare dopo il Ragnarok.

Non è da escludere, inoltre, la possibilità che Odino sveli a Balder, clamorosamente, che l'intero accaduto è frutto di un suo piano, architettato appositamente perché è giunto il momento in cui il Ragnarok deve compiersi, e il mondo rinnovarsi. Tale ipotesi sarà più chiara a breve: si indagherà, infatti, la possibilità che dèi come Hother e Loki possono classificarsi come ipostasi di Odino. Infine, seguendo il filone della «vendetta di sangue» piuttosto di quello del «ritorno del dio», è probabile che Odino comunichi a Balder che un nuovo figlio, Vali, verrà presto procreato: la rivelazione della procreazione di Vali equivarrebbe a una promessa di resurrezione.

266). Tale ipotesi è stata forse mossa dalla constatazione che una mera «rivelazione» a un orecchio di un corpo senza vita, per quanto di un dio, non sarebbe stata fruttuosa né sensata.

³⁰² Cfr. F. R. Schröder, *Germanentum und Hellenismus: Untersuchungen zur germanischen Religionsgeschichte*, op. cit., pp. 149-151.

Capitolo II

Costellazione simbolica della *Renovatio*

Conclusa la panoramica storico-religiosa sul *Dying and Rising God* – con particolare attenzione al suo profilo nei politeismi dell'Europa Antica, ossia quello ellenico e quello scandinavo – tracciamo la costellazione simbolica che caratterizza la *Renovatio*: vale a dire, elaboriamo il coerente complesso delle Unità principali che costituiscono il suo Mito, ricavate dalla comparazione e dal confronto tra le sue varie versioni. Tali unità sono: il destino ciclico del Dio, articolato nelle fasi di vita, morte e rinascita; il rapporto del Dio con la Dea archetipica, identificabile come *Tellus Mater* (Madre Terra), che si concretizza nei mitologemi della Catabasi e della Ierogamia; il sostrato agro-selenico che incide sulle le sue sorti, determinato dal ciclo della vegetazione e – su un livello più profondo – da quello della luna; il decesso cruento del Dio quale violenza necessaria ai fini della rigenerazione, ossia l'atto rituale dello *Sparagmos* (smembramento), oppure, ad ogni modo, in uno spargimento di sangue; infine, le meste Lamentazioni per il Dio perduto da parte dei suoi congiunti, nel mito – e dai suoi devoti, nel rito –, sovente accompagnate dalla ardua e disperata *Quête* (Ricerca) da parte di uno di loro, di cui il Dio costituisce l'oggetto.

2.1 L'archetipo del «rinascere»

Trattando la complessa nozione del «rinascere», Carl Gustav Jung la definisce una «testimonianza che va annoverata tra le primordiali dell'umanità [...] determinate nella radice più profonda da un archetipo»¹. Lo psicanalista svizzero cerca di stabilirne i differenti aspetti e le ricercate sfumature, distinguendone cinque differenti forme: metempsicosi, reincarnazione, risurrezione (o *resurrectio*), rinascita (o *renovatio*), e partecipazione al processo di trasformazione (o rinascita indiretta). La terza e la quarta forma, molto simili tra

¹ C. G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 43.

di loro, sembrano di molto avvicinarsi alla tipologia di «ritorno alla vita» del *Dying and Rising God*.

Tuttavia, tra la risurrezione-*resurrectio* e la rinascita-*renovatio*, così come intese da Jung, intercorre una linea di demarcazione non trascurabile. Secondo la definizione junghiana, la risurrezione è il «ri-stabilimento dell'esistenza umana dopo la morte», in cui subentra un nuovo elemento, ovvero un «cambiamento, trasmutazione, o trasformazione dell'essere». Tale trasmutazione, in alcuni casi, può essere così incisiva, al punto che «l'essere risorto è un altro»² rispetto a quello morto precedentemente. Non è però questo, il caso del *Dying and Rising God*: infatti, il Dio rinasce gloriosamente, ritornando esattamente a come era quando la sventura lo colpì. Non rinasce *in* un altro individuo: è sempre lo *stesso* soggetto.

Le sorti del *Dying and Rising God* si avvicinano di più alla quarta forma dell'archetipo junghiano del «rinascere»: ossia, quella della «rinascita *sensu strictiori*». Questa si differenzia dalla risurrezione, perché è caratterizzata da una *renovatio*, la quale non comporta «alcun cambiamento dell'essere», bensì, al massimo, un sostanziale «rinnovamento» o un «miglioramento» di singole parti o funzioni. Tutti i processi di natura ristorativa – guarigione, ringiovanimento, purificazione – rientrano in questa categoria.

Se il Mito del *Dying and Rising God* è, *in primis*, un Mito articolato in tre tappe – vita, morte e rinascita – possiede allora un'«ontologia ciclica», che ci apprestiamo ad indagare nel profondo. Il Dio è destinato a morire e a rinascere periodicamente: trattandosi della personificazione della pianta, la temporalità delle sue sorti si carica di un'isotopia «stagionale».

Nel mito vicino-orientale di Dumuzi/Tammuz e nel mito ellenico di Kore, la ciclicità stagionale è esplicita: i due dèi periscono nella stagione secca per risorgere nella stagione rigogliosa. Nel caso del mito nordeuropeo di Balder, invece, la temporalità è strutturata diversamente: la stagionalità è presente, ma lo è nella misura in cui le «stagioni» sono concepite come le infinite «esistenze» del mondo; infatti, Balder muore prima del Ragnarok (la «fine del mondo») per fare ritorno dopo di esso (alla sua rinascita). Oppure, secondo una diversa lettura, la stagionalità rimane implicita o appartiene a una versione più arcaica del suddetto

² *Ivi*, p. 40.

mito: il mitologema del pianto di «tutte le cose nei mondi» – unica condizione che avrebbe potuto far tornare Balder immediatamente alla vita – simboleggia, in questa prospettiva, l’acqua vitale delle piogge (eufemizzate nelle lacrime), che permette la rinascita della natura nella stagione primaverile³.

Il Tempo ciclico è una vera e propria «ontologia arcaica»⁴, chiave interpretativa di innumerevoli pagine di mitologia politeistica, di prassi ritualistica, e del «comportamento, anche il più stravagante, del mondo primitivo»⁵. L’uomo moderno non comprende più la costellazione simbolica che ruota intorno al Tempo ciclico. Essa include, infatti, anche svariati atti che risultano, fuori da tale lettura simbolica, decisamente «violenti» o «riprovevoli», ad esempio l’orgia; le stesse idee di eternità e di ciclo sono ritenute poco accettabili da una mente intrisa di duemila anni di Cristianesimo – la cui percezione del Tempo è impostata su una successione lineare, e non periodica, degli eventi⁶. Nella *mens* moderna e cristiana, viene «offuscato il significato della religiosità cosmica»⁷, sicché lo stesso Tempo ciclico, applicato a contesti differenti da quello arcaico di cui ci stiamo occupando, perde il proprio senso primordiale, e viene rovesciato negativamente, risultando «un circolo chiuso su se stesso, che si ripete all’infinito»⁸.

Non è sufficiente asserire che «tutti i miti agrari sono ciclici»: per la precisione, tutti i miti della vegetazione acquisiscono un simbolismo ricco e prolifero nella misura in cui essi sono rapportati al Tempo ciclico, che rappresenta la loro stessa impalcatura ontologica. In caso contrario, qualunque ierofania vegetale risulterebbe svuotata di senso, in quanto non funzionale ad alcun complesso. Come riconosce Eliade:

La Vita si manifesta mediante un simbolo vegetale. Questo equivale a dire che la vegetazione diventa una ierofania – incarna e rivela il sacro – nella misura in cui *significa* qualcosa di *diverso da sé*. Un albero o una pianta non sono mai sacri in quanto albero o pianta; lo diventano *partecipando* a una

³ Cfr. *infra*, par. 2.5.

⁴ M. Eliade, *Il Mito dell’eterno ritorno*, *op. cit.*, p. 121.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. G. Filoramo, G. Massenzio, M. Riveri, P. Scarpi, *op. cit.*, pp. 195-196.

⁷ M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 1973, p. 70.

⁸ *Ivi*, p. 71.

realtà trascendente, lo diventano perché *significano* tale realtà trascendente [...]. Attraverso la vegetazione, è la Natura che si rigenera mediante ritmi molteplici, che è “onorata”, promossa, sollecitata. Le forze vegetative sono un’epifania della vita cosmica [...]. I cosiddetti “culti della vegetazione” sono [...] rituali stagionali che non si spiegano in nessun caso con una semplice ierofania vegetale, ma s’inquadrano nelle rappresentazioni infinitamente più complesse, che impegnano l’insieme della vita biocosmica⁹.

Il Mito del *Dying and Rising God* non acquisirebbe un valore così complesso, se non fosse ancorato all’ontologia del Tempo ciclico. È proprio in virtù della struttura ciclica che possiede – indubbiamente il suo aspetto più viscerale – che l’archetipo vegetale, il quale sottende al destino del Dio, può entrare in simbiosi con gli altri archetipi a esso attinenti (Luna, Terra, Acqua, Madre, Morte, Fecondità, Rigenerazione). Di importanza primaria, pertanto, non è la vegetazione di per sé – ad esempio, sotto forma di Seme o Pianta concepiti isolatamente e staticamente – bensì il *tempo* in cui la manifestazione della forza vegetale si realizza, ossia «l’atto iniziale, mitico, della rigenerazione [...] della natura e il principio di una vita nuova, cioè la ripetizione periodica di una nuova Creazione»¹⁰.

Trattando l’importanza del Tempo ciclico, Eliade afferma che «il primordiale e l’essenziale è l’idea di rigenerazione, cioè di ripetizione della creazione»¹¹. Il termine «creazione», in tale prospettiva, si lega alla parola «cosmogonia», una delle manifestazioni dell’Essere rette dal simbolismo del Tempo ciclico. Infatti, sottolineiamo che il destino della pianta (e del *Dying and Rising God*, che lo rispecchia) non è che *una* ierofania del Tempo ciclico – ossia, la sua «versione agricola». La religiosità arcaica non è affatto «naturalistica»¹²: difatti, «non fu la comparsa *reale* della primavera a creare il rituale della vegetazione»¹³, bensì la portata simbolica della stagione primaverile in quanto ripetizione di un «atto archetipale», la «rinascita della Natura», il «rinnovamento della vita», il «ricominciamento» – vale a dire, la Creazione o l’atto cosmogonico, *ex novo*.

⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 298-299.

¹⁰ *Ivi*, pp. 298-300.

¹¹ M. Eliade, *Il Mito dell’eterno ritorno*, op. cit., p. 89.

¹² M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 353.

¹³ *Ivi*, p. 296.

Il ciclo vegetale, che si ripete di anno in anno, può correlarsi dunque all'atto cosmogonico, sebbene quest'ultimo sia avvenuto una singola volta, nella notte dei tempi. Per dimostrarlo, indaghiamo più a fondo – al di là della sfera prettamente agraria – sulla ragione recondita per la quale il Tempo ciclico ha tanto inciso sull'immaginario dell'uomo arcaico.

Non diversamente dai miti lunari, dai miti solari, e dai riti a essi collegati – come il sacrificio cruento – i miti agrari si sono sviluppati come risposta a una vera e propria «ossessione ontologica»¹⁴ dell'uomo primitivo e arcaico: quella di «dominare il tempo»¹⁵. L'attività agricola può costituirne un esempio pratico: si è già menzionata la possibilità di una genesi «religiosa», «mentale», «simbolica» della pratica stessa dell'agricoltura in quanto controllo e condizionamento dei cicli agrari. Ciò altro non significa che farsi creatore/produttore, e dunque intervenire, in qualche misura, sul tempo, in due modi: o cooperando al ciclo vitale delle piante, o eventualmente allungando il proprio tempo umano vitale, migliorando la qualità del proprio sostentamento e assicurandosi nutrimento sicuro.

L'uomo arcaico interverrebbe sul Tempo ogni volta che compie l'«atto archetipale» dell'agricoltura, così come quelli della caccia, della raccolta e della pesca, ovvero qualsiasi attività arcaica¹⁶, in quanto ognuna di tali attività sarebbe la «ripetizione o imitazione di un archetipo»¹⁷. La tendenza dell'uomo a «dominare il tempo» infatti, coincide con il suo incessante bisogno e sforzo di «diventare un archetipo»¹⁸ egli stesso, in tal caso mimando degli «avvenimenti esemplari»¹⁹, ossia le attività archetipiche inaugurate sulla terra dagli dèi o da eroi civilizzatori²⁰.

Occorre, a questo punto, operare una distinzione tra tipologie di tempo. Premettiamo che il concetto di Tempo è indubbiamente «fra i più ardui della fenomenologia religiosa»²¹. Eliade ha distinto due tipi di tempo. Il primo è un

¹⁴ M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., p. 62.

¹⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 348.

¹⁶ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 357.

¹⁷ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., p. 55.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 119.

²⁰ Cfr. M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., p. 63.

²¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 351.

tempo minore, detto «tempo profano», o più propriamente «durata profana»²²: esso è il tempo dell'uomo, del quotidiano, della storia, del divenire. Il secondo è il grande e assoluto «Tempo sacro»²³, il quale è un Tempo mitico, primordiale e cosmogonico, eppure circolare e ripetibile: esso sarebbe da collocarsi, in realtà, fuori dal prosaico e disincantato «tempo» umano, dalla nozione di «durata», risultando un «presente eterno»²⁴, una dimensione atemporale, un Tempo al di là del tempo.

Nel Tempo sacro «hanno luogo» i miti: la temporalità mitologica è di ben difficile comprensione senza un minimo di astrazione. Si è soliti pensare che i miti siano avvenuti nella dimensione temporale del passato, *in illo tempore*, dacché molti di essi possiedono una finalità eziologica – quella di spiegare il perché molte forme del reale e del concreto siano come di fatto esse sono e come le contempliamo nel presente. In realtà, la dimensione del mito è da situarsi «fuori» dal tempo umano – «per il mito non c'è un tempo»²⁵ – ossia nel Tempo sacro, che è il Tempo mitico per eccellenza, una sorta di eternità, *un solo tempo*²⁶. Se *in principio*, ossia nel Tempo sacro, «gli Esseri divini svolgevano la loro attività sulla Terra»²⁷, lasciandone tracce, significa che il Tempo sacro non è affatto da identificarsi con un passato irrecuperabile.

L'uomo, nel corso del suo tempo profano, può (e vuole) aprire degli squarci sul Tempo sacro, ripetendolo, restaurandolo e riattualizzandolo. Ciò può avvenire «in qualsiasi momento»²⁸: più precisamente, ogni volta che l'uomo compie degli atti rituali, paradigmatici, simbolici, archetipici, dalle occupazioni primordiali esposte sopra (caccia, pesca, raccolta, agricoltura) ai grandi riti di passaggio come la nascita e l'iniziazione, le nozze e i funerali, tutti concernenti il ciclo dell'uomo²⁹. Per tale motivo, anche i rituali legati ai miti del *Dying and Rising God* – dalle misteriose cerimonie sciamaniche a Çatal Hüyük ai Misteri eleusini, fino alle feste del fuoco europee – sono manifestazioni tramite le quali il Tempo mitico viene

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ivi*, p. 357.

²⁵ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, vol. II, p. 155.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 153.

²⁷ M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, *op. cit.*, p. 61.

²⁸ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 360.

²⁹ Cfr. M. Eliade, *La Nostalgia delle origini*, Brescia, Morcelliana, 1980, p. 94.

«riproposto» (più che «rievocato», termine che comporterebbe un dualismo temporale) e «reso presente»³⁰; l'«atto archetipico» non viene, dunque, semplicemente «riprodotto» – come mera «copia» dell'unico paradigma passato – ma *avviene* attivamente nel momento stesso in cui esso viene compiuto.

Ogni volta che si verifica la ripetizione dell'«atto archetipico» – che è di fatto una creazione, la chiave di volta del Tempo ciclico – ci si può sentire catapultati nell' «istante mitico dell'Inizio»³¹. In tal modo, il tempo profano (o la durata profana) perde sostanzialità e viene sospeso; l'uomo si ritrova trasportato nel Tempo sacro e mitico, rendendosi «uguale agli dèi»³², trasformandosi egli stesso in un archetipo, divenendo «contemporaneo all'*Illud Tempus*»³³. In virtù di questa magica abolizione del tempo, che annulla il «dolore della storia», l'uomo avverte la necessità continua e incalzante di ripristinare periodicamente il Tempo mitico: la nostalgia dell'origine, dell'epoca transumana, dell'astorico paradiso del presente eterno, lo spinge a ricercarlo e a darsi da fare per riproporlo, annullando o purificando periodicamente la durata profana e «addomesticando il divenire»³⁴. Tali momenti chiave di retrocessione nel non-tempo, che si ripetono ciclicamente – i momenti di «festa» annuale sono i primi a esservi inclusi³⁵ – contribuiscono alla «svalorizzazione» del tempo stesso, della durata profana, la quale non esiste più, giacché purificata e scacciata ogni volta che l'uomo ritorna all'archetipo³⁶.

Dal discorso appena compiuto, potrebbe sembrare poco chiaro come la ripetizione intenzionale di un gesto archetipico si possa correlare a un mito che ripropone il ciclo delle piante. Si ricordi, però, che il compimento di un «atto archetipico»³⁷ equivale al ripristino del tempo iniziale, del principio, dell'origine. Ciò che si compie attraverso un rituale, e che richiama un mito, pone magicamente fine a un'epoca (un ciclo) per inaugurarne una nuova, per ricominciare tutto d'accapo, e *non* per riprendere da dove si era interrotto: tutto

³⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 355.

³¹ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., p. 56.

³² M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., pp. 57-60.

³³ *Ivi*, p. 54.

³⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 347.

³⁵ Cfr. M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., pp. 57-60.

³⁶ Cfr. M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., p. 114.

³⁷ *Ibidem*.

così ritorna purificato e giovane, rinasce, rifiorisce, risorge. Ogni momento in cui l'uomo riattua il Tempo sacro mediante la riproduzione di un «atto archetipico» è, letteralmente, il momento in cui la linea curva del Tempo ciclico raggiunge il capo, per concludere il circolo e ricominciare a scorrere *ex novo*. Se un «atto archetipico» costituisce il passaggio da una fase antica a una nuova e incarna la soglia della transizione dall'una all'altra, possiamo allora identificarlo con un autentico «atto cosmogonico», e pertanto con una nuova Creazione: questa è isomorfa, anzi identica, alla Creazione assoluta che ci fu *in principio*; non c'è alcuna gerarchia o differenza qualitativa tra le due.

Il dramma vegetale del *Dying and Rising God* è ciclico: c'è una prima fase di splendido rigoglio, una seconda fase di caos – in cui egli patisce peripezie decadendo –, causa del nefasto incedere della «durata profana», e muore discendendo; e, infine, una terza fase in cui egli ritorna alla vita, riprendendo il proprio ciclo dall'inizio. La seconda fase è quello della morte temporanea, tanto distruttiva quanto costruttiva: è il momento su cui pongono l'attenzione i rituali ispirati al Mito del *Dying and Rising God*: le strazianti lamentazioni per Dumuzi/Tammuz ne sono un esempio; le cerimonie lamentose e licenziose durante i Misteri eleusini ne sono un altro; la controparte nordica di tali riti, ispirata al mito di Balder, potrebbe essere costituita dalle cerimonie legate al rogo degli alberi in una vasta area dell'Europa nord-orientale³⁸. In ogni caso, si tratta di atti apparentemente apocalittici e segni di una tragicità irreversibile – aspetto negativo che si è conservato, esso solo, nell'escatologia cristiana – quali pianti, disordine sessuale e annichilimenti tramite fuoco.

La terza fase – quella della rinascita – è il ritorno alla luce, alla vita e al principio, una nuova nascita, che coincide proprio con la prima fase positiva e senza conflitti, ossia l'inizio del Ciclo. Tale ritorno all'origine aurorale offre un senso alla fase, altrimenti buia e catastrofica. In termini lunari, la terza fase vede la falce della luna che ricresce, e non rende inutili i tre giorni di luna nera, fase della gestazione³⁹. In termini vegetali, la terza fase è quella in cui il *Dying and Rising God* ritorna uguale a se stesso, come se non fosse mai morto: la Creazione

³⁸ Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, op. cit., pp. 717-718; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 305-307.

³⁹ Cfr. M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., p. 98.

è una rinascita da se stesso, dalle proprie stesse «ceneri», sicché ogni apparente linea di successione si rivela in realtà un cerchio di identità.

La seconda fase, la fase buia, può essere denominata anche «fase del paradosso»: essa è infatti la fase del Caos e al tempo stesso la fase dell'Uno-Tutto; proprio per questo essa è anche la fase del *Regressus ad uterum*, del ritorno al Principio, in cui non c'erano distinzioni tra entità plurali, opposte o molteplici che fossero. Come si chiarirà in seguito⁴⁰, tale tappa è isomorfa alla fase della luna nuova o nera, che è il rovesciamento speculare della luna piena, uguale e opposto a essa.

Oltre che della morte, la seconda fase è quella dell'*Eros*: ciò verrà approfondito a breve, indagando i mitologemi della Catabasi e della Ierogamia, archetipicamente coincidenti⁴¹: essi costituiranno sempre, insieme al Tempo ciclico una costellazione coerente. Infatti, nel momento dell'Unione «la coppia ritorna al tempo mitico primevo»⁴², «alla totalità primordiale»⁴³: ciascuno dei due membri della coppia «muore» per un istante onde partecipare a un'Unità (aspetto del *Thanatos*), e compie *nel contempo* una Creazione, quella della prole, del Figlio. Così, «l'archetipo del Figlio e i rituali del ricominciamento temporale si integrano nello schema ritmico del ciclo»⁴⁴: il Figlio, indistinto dallo Sposo, incarna la terza fase. A proposito dell'unione dei corpi nella Ierogamia, si ricordi che, prima ancora che dal frutto dell'*Eros* (il Figlio) – che costituisce già la terza fase –, il *Regressus* al Principio e all'Uno-Tutto è rappresentato dall'Androgino, carattere memore dell'antica unità preservato nel *Dying and Rising God*⁴⁵, costituito da Maschile e Femminile inestricabilmente congiunti in un solo corpo. L'Androgino replica l'emblematica unità caotica della seconda fase, dello stadio «chiave» del Tempo ciclico: nella diade androgina le «due fasi del ciclo» – nonché tutto ciò che sia «plurale», «molteplice» – sono legati tra di loro, sicché si compie la totalizzazione lunare di parte e tutto⁴⁶.

⁴⁰ Cfr. *infra*, par. 2.3.

⁴¹ Cfr. *infra*, par. 2.2.

⁴² M. Eliade, *La Nostalgia delle origini*, op. cit., p. 94.

⁴³ *Ivi*, p. 95.

⁴⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 386.

⁴⁵ Cfr. *infra*, par. 2.3.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

L'Uno-Tutto che si concretizza nella seconda fase procura una spiegazione anche a rappresentazioni che risultano, ai nostri moderni occhi, alquanto bizzarre e perturbanti: le figure «ibride» di maschio e femmina (per l'appunto, l'Androgino), di uomo e pianta (il cosiddetto tema dell'«uomo Verde»⁴⁷), nonché, soprattutto in età preistorica, di uomo e animale. L'esistenza di creature terioantropomorfe – in cui i confini tra Uomo e Bestia si fanno labili, vengono violati e non si distinguono più – è motivata, in una maniera analoga all'archetipo dell'Androgino, dal tetro Caos che precede la Creazione che caratterizza la seconda fase del Ciclo, di Morte e di gestazione, di sepolcro e di utero.

Per tale motivo non devono stupirci, specialmente nell'«ingenua» arte preistorica, né la presenza di innumerevoli soggetti iconografici ibridi (ferini e umani), né la presenza di rapporti di filiazione, tra la Donna e la Bestia. Ciò offre un'interpretazione abissale del «triplice rapporto della luna con gli animali»⁴⁸:

Tutti gli animali, come tutte le piante, sono suscettibili di simboleggiare il dramma o semplicemente lo svolgimento del divenire agro-lunare. Lo schema ciclico eufemizza l'animalità⁴⁹.

Per la medesima ragione che giustifica tale ibridismo perturbante⁵⁰ – il caos totalizzante e primevo della seconda fase del Ciclo – possiamo trovare una spiegazione archetipica e simbolica alla pratica rituale dell'orgia, diffusissima nei riti legati al Ciclo agrario (nei Misteri eleusini, nelle feste agrarie europee, e probabilmente anche nelle cerimonie di Çatal Hüyük) nonché, indirettamente, nei miti agrari del *Dying and Rising God* (si pensi allo stupro di Kore, alla sessualità sconfinata di Inanna/Ishtar). Essa è una forma pluralizzata di Ierogamia: l'orgia pone attenzione al concetto esteso di «plurale», mentre il Matrimonio Sacro al concetto di «diade» (Madre-Padre, se si pone enfasi sull'amplesso, Madre-Figlio se si pone l'accento sulla procreazione), ma il simbolismo che vi sottende è sempre il medesimo: l'unione delle parti nel Tutto, nell'*oscura* fase del Caos pre-

⁴⁷ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 365.

⁴⁸ *Ivi*, p. 386.

⁴⁹ *Ivi*, p. 387.

⁵⁰ In merito, cfr. S. Freud, «Il Perturbante», in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1993, vol. IX, pp. 81-114.

Creazione, prima di una loro successiva ed ennesima alienazione e separazione, alla *luce*, in entità ben distinte.

L'Unità totalizzante della seconda fase del Ciclo non si limita a fungere da sostrato archetipico a Ierogamia, androginia, creature ibride, e orge. Sottende anche ai mitemi apocalittici, violenti e bellici che caratterizzano la *Spannung* dei Miti di vita, morte e rinascita, *in primis* quello del *Dying and Rising God*: si pensi al transito di Dumuzi/Tammuz e Kore per e dagli Inferi e al catastrofico Ragnarok causato dalla morte di Balder⁵¹. Questi mitemi consistono, rispettivamente, nel ritorno dei morti sulla terra e le lotte tra entità opposte. Nel mito vicino-orientale, si è già osservato come l'ascesa dei morti che accompagnerebbero Tammuz si integra in questo schema⁵². Nel mito nordeuropeo, durante il Ragnarok la nave dei morti viene a raccogliere i vivi e l'ultraterrena Valholl sprigiona i suoi valorosi guerrieri defunti, ma soprattutto troviamo un ampio spazio dedicato ai piccoli e ai grandi scontri che vi hanno luogo: si vedano, già nel pre-Ragnarok (il Fimbulvetr⁵³) gli scontri tra tutti i fratelli, «vicendevoli uccisori», e le lotte cosmiche tra dèi e creature che appaiono incarnare entità opposte, come ad esempio Freyr contro Surtr (luce e oscurità) e Thor contro il serpente di Mithgarthr (poderoso dio «eroico» e mostro serpentiforme)⁵⁴. Invasione dei morti e scontri cosmici non sono altro che manifestazioni «drammatiche» e «mitiche» del ritorno all'Unità primeva tramite la via del Caos, ossia la seconda fase del Ciclo. In particolare, la perdita delle rigide distinzioni tra vivi e morti – a livello temporale, tra il passato dei morti e il presente dei vivi – e tra «eterni nemici» può rimandarsi perfettamente alla oscura e caotica perdita di «confini» che sottende a Ierogamia, androginia, ibridi e orgia.

Tali sono tutti gli aspetti «eccessivi» che si rimandano alla seconda fase «tenebrosa» del Ciclo. Nel caso della Ierogamia o Matrimonio Sacro,

⁵¹ Il caso della temporalità della mitologia nordeuropea è molto complesso, ma si presta perfettamente a chiarire perché quello del mito dev'essere considerato un *in illo tempore*, o meglio un non-tempo (cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, pp. 39-45). Solitamente, nei miti norreni si immagina la morte di Balder sempre come già avvenuta e il Ragnarok come *sempre*, perennemente sul punto di scoppiare. Pertanto, i due eventi sono da considerarsi come quasi contemporanei e legati da un nesso di causalità.

⁵² Cfr. *infra*, par. 1.1.

⁵³ Cfr. *infra*, par. 1.3.2.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

dell'androgina (o dell'amplesso) e degli scontri cosmici, il Caos-Tutto è sotto forma di *Coincidentia Oppositorum*⁵⁵. Nel caso degli ibridi e dell'orgia, il Caos-Tutto è sotto forma di amalgama di una pluralità eterogenea, comprensibilmente più disturbante della *Coincidentia Oppositorum*, giacché è una «regressione delle forme a un'unità indeterminata» in cui «i limiti, i profili, le distanze diventano indiscernibili»⁵⁶. Nel caso della sconcertante invasione dei morti nel mondo dei vivi e dell'alterazione dei ritmi armoniosi della natura, si osserva il turbamento, procurato dalla fase «buia» del Ciclo, al mondo abituato alla durata profana, la quale sta per conoscere la propria fine. La dissoluzione del mondo vecchio nella seconda fase del Ciclo prelude a un ricominciamento, al mondo nuovo della terza fase coincidente con la prima (rinascita). Questo grande passaggio dalla seconda alla terza (ossia prima) fase, che completa un ciclo e simultaneamente ne inaugura uno nuovo, è parimenti una morte e una nascita, una distruzione e una creazione, un annullamento e una formazione.

In conclusione, onde chiarire anche i frequenti casi di tangenza e di combinazione tra miti agrari (come quello del *Dying and Rising God*), escatologie e soteriologie – è il caso del poema babilonese nel mito di Dumuzi/Tammuz e della finalità salvifico-consolatoria dei Misteri di Eleusi – ricordiamo che, per l'uomo arcaico, ogni piccolo Ciclo (in particolare l'anno, di base agrario) è trasceso da un unico grande Ciclo. Il vero sogno dell'umanità sarebbe quello di «abolire il tempo profano», cosicché l'uomo possa «vivere nel Tempo sacro»⁵⁷, ripristinando per sempre la comunione con gli dèi, con il «mondo perfetto»⁵⁸. Il grande Ciclo verrebbe così anch'esso abbattuto e abolito da una «distruzione dell'Universo e dell'umanità»⁵⁹, seguita da una rigenerazione totale del tempo:

⁵⁵ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 362.

⁵⁶ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., p. 94.

⁵⁷ Il grande Ciclo, pertanto, non sarebbe anche esso periodico, incluso in un Ciclo maggiore; ma dopo la «rigenerazione totale», lo stesso apparato ontologico ciclico del mondo cesserebbe così di esistere, così come lo stesso concetto di Tempo: tale è la teoria e la prospettiva «progressista» e reintegrativa. Per la prima, cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., pp. 426-427; per una monografia sulla seconda, cfr. M. Eliade, *Il Mito della reintegrazione*, Milano, Jaca Book, 1989.

⁵⁸ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 371.

⁵⁹ *Ivi*, p. 370.

Incontriamo [...] nell'uomo, a tutti i livelli, lo stesso desiderio di abolire il tempo profano e di vivere nel tempo sacro [...] di fronte al desiderio e alla speranza di rigenerare il tempo nella sua totalità, cioè di poter vivere [...] nell'eternità, mediante la trasfigurazione della durata in un istante eterno [...]. In questo senso i miti e i riti arcaici legati allo spazio sacro e al tempo sacro si lasciano ricondurre, parrebbe, ad altrettanti nostalgici ricordi di [...] una specie di eternità "sperimentale", a cui l'uomo crede di poter ancora rivendicare l'accesso⁶⁰.

2.2 La *Tellus Mater*

Jung sostiene che, nel caso della *renovatio*, il «miglioramento» del soggetto può essere ottenuto tramite delle «procedure magiche»⁶¹. Nell'agrario Mito del *Dying and Rising God*, il compito di soglia di passaggio «magica» è assegnato alla Terra, ossia alla Dea quale «Signora della Trasformazione»⁶²: la morte del Dio coincide, per l'appunto, con il suo «rigenerarsi attraverso il contatto con le forze della terra»⁶³.

Tale magico contratto si traduce, letteralmente, in un «incontro» con la Dea, che denomineremo *Tellus Mater*, «Madre Terra». Se la pianta – di cui il *Dying and Rising God* è la personificazione – può ritornare alla vita dopo essere morta, è soltanto perché ha attraversato le oscure regioni ctonie: queste equivalgono al fecondo grembo tellurico della Dea, che restituisce magicamente alla vita il vegetale. Il garante dell'eternità del vegetale, e il garante della sua resurrezione, è dunque costituito dal principio Femminile, dal grande Utero infero, ricettacolo di fertilità e ripristino:

Le relazioni fra i morti e la fertilità agricola sono piuttosto importanti [...]; i morti, come i semi, sono sotterrati, penetrano nella dimensione ctonia accessibile solo a loro [...]. Simili ai semi sepolti nella matrice tellurica, i morti aspettano di tornare alla vita sotto nuova forma [...]. La *Terra-Madre*,

⁶⁰ *Ivi*, p. 371.

⁶¹ C. G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, *op. cit.*, p. 62.

⁶² E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1981, p. 285.

⁶³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 466.

o la Grande Dea della fertilità, domina allo stesso modo il destino dei semi e quello dei morti⁶⁴.

L'«Età della Dea» per eccellenza, in cui si delineano gli aspetti archetipici della *Tellus Mater*, è, naturalmente, il Neolitico – la stessa tappa della preistoria in cui il *Dying and Rising God* conosce la sua genesi sotto forma di «Dio Figlio». Nel Neolitico, la percezione dell'universo è eminentemente organica – come, d'altro canto, lo era nel Paleolitico. Tutte le ierofanie sono sacre e vive, perché tutte sono «contenute» nella Grande Madre⁶⁵: la luna e le piante esperiscono un ciclo, nella misura in cui discendono nella Madre, vengono sigillate dal suo oscuro grembo tellurico, e infine riemergono dalla Madre, come se ne venissero di nuovo «partorite» al mondo⁶⁶. Mentre la Dea del Paleolitico era gravida della vita, la Dea del Neolitico è gravida anzitutto della vegetazione: la metafora della fecondità è la medesima, ma durante il Neolitico conosce una valenza prettamente agraria⁶⁷.

Poiché la Dea *Tellus Mater* conferisce tanto la vita quanto la morte, ha un aspetto doppio: si tratta, al contempo, di una Dea Buona e di una Dea Terribile⁶⁸. La figura maschile, nel Neolitico è, secondo, alcuni studiosi, da ricondurre a una presenza ridotta a mero «stimolatore» della fecondità della Dea⁶⁹. Si ipotizza che gli uomini del Neolitico non fossero nemmeno in grado di comprendere, ancora, la biologia della riproduzione, escludendo l'importanza che il ruolo maschile vi ricopre⁷⁰. Ciò giustificherebbe il potere indiscusso della Grande Dea,

⁶⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 319-321.

⁶⁵ Cfr. A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 47.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 48.

⁶⁷ Cfr. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, op. cit., p. 201; P. Lévêque, op. cit., p. 45.

⁶⁸ La doppiezza della Grande Madre è anche la doppiezza dei poteri della fecondità e del sesso, produttivi e distruttivi (cfr. E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., pp. 151 e sgg.). Dal punto di vista della psicanalisi, la Dea Terribile, più comunemente detta Madre Terribile, simboleggia il lato tetro e profondo dell'inconscio (cfr. C. G. Jung, *L'Archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 58-59).

⁶⁹ Cfr. A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 26.

⁷⁰ Altri studiosi sono della posizione che, invece nel Neolitico l'apporto maschile alla procreazione si era già certamente compreso, mentre era nel Paleolitico che lo si ignorava. Ad esempio, a una placca in pietra del Neolitico mostra un uomo e una donna abbracciati; a fianco a essa, osserviamo una coppia madre-figlio: da cui apparirebbe evidente che, almeno nel tardo Neolitico, si è consapevoli del ruolo dell'uomo nella procreazione (cfr. R. Eisler, op. cit., p. 81).

paradossalmente «vergine» e «madre»⁷¹, ma soprattutto «eterna, mai-nata, non-generata»⁷². Rapporti o organi sessuali espliciti non sono presenti nella maggior parte delle raffigurazioni neolitiche⁷³, perché la Grande Madre non ha alcun rapporto con il sesso maschile, essendo una Madre partenogenetica, ossia che si riproduce da sé⁷⁴. La Dea *Tellus Mater* non si corrompe con quel «morire a sé» che è l'accoppiamento, non invecchia e non muore: piuttosto, «finge di morire», sotterrandosi, per poi rinascere uguale a se stessa, o per dar vita ad altre piante, le quali non sono altro che parti di lei, o doppi a lei identici⁷⁵.

L'idillio neolitico venne abbattuto, secondo le teorie della studiosa lituana Marija Gimbutas, da un'ondata migratoria di popoli guerrieri e organizzati in una società di stampo patriarcale⁷⁶, portatori del culto di un Dio attivo e celeste, che sconfisse e sottomise la placida Dea, deviando l'evoluzione della sua figura⁷⁷. Venne abbattuto, così, il mondo immateriale, statico e perpetuo della Grande Dea, la quale fu relegata a «corpo» mostruoso e alieno da cui la vita prende forma⁷⁸. Ciononostante, il sostrato dell'Età della Dea sopravvisse visibilmente in tutte le religioni di età storica. Inoltre, la potenza della Dea *Tellus Mater*, spadroneggiante nell'infanzia dell'umanità, entrò a costituire un significativo strato dell'inconscio

⁷¹ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 145.

⁷² G. Sermonti, *Il Mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, Milano, Mimesis, 2002, p. 13.

⁷³ Cfr. J. Mellaart, *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, New York, McGraw-Hill, 1967, p. 201.

⁷⁴ Cfr. G. Sermonti, *Il Mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 82-83.

⁷⁶ Cfr. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, *op. cit.*, p. 238. Per un approfondimento, cfr. M. Gimbutas, *La Civiltà della Dea*, *op. cit.*, vol. II, pp. 150 e sgg.

⁷⁷ Sul piano mitico, Joseph Campbell denomina questa transizione «vittoria dei figli della luce», in quanto molto spesso le società patriarcali delle Età del Bronzo e del Ferro hanno «solarizzato» il proprio essere supremo (cfr. J. Campbell, *Occidental Mythology*, *op. cit.*, pp. 72 e sgg; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 112 e sgg, pp. 124 e sgg.).

⁷⁸ Cfr. G. Sermonti, *Il Mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, *op. cit.*, pp. 67-69. Anche nella storia, probabilmente, la successione matrilineare lasciò allora spazio a quella patrilineare, di sangue, dinastica, trasmessa di padre in figlio e legata alla forza bruta e al culto della guerra, della ricchezza, delle armi di metallo (cfr. *ivi*, pp. 65 e sgg.). Anche Eisler (*op. cit.*, pp. 69-73) fa notare come nell'arte del Neolitico c'è la totale assenza di «immagini di dominio maschile o di guerra», di «deità maschili colleriche, di sovrani con armi e folgori, o di grandi conquistatori che trascinano schiavi abietti in catene». Per tale motivo, l'Età della Dea è considerata pacifica: non è la «potenza» delle divinità, bensì il loro «mistero» e il loro dono della vita che l'immaginario neolitico enfatizza.

collettivo – che si nutrirebbe, in prevalenza, di miti e simboli risalenti alla perduta Età della Pietra⁷⁹.

Il Dio Figlio «vegetale» – il primo *Dying and Rising God* – fa la sua comparsa nella storia delle religioni come controparte secondaria, semivisibile e «succube» della Dea *Tellus Mater* – apice assoluto della religione del Neolitico. È una figura di natura divina, ma di sesso maschile, e soprattutto – qui sta la differenza essenziale dalla Dea – dalla parvenza non antropomorfa, ma ancora zoomorfa, relegata ancora allo stadio primordiale e bestiale: ciò lo mantiene su un rango inferiore a quello della Dea. Tale Dio costituisce un'incarnazione essenziale del principio Maschile⁸⁰; il Dio Figlio è subordinato e inferiore alla Grande Dea nella misura in cui intrattiene con lei un rapporto impari di dipendenza – per l'appunto, nella forma della filiazione⁸¹. L'immensa importanza della coppia divina neolitica, costituita dalla Dea Madre e dal Dio Figlio, raggiunse l'apice nel sito anatolico di Çatal Hüyük, (VII millennio a. C. – VI millennio a. C.), che costituisce l'esempio più spettacolare della manifestazione artistico-religiosa della visione del mondo neolitica⁸². Numerose rappresentazioni plastiche rinvenute a Çatal Hüyük hanno come soggetto la Dea *Tellus Mater*, principale entità mitica del Neolitico, la quale, in quanto «Dea che partorisce»⁸³, dà vita a un «torello»⁸⁴. Il Dio Figlio

⁷⁹ Cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, pp. 41-45; R. Ruether, *Goddesses and the Divine Feminine: A Western Religious History*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 22; M. Gimbutas, *Le Dee viventi*, *op. cit.*, pp. 232 e sgg.

⁸⁰ Cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 75.

⁸¹ Ignoriamo se la coppia divina Dea-Toro fosse protagonista di una mitologia tramandata oralmente, dai popoli neolitici, di millennio in millennio, sino a lasciare tracce sporadiche, ma ben individuabili, nelle mitologie di età storica e nel vivo folklore europeo. Di contro all'ipotesi che Dea e Toro potessero essere protagonisti di «miti» in quanto «narrazioni drammatico-dinamiche», menzioniamo la teoria per la quale il Neolitico sarebbe ancora uno stadio in cui il «divino» non è altri che un'«idea»; tant'è vero che, nel caso esposto, non risulta sempre antropomorfizzato: la Dea è umana, il Dio non lo è ancora. In base a tale teoria, la mente primitiva elaborerebbe solo simboli, i quali sono ben più eloquenti del «dinamico» pensiero mitico (ossia narrativo), e i quali, nella loro gravidanza, esauriscono in sé tutto il loro senso – senza che qualche «storia» ne espliciti le potenzialità semantiche. Per un approfondimento in merito, cfr. J.-P. Vernant, *Figures, Idoles et Masques*, Paris, Juilliard, 1990.

⁸² Cfr. J. Mellaart, *op. cit.*, pp. 27-30.

⁸³ *Ivi*, p. 122.

⁸⁴ Il motivo del parto dell'animale (e del bambino) sarà dominante anche nel sito anatolico minore e posteriore di Hacilar (cfr. P. Lévêque, *op. cit.*, p. 39, p. 44).

taurino di Çatal Hüyük rappresenta la prima manifestazione, a livello simbolico, non esplicito, del *Dying and Rising God*⁸⁵.

Per comprendere a fondo il legame archetipico tra due mitologemi apparentemente tanto diversi e contraddittori, che indagheremo a breve – la Catabasi e la Ierogamia, ossia la morte e il matrimonio – bisogna individuare la genesi ultima di queste vicende mitiche nella sensibilità e nel simbolismo agrario, che affonda le proprie radici proprio nella «magica» età del Neolitico, in cui l'uomo valorizzava e illustrava il potere della fecondità e della procreazione della vita – tanto agraria quanto umana. La religiosità di Çatal Hüyük, che gioca sulla dialettica presenza-assenza, scomparsa-riapparizione, alla quale sottende il perenne ciclo vita-morte-rinascita⁸⁶, si rivelerà il nucleo fondamentale dei futuri miti agrari del *Dying and Rising God*, il cui Dio protagonista muore, o scompare, o si nasconde, per poi ritornare trionfante alla vita.

I due tratti fondamentali, che provano la discendenza dei miti del *Dying and Rising God* dallo stesso Mito originario, sono il suo destino di morte, seguito da una più o meno esplicita rinascita, e il fatto che tale destino è sempre profondamente legato al potere di una Dea, superiore al Dio protagonista, e di cui questi è l'amante:

Certe figure maschili dell'area culturale medio-orientale, come Attis, Adone, Tamuz e Osiride vengono sì partoriti dalla madre, però [...] diventano gli amanti della madre e vengono da questa amati, uccisi, seppelliti, piantati e rigenerati [...]. I giovani fallici, gli dèi della vegetazione [...] sono [...] la vegetazione stessa [...]. Sono dèi della primavera, condannati a essere uccisi e a morire, per essere piantati e ridati alla [...] Grande Madre⁸⁷.

La morte violenta di tali dèi e il loro conseguente accesso al regno degli Inferi costituisce il mitologema della Catabasi, trasposizione mitica della reale sorte del Seme nella cattiva stagione. Il punto chiave per acquisire la piena comprensione di tale mitologema è l'equivalenza tra Inferi e principio Femminile: il regno infero

⁸⁵ Mellaart (*op. cit.*, p. 201) nega, tuttavia che l'idea del *Dying and Rising God* possa essersi generata nell'Anatolia neolitica a livello cosciente. Sicuramente, però, essa inizia a prendervi forma (cfr. J. Campbell, *Occidental Mythology*, *op. cit.*, pp. 54 e sgg.).

⁸⁶ Cfr. H. Whitehouse, I. Hodder, «Modes of Religiosity at Çatalhöyük», in I. Hodder (ed.), *Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study*, *op. cit.*, p. 134; W. Keane, «Marked, Absent, Ritual», in *ivi*, p. 188.

⁸⁷ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, pp. 60-63.

non è altri che l'utero della Dea *Tellus Mater* archetipale sul piano mitico. La Catabasi, così, coincide archetipicamente con un altro importante mitologema, quello della Ierogamia, ossia il Matrimonio Sacro con la Dea – a sua volta, isomorfo al *Regressus ad uterum*, ossia il ritorno al ventre della Dea sotto forma di «regressione incestuosa della *libido*»⁸⁸. Tale corrispondenza – che è identica a quella più celebre tra *Eros* e *Thanatos* – trova la sua base recondita proprio nello schema agro-ciclico, per il quale il vegetale (ossia, il principio Maschile) muore *nel momento in cui* penetra e si unisce amorevolmente alla Terra (il principio Femminile). Pertanto, i due *rites de passage* della Morte e del Matrimonio coincidono: la morte del Dio come Discesa agli Inferi e il matrimonio del Dio con una rilevante Dea dagli aspetti tellurici sono mitologemi isomorfi.

Da una prospettiva psicoanalitica, la morte del Dio Figlio – che, in quanto principio maschile, «si identifica con la coscienza»⁸⁹ – è la trasposizione mitica del torturante «desiderio di tornare alle profondità materne per rinnovarsi»⁹⁰. L'uomo, infatti, tende continuamente a ritornare all'inconscio, il quale «viene esperito in relazione [...] alla coscienza come materno-femminile»⁹¹: in altre parole, «chi si separa dalla madre, brama di ritornare a lei»⁹². Il ventre di ogni madre e la vagina di ogni donna, corrispettive dell'utero della Dea Terra, sono cavità e contenenti isomorfi alla tomba: è per questo che la morte del Dio Figlio – principio Maschile – è, *simultaneamente*, un discensionale seppellimento e un estatico amplesso, un atto erotico e un atto funereo:

La Grande Madre accoglie e riprende in sé il piccolo bambino e l'incesto [...] è sempre visto come segno di morte, di dissoluzione definitiva nell'unione con la madre. Caverna, terra, sepolcro, sarcofago, bara sono i simboli di questo rito di riunione⁹³.

⁸⁸ M. E. Harding, *I Misteri della donna*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1973, p. 191.

⁸⁹ E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 151.

⁹⁰ M. E. Harding, op. cit., p. 191.

⁹¹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 151.

⁹² C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, op. cit., p. 236.

⁹³ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 36.

Il Dio Figlio e la Dea *Tellus Mater*, difatti, costituivano un tempo un'unità: in termini agrari, si tratta dell'unità della terra con il Seme che ne è seppellito all'interno e che ne sboccia – la cui natura dialettica è stata esacerbata dai miti del *Dying and Rising God* di età storica, giungendo ad apparire un dualismo polare (Dio-Dea), la cui riconciliazione si può però già intravedere nel mito e rito della Ierogamia. In altre parole, essi costituiscono archetipicamente un'unità mistica e totalizzante, che in termini mitico-drammatici si tramuta in una «peripezia» di amore e morte.

Il simbolismo della Catabasi è quello che meglio si presta a descrivere il destino del vegetale: per poter rinascere in primavera, i semi devono imprescindibilmente essere «sepolti» sotterra, sicché anche loro esperiscono, come il Dio che li rappresenta, una vera e propria Discesa agli Inferi. La morte è funzionale alla rinascita, l'oscurità alla luce, la sventura al miracolo risurrezionale. Il Dio non desidera mai la propria Catabasi: vi è quasi sempre costretto da una morte violenta. Questa può, a propria volta, essere causata da una funesta iniziativa presa da parte di un secondo personaggio e da una conseguente reazione a catena di eventi, come nel caso vicino-orientale di Dumuzi/Tammuz; oppure, può essere causata da una disgrazia non prevista, come nel caso ellenico di Kore, o prevista invano, come nel caso nordeuropeo di Balder. Nei miti della rinascita ellenico-mediterraneo e nordeuropeo, in particolare, possono individuarsi dei veri e propri assassini divini del *Dying and Rising God*, vale a dire Ade e Loki, i quali ingaggiano dei complici più o meno volontari, ossia Zeus e Hother.

L'equivalenza tra gli Inferi e il principio Femminile, garante della rinascita, offre una giustificazione archetipica alla collocazione dell'Oltretomba in una posizione ctonia; rafforza, così, la corrispondenza tra destino di morte/discesa e rinascita/risalita del *Dying and Rising God* e quello del Seme – il quale deve essere sotterrato per poter fiorire. La valenza archetipica femminile degli Inferi costituisce il *trait d'union* tra il mitologema della Catabasi del Dio e l'altro mitologema fondamentale relativo al *Dying and Rising God*, che ci apprestiamo a indagare: la Ierogamia tra il Dio e la Dea.

La Ierogamia, o Matrimonio Sacro, è presente in «quasi tutte le tradizioni religiose»⁹⁴: si identifica, generalmente, con l'unione tra due divinità, la quale feconda e rinnova la natura. Trattandosi di un'Unione amorosa, presuppone la presenza di due entità divine, le quali incarnano principi opposti, ossia il principio Maschile e il principio Femminile⁹⁵. La Ierogamia è onnipresente nel Mito del *Dying and Rising God*, in quanto è l'effetto della drammatizzazione antropomorfizzata del ciclo di vita-morte-rinascita del Seme in rapporto alla Terra. La vicenda di morte e resurrezione del Dio protagonista, difatti, implica anche la presenza di una Dea, la quale gli è sempre superiore in autorità e potere. Il caso in cui la Dea è totalmente dominatrice e il Dio non autonomo è quello del Dio Figlio taurino del Neolitico, totalmente subordinato alla Dea *Tellus Mater* tramite il rapporto di filiazione⁹⁶, o anche quello del vicino-orientale di Dumuzi/Tammuz, succube delle prepotenze di Inanna/Ishtar. Nel caso ellenico di Kore, invece, in cui il *Dying and Rising God* è biologicamente di sesso femminile, il ruolo della Dea è raddoppiato (Madre e Figlia). Si tratta di un caso-limite, caratterizzato, come già spiegato, da una distribuzione differente dei ruoli biologici⁹⁷, che tuttavia non sconvolgono il significato archetipico del Mito: il matrimonio forzato di Kore equivale, difatti, alla sua morte. Un caso in cui la Dea riveste un ruolo meno preponderante è quello nordeuropeo di Balder, in cui Hel, la sovrana del regno dei trapassati, è meno rilevante: tuttavia, senza il suo consenso il Dio non può lasciare il regno dei morti, e ciò è sufficiente per riconoscerne un ruolo essenzialmente dominante. Sebbene ciò non sia esplicito nelle fonti di cui disponiamo, le dimensioni della morte e del matrimonio coincidono anche nel mito nordeuropeo della rinascita: Balder è detto, infatti «sposo di Hel»⁹⁸. La morte e lo smarrimento agli Inferi del Dio coincide dunque, anche qui, con la sua penetrazione della Dea degli Inferi.

⁹⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 78.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 78.

⁹⁶ Nel caso della religione neolitica, addirittura, si può escludere, secondo alcuni studiosi, la presenza di vero e proprio un Matrimonio Sacro, in quanto la Dea *Tellus Mater* agisce da sola e crea senza bisogno di essere ingravidata dal maschio. Tuttavia, le grandi potenzialità fecondatrici del Dio figurano, latenti, nell'attributo delle corna taurine (cfr. P. Lévêque, *op. cit.*, p. 48).

⁹⁷ Cfr. *infra*, par. 1.2.

⁹⁸ Cfr. *infra*, nota 240, cap. I.

Il mitologema della Ierogamia *equivale* archetipicamente con quello della Catabasi: tale corrispondenza è identica a quella, più nota ai moderni, tra *Eros* e *Thanatos*. La paradossale coincidenza di Morte e Matrimonio è permessa dalla paradossale coincidenza tra il Figlio e lo Sposo, le quali sono due manifestazioni differenti del medesimo archetipo – il Dio. Tali coincidenze sono però ammissibili unicamente alla condizione in cui la «morte» non viene vista come termine ultimo, bensì concepita come una fase del Ciclo⁹⁹. Nel momento in cui il Seme compie l'amplesso con la Dea *Tellus Mater* e nello stesso istante subisce la morte in seno alla Dea (ossia, negli Inferi), questi è pronto a procedere per lo stadio successivo, ossia ad esperire il parto, fuoriuscendo dalla Dea – ossia, dal suo Utero infero. Alla base di queste fitte corrispondenze sta – lo ribadiamo – l'identità tra Amore e Morte, tra amplesso e sepoltura, tra lo stadio di dissoluzione e putrefazione (temporaneo) e quello di fecondità e resurrezione:

Le due metà, per così dire, dell'androgino non perdono, a seguito della separazione, la loro relazione ciclica: la madre dà luce al figlio, il quale diviene amante della madre, in una sorta di *uroboro* eredo-sessuale. Il Figlio [...] svolgerà sempre il ruolo del mediatore [...]. Egli è partecipe di due nature: maschile e femminile, divina e umana¹⁰⁰.

L'inevitabile Morte del Dio è, dunque, la Discesa del Dio negli Inferi, i quali non sono nient'altro che la cavità uterino-vaginale della Dea. Tale è il momento di svolta: la sua portata germinatrice trova espressione nella festosità che caratterizza tale mitologema e i rituali che lo rievocano. La Ierogamia tra Dea e Dio è il ripristino dell'Origine: coincide, infatti, con lo stadio più importante del Ciclo, in cui la dualità si annulla per lasciare spazio all'Unità, dalla cui realizzazione sboccia un «terzo» (il Dio Figlio, ossia il Fanciullo divino)¹⁰¹, che, in virtù dell'ontologia temporale ciclica coincide con il «primo» (lo Sposo). La Ierogamia sopravvive nei sacrifici umani (di vergini) agli dèi¹⁰², nelle cerimonie regali¹⁰³, o ancora nelle tradizioni popolari europee, in cui si sono preservate cerimonie in cui

⁹⁹ Cfr. *infra*, par. 2.1.

¹⁰⁰ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, pp. 370-371.

¹⁰¹ Cfr. *op. cit.*, p. 670.

¹⁰² Cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, pp. 147 e sgg.

¹⁰³ Cfr. *infra*, nota 33, cap. I.

una giovane coppia «stimolava le forze creatrici della Natura unendosi ritualmente sul campo arato»¹⁰⁴.

La differenziazione del principio Maschile – fallo e feto, consorte e figlio – è l'esito di un'ontologia governata dal Tempo ciclico:

È qui che si compie la distinzione tra il grembo eterno e le sue fasi temporali (che siano della luna o la vita stagionale della vegetazione), e l'enfasi del mito è posta sulla relazione tra la Dea Madre e il dio, ovvero il Figlio-Amante [...] la dualità tra ciò che perdura e sopravvive e ciò che cambia [...] la fonte eterna e inestinguibile e la sua manifestazione nel tempo¹⁰⁵.

Catabasi e Ierogamia si implicano, così, l'un l'altro. Tale fase chiave può essere compresa a fondo solo se la si considera in quanto fase «nera» del ciclo lunare – che ci apprestiamo ad indagare –, la quale, a sua volta, coincide con la seconda fase del Tempo ciclico, discussa sopra.

2.3 Valenze agro-seleniche

Con la sua ambiguità sessuale e la sua passività comportamentale, il *Dying and Rising God* si dimostra dotato di un consistente sostrato selenico. Androginia e passività sono, difatti, due proprietà tipiche dell'archetipo Luna. Ciò non entra in contraddizione con la natura esplicitamente agraria – e non, direttamente, lunare – del Dio. La Luna, difatti, regola e «ripartisce» il ciclo agrario¹⁰⁶:

Il dramma lunare è in intima correlazione con i culti agrari. La pianta e il suo ciclo sono una riduzione microcosmica e isomorfa delle fluttuazioni dell'astro notturno¹⁰⁷.

Infatti, la Luna, poiché possiede aspetti infiniti e inesauribili – essa è «la madre del plurale»¹⁰⁸ –, regola anche dei piani diversi da quello propriamente selenico; il primo tra tutti è quello vegetale, che si dispiega nel tempo stagionale tetrapartito:

¹⁰⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 288.

¹⁰⁵ A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 660.

¹⁰⁶ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 160.

¹⁰⁷ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 365.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 354.

La luna resta l'immagine primaria del mistero della vita, della crescita, del declino, della morte e della rigenerazione. Il ciclo lunare offrì un modo per capire come può un seme crescere in forma di fiore e frutto, che, precipitando nell'oscurità della terra, fa ritorno in forma di seme rigenerato. Le quattro stagioni, che contrassegnano gli stadi della vita della vegetazione [...] riflettono le quattro fasi lunari. Primavera, estate, autunno e inverno sono gli equivalenti della luna crescente, della luna piena, della luna calante e della luna nera – lo stadio della gestazione, nel quale la vita creatrice è invisibile¹⁰⁹.

Tanto la Luna quanto la Pianta esperiscono un perpetuo «passaggio», la cui soglia è costituita dalla Terra, che prima li risucchia e poi li partorisce, rinnovati. Nella storia delle religioni e dell'immaginario, tuttavia, l'archetipo selenico è anteriore a quello vegetale:

L'agricoltura è solamente uno dei piani sui quali si applica il simbolismo della rigenerazione periodica, e se la “versione agricola” di questo simbolismo ha avuto un'immensa diffusione – grazie al suo carattere popolare ed empirico – non si può assolutamente considerarla come il principio e l'intento del complesso simbolismo della rigenerazione periodica. Questo simbolismo trova i propri fondamenti nella mistica lunare; si può dunque ritrovarlo, dal punto di vista etnografico, già nelle società preagricole¹¹⁰.

È per tale ragione che la vita vegetale subisce l'influsso lunare:

La storia delle religioni annovera numerosi esempi di collisione tra il ciclo lunare e il ciclo vegetale. In tal senso si spiega la frequentissima confusione di terra e luna nell'appellativo di “Grande Madre”, rappresentando ambedue, direttamente o indirettamente, il dominio sui germogli e sulla loro crescita. Questa è pure la ragione per cui la luna è classificata tra le divinità ctonie [...]. Cicli mestruali, fecondità lunare, maternità terrestre, creano una costellazione agricola ciclicamente sovradeterminata¹¹¹.

Il ciclo lunare veniva contemplato già dall'uomo del Paleolitico. Invece, il ciclo della pianta, sebbene compreso dai cacciatori-raccoglitori paleolitici, venne consacrato e valorizzato soltanto in un secondo momento della Preistoria, ossia

¹⁰⁹ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, *op. cit.*, p. 89.

¹¹¹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 367.

durante la Rivoluzione agricola. In virtù di tale anteriorità, nel *Dying and Rising God*, di età «storica», la cui vicenda è «drammatica», il «sostrato» selenico è meno percepibile delle sue valenze vegetali.

L'indeterminatezza «selenica», tanto sessuale quanto caratteriale, del *Dying and Rising God*, non è che un residuo della percezione organica dell'Essere, propria nella mente primitiva. Per l'uomo dei primordi, i confini che separavano il maschio dalla femmina erano ben labili. Come afferma Jung, nell'inconscio risiede

un essere umano collettivo che combina le caratteristiche di entrambi i sessi, che trascende la giovinezza e la vecchiaia, la nascita e la morte [...] praticamente immortale¹¹².

Il *Dying and Rising God* preserva, in qualche modo, alcuni aspetti di tale essere unitario primitivo, che ha lasciato delle tracce nella struttura intima e inconscia della psiche umana¹¹³: ogni essere umano, indipendentemente dal proprio sesso biologico, possiede una componente maschile e una componente femminile¹¹⁴.

Stando alle fonti, il *Dying and Rising God* è quasi sempre biologicamente un maschio, ma possiede una spiccata entità femminea (psichica) proiettata in una corporalità quasi sempre maschile (fisica). Come la Luna, simbolo ambivalente e plurimo per eccellenza¹¹⁵, anche il Dio è doppio nonché molteplice, e concentra in sé numerose potenzialità – che un tempo appartenevano alla coppia primordiale e completa del Dio Figlio e della Dea *Tellus Mater*. Gilbert Durand riconosce l'androginia del «Figlio Femminoide» come sintomo di atavicità:

Il simbolo del *Figlio* sarebbe una traduzione tardiva del primitivo androginato delle divinità lunari. Il Figlio conserva la valenza maschile [...]

¹¹² C. G. Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 349.

¹¹³ Cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁴ Jung ce ne parla in termini di *Animus* e *Anima* (cfr. C. G. Jung, *L'Io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, pp. 102-129). Per il concetto di «ermafroditismo» dell'archetipo del Fanciullo, cfr. C. G. Jung, «Psicologia dell'archetipo *fanciullo*», in C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 138-143.

¹¹⁵ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 163: «La Luna “connette” [...] armonie, simmetrie [...] coordinate dai ritmi lunari, formano un tessuto interminabile, una “rete” di fili invisibili, che “lega” fra loro uomini, piogge, vegetazione, fecondità, salute, animali, morte, rigenerazione, vita d'oltretomba».

smarrendo l'androginia originaria, una sola parte della quale è preservata nella filiazione. Il Figlio manifesta [...] un carattere ambiguo, connotato in senso bisessuale¹¹⁶.

L'accentuata «passività» comportamentale del *Dying and Rising God*, spesso muto e immobile, è un indizio del suo sostrato eminentemente selenico. Difatti, la Luna è passiva e ricettiva rispetto al Sole – principio diurno – rappresentando, così, la dipendenza e il principio Femminile per eccellenza¹¹⁷.

Dumuzi/Tammuz, ad esempio, è succube della spietata e aggressiva dea Inanna/Ishtar, che lo condanna a soggiornare agli Inferi al suo posto, non avendo pietà mentre il suo amato viene inseguito e torturato da nefasti demoni. Si ricordi anche che tale sciagura avviene in quanto egli era apparso alla dea tranquillo, inerme, addormentato, dimentico sul trono – si noti, tutti attributi passivi – durante l'assenza di lei. Allo stesso modo, al momento della sua condanna, il dio non apre bocca per difendersi o giustificarsi con Inanna/Ishtar, per quanto provi a fuggire i demoni: la sua passività risiede anche in questo silenzio.

Kore è una sventurata vittima di un ratto a opera del bramoso Ade: tale ratto è frutto di un complotto di cui è una passiva vittima, simultaneamente, la sua madre-doppio, Demetra. Le due dee sono delle succubi anche perché, alla fine dell'omerico *Inno a Demetra*, nulla possono contro la legge degli Inferi, che condanna Kore – dopo che questa, con l'inganno¹¹⁸, ha inghiottito il seme di melagrana – a un soggiorno alternato, rispettivamente presso la madre e presso il marito. Lo stesso atto dell'inghiottimento¹¹⁹, isomorfo alla penetrazione, è ricettivo e passivo.

Balder è una muta e passiva vittima di un destino inesorabile: i suoi sogni, unica avvisaglia circa la sua morte, a nulla servono: anzi, forse ne accelerano il

¹¹⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 370. La doppia sessualità del *Dying and Rising God* è altresì attribuibile alla sua natura archetipica di «Dio Figlio», il quale è un Dio «Fanciullo»: l'età dell'infanzia, infatti, è ancora dominata dalla precoce indeterminazione sessuale, e pertanto dalla presenza di entrambe le componenti sessuali (cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi: tutte le lezioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 288-289).

¹¹⁷ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 44; M. E. Harding, op. cit., p. 123.

¹¹⁸ Per una tesi opposta, cfr. E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 306.

¹¹⁹ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., pp. 316-317.

sopraggiungere. Non è, secondo noi, un caso che all'accelerazione dell'evento nefasto abbia contribuito un'iniziativa – in buona fede – proprio di Frigg, dea femminile e madre di Balder. Infine, se l'inganno dell'astuto dio Loki conduce lo sventurato dio alla morte, è anche grazie all'ingenuità – e dunque, alla passività – di Hother, fratello di Balder¹²⁰.

In virtù della sua ciclicità, la Luna rappresenta il passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita¹²¹. La sua mutevolezza, in base alle quale attraversa una fase propizia e luminosa e una fase nefasta e oscura:

La quarta fase [della luna] può essere intesa come la dimensione invisibile in cui ha luogo la gestazione della nuova vita [...] una parte essenziale del ciclo della luce¹²².

La fase della luce e la fase del buio lunari si rispecchiano negli aspetti del *Dying and Rising God*. Anzitutto, il dio è protagonista, come si è visto, di una di una Catabasi¹²³. Varcando i regni della vita e della morte, conosce, così, sia una fase luminosa, sia una fase buia. Non per nulla, si tratta del dio ciclico *par excellence*.

Se lo stadio lunare «oscuro» del *Dying and Rising God* è simboleggiato dalla morte e Discesa agli Inferi, lo stadio lunare «luminoso» è suggerito dai suoi tratti fisici: il Dio è difatti dotato di eccezionale leggiadria, innocenza e ingenuità, nonché di uno straordinario candore – in quale è, simultaneamente, un pallore «lunare», che ne preannuncia la morte. La sua bellezza è sempre esplicitamente trasparente e diafana: si rivela un essere vago, impalpabile, quasi evanescente, proprio come il suo destino evidenzia. Il suo bianco è il colore della purezza

¹²⁰ Anche in altri *Dying and Rising Gods* si possono riconoscere evidenti indizi di passività comportamentale. Il frigio Attis è vittima della corte spietata di Cibele, Madre degli Dèi, che lo conduce all'evirazione e alla morte (cfr. P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, op. cit., vol. II, p. 273). L'egiziano Osiride è vittima dell'omicidio per squartamento da parte del fratello Seth (cfr. Plutarco, *Iside e Osiride*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 2009, p. 120). L'ellenico Adone, definito «poco virile» (cfr. S. Ribichini, op. cit., p. 82), è vittima delle conseguenze della corte spietata di due dee – Afrodite e Persefone – e, infine, dell'uccisione da parte di un cinghiale (cfr. T. N. D. Mettinger, op. cit., pp. 118-119).

¹²¹ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 44.

¹²² A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 20.

¹²³ Cfr. *infra*, par. 2.2.

virginea, nonché della freddezza mortuaria; ma è soprattutto il colore del passaggio, della transitorietà, della morte che precede la vita, del ritorno¹²⁴.

La bellezza eccezionale e candida del *Dying and Rising God* è più volte decantata nelle varie versioni del suo Mito. La virginea e florida Kore è detta «dalle belle caviglie», «dal roseo volto» e «dal volto luminoso»¹²⁵. A Kore si affianca la lunare Hecate, detta «dal diadema luminoso»; e si oppone la connotazione lunare «tetra» di Demetra, detta «dallo scuro peplo» e «Nera». È tuttavia il nordeuropeo Balder il dio che ha meglio preservato l'aspetto lunare «luminoso». Di lui, infatti, si legge:

È tanto bello d'aspetto e splendente che da lui emana luce, e vi è un'erba tanto bianca che si può paragonare alle "sopracciglia di Baldr", la più chiara di tutte le erbe. E da questo puoi immaginare la sua bellezza nei capelli e nel corpo¹²⁶.

Inoltre, Balder è presentato come il più bello, il più saggio, il più benigno degli dèi; il nome della sua dimora (Breithablik) significa «che splende lontano», ed è esente dall'impurità¹²⁷. Come nel caso di Kore, anche lo splendente Balder possiede una controparte tetra, in quanto epifania della luna nera: si tratta di suo fratello e involontario assassino Hother, «oscuro» perché cieco.

Il *Dying and Rising God*, proprio con i suoi attributi lunari, rivela le sue analogie con il seme, ergendosi a emblema dei sogni umani di eternità:

Con la morte [gli esseri umani] sentivano di essere ricondotti nell'oscuro grembo della Madre, e credevano che sarebbero rinati come la luna. L'oscurità era [...] uno degli aspetti ontologici della Dea Madre¹²⁸.

Si noti che la Luna – così come la Terra¹²⁹ – è sia nel Dio che nella Dea: ma la Terra viene identificata nella sua interezza con la Dea, mentre il Dio incarna

¹²⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, pp. 144-145. Il bianco pallore lunare del passivo *Dying and Rising God* è diametralmente opposto al caldo rosso solare che simboleggia, di contro, il principio diurno e attivo.

¹²⁵ P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. I, pp. 13-17. Il grembo ctonio della terra, che ospita la fase buia della luna, è invece Ade «dalle cupe chiome», sebbene egli giunga su «un carro d'oro», attributo che ne evoca in più un aspetto «solare» in quanto diurno, attivo, fecondatore, virile, conquistatore.

¹²⁶ S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁷ Cfr. *ibidem*.

¹²⁸ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 19.

quella parte (o epifania) della Terra periodica e periodicamente rinnovata, ossia il vegetale – semi, frutti, piante. La funzione ricoperta dal *Dying and Rising God* in relazione alla Dea – ossia, dalla pianta in relazione alla Terra – è, dunque, quello della *parte*. Ciò è valido altrettanto sul piano archetipico lunare: infatti, le due lune «complete» sono epifanie della Dea; la luna piena e gravida è la Dea incinta del Dio, mentre la luna nuova o nera è la Dea sotto forma di grembo contenente; e le due lune «parziali» sono epifanie del Dio: ci riferiamo, in particolare, ai due quarti di luna.

Sia la Dea che il Dio sono la Luna, ma lo sono secondo due prospettive diverse: rispettivamente, quella dell'eternità ciclica, in cui ogni stato ritorna perennemente uguale a se stesso, e quella dell'irripetibile stato di finitezza di ogni individuo. La Dea è il Tutto, nella misura in cui il perpetuo «rinnovo nel tempo» della Luna rivela la «totalità senza tempo»¹³⁰ in cui la sua esistenza si inserisce. Il Dio è diverso da lei, in quanto la sua carica selenica archetipica focalizza le singole fasi del perpetuo «rinnovo nel tempo» della Luna, e non la «totalità senza tempo» che vi trascende¹³¹.

Nel Neolitico, la pienezza lunare e la parte lunare si manifestavano, rispettivamente, in una Dea abbondante come il plenilunio e in una bestia taurina, o comunque cornuta, come il quarto lunare che fuoriesce da essa – e che dunque è *parte* di essa¹³². Nei miti delle «storiche» età post-neolitiche di cui ci siamo occupati, invece, le due epifanie lunari, parziale e totale, non potevano che divenire un mito e un dramma in cui: il Dio e la Dea sono inizialmente amorevolmente uniti (plenilunio); la vicissitudine fa sì che il Dio si «stacchi» dalla Dea, prendo: *ma*, nel momento stesso, la sua morte, essendo una «discesa»

¹²⁹ Si noti che la Luna e la Terra possiedono la medesima connotazione archetipica femminile. Si può individuare, dunque, una «sovradeterminazione femminile, quasi mestruale dell'agricoltura» (G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 367).

¹³⁰ A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 21.

¹³¹ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 139. In qualità di «epifania drammatica del tempo» (G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 116), la Luna viene eletta a strumento della misurazione cronologica per eccellenza (cfr. *ivi*, p. 89, p. 352; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 138-139): con il suo perpetuo divenire (che pure non esclude la sua eternità) rappresenta sia il tempo che trascorre e distrugge – in particolare nell'epifania della falce, il quarto di luna – sia il Tempo ciclico e perpetuo.

¹³² Cfr. *infra*, par. 2.3.

negli Inferi, nel mondo sotterraneo, egli sta incontrando l'«altra» epifania totale lunare della Dea, sotterra (luna nera); nella fase che completa il ciclo, egli è destinato a staccarsi nuovamente dalla Dea per riemergere alla terra e al cielo (altro quarto).

Il destino del Dio lunare in quanto *parte* della Dea lunare è perfettamente isomorfo al destino della vegetazione quale *parte* della Dea Terra¹³³. Il paradosso, per il quale il *Dying and Rising God* possa essere contemporaneamente il Figlio e lo Sposo della Dea, perde la sua assurdità proprio grazie a tale ciclica e dinamica relazione parte-tutto. Il Figlio è fuor di dubbio una parte della Madre, che la abbandona quando ne viene partorito. Grazie all'intervento fertilizzante di tale «parte» (il Dio) che, una volta uscita, rientra nell'utero con funzione fallica e procreante, è permesso il rinnovo della natura – il Figlio che ne esce è come un «nuovo nato»: il ruolo di Sposo contribuisce attivamente al ricominciamento del ciclo stesso.

Il sostrato selenico primitivo agisce nel Dio Figlio non meno che nella Dea *Tellus Mater*, sua controparte. Tale sostrato, nel tessuto dei miti agrari, emerge da sporadici e appena accennati attributi – candore, passività, effeminatezza, ingenuità, silenzio – privi di una coesione talmente esplicita da rinviarli tutti, insindacabilmente, dalla «forma» mitica compiuta del Dio all'arcaica «idea» divina non-mitica. Eliade parla, a buon diritto, in termini di «sopravvivenze» lunari:

In quasi tutti gli dèi della vegetazione e della fecondità esistono come sopravvivenza – anche quando la loro “forma” divina si è fatta completamente autonoma – attributi o efficienze lunari¹³⁴.

La garanzia di tali sopravvivenze è la relazione parte-tutto che il Dio intrattiene con la Dea, con cui costituisce un'unità primeva di cui si ha lontana memoria, sepolta sotto lo strato cosciente e narrativo del mito: l'unità della Luna «totale» e «assoluta» con le sue singole fasi cangianti corrisponde all'unità della Terra «totale» e «assoluta» con il vegetale cangiante.

¹³³ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, pp. 145-148.

¹³⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 146.

2.4 Lo *Sparagmos*

Il mutamento di forma, ovvero la crescita e scomparsa per gradi della Luna – la quale, quando è nella fase del quarto, è una «falce» mutilatrice – si rivela una vera e propria chiave di lettura al fine di decifrare un mitologema, altrimenti di senso oscuro, relativo al *Dying and Rising God*: quello del suo *Sparagmos* o smembramento – talvolta eufemizzato nell’evirazione. Tale atto è, analogamente, isomorfo al processo agricolo di falciatura delle messi.

Il punto di partenza per la comprensione dello *Sparagmos* è il riconoscimento, nel ciclo lunare (e, per riflesso, in quello agrario) di un destino di tipo «metamorfico» – ossia, sottoposto alla graduale azione logorante del Tempo. La Luna, più che apparire e sparire, «cresce, decresce e scompare»: tuttavia, «la sua morte non è mai definitiva», in quanto è sottoposta al «divenire»¹³⁵. È «il primo morto»¹³⁶: conosce la decadenza nella decrescita; conosce la scomparsa e assenza nella fase della luna nera o nuova – in cui discende nella sfera ctonia sotterranea; e, infine, conosce la graduale rinascita e crescita, sino al plenilunio. La Luna è, così, non solo il primo morto, bensì «il primo morto *che risorge*»¹³⁷: la sua medesima caducità si riscontra nel ciclo vegetale, da essa regolato.

È proprio per il suo «modo di essere metamorfico» che la Luna è essenzialmente diversa dall’altro archetipo celeste, il Sole: l’astro diurno, infatti, è stato sì, per i primitivi, «il primo morto che resuscita», ma non conosce metamorfosi – decrepitezza e ricrescita alternate e visibili. È sempre identico a se stesso, senza crescere né decrescere, attraversando le regioni ctonie senza esperire la morte e riemergendo al mattino esattamente nella forma in cui era scomparso¹³⁸. La Luna, invece, non conosce solo la morte in quanto scomparsa dal reame del visibile, ma conosce anche la graduale metamorfosi che vige tanto

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ivi*, p. 155.

¹³⁷ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 363.

¹³⁸ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 122. Probabilmente è a causa della potenza più totalizzante e drammatica dell’archetipo Luna che la «mitologia lunare» ha preceduto la «mitologia solare» praticamente ovunque (cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 20). Un esempio di divinità solarizzata che preserva inconfutabili attributi lunari potrebbe essere il persiano Mitra (importato poi nel *pantheon* romano), «Sole invitto» che lotta contro il Toro (lunare), ma è contemporaneamente detto «triplice», appellativo che è traccia del suo sostrato lunare (cfr. P. Scarpi, *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. II, p. 359, p. 363).

sulla sua vita quanto sulla sua morte e che veicola la sua ciclica immortalità¹³⁹. Incarna la corrotibilità, la mobilità, ma soprattutto il divenire¹⁴⁰: è per questo che la sua sorte è tanto vicina a quella dell'uomo, molto più di quanto non lo sia quella del Sole.

In virtù del suo destino di morte e resurrezione *graduali*, la Luna agisce attivamente sull'ontologia del *Dying and Rising God*. Entrambi risentono della finitezza del mondo terreno e sono protagonisti di un movimento perpetuo tra dimensione sotterranea e dimensione sovraterrena, morendo nella Terra per poi rispuntare da essa. Ed entrambi sono intimamente correlati alla Terra, che tanto somiglia loro, e parimenti li uccide e partorisce. Ma c'è di più: la morte e resurrezione della Luna e del Dio non si traducono, banalmente, in una latenza e in un ritorno, poiché sono «cangianti». Il *Dying and Rising God* esibisce un simbolismo lunare di mutamento, di metamorfosi, di eterno peregrinare, deformandosi e riformandosi, in un movimento ciclico di annullamento e di graduale riapparizione¹⁴¹. Tale movimento si concretizza nello *Sparagmos*¹⁴², ossia nella morte cruenta, nella riduzione del corpo del dio in pezzi, nel suo dilaniamento.

Il liquido archetipico che caratterizza lo *Sparagmos* è quello del Sangue. L'archetipo Sangue è rinviabile al fecondo simbolismo acquatico: parimenti all'Acqua, è «veicolo della vita»¹⁴³. In altre parole, «il simbolo dell'acqua contiene quello del sangue»¹⁴⁴. Tanto l'Acqua quanto il Sangue hanno un lato

¹³⁹ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 160.

¹⁴¹ L'archetipo Luna, prima di caratterizzare il *Dying and Rising God*, agisce sulla sua controparte, la Grande Dea. Infatti, oltre alle fitte corrispondenze tra le quattro fasi lunari e le quattro stagioni agrarie, esiste una corrispondenza tra le quattro fasi lunari e i quattro stadi della vita femminile: la luna crescente è la fanciulla, la luna piena è la donna incinta, la luna calante è l'anziana, e infine la luna nera – fase in cui la «sfera» è invisibile, uguale e opposta alla luminosa sfera della gravida luna piena – corrisponde alla morte (cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 18). Robert Graves, invece, in un suo celebre saggio (*La Dea Bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano, Adelphi, 1992, p. 443), propone, più coerentemente con la natura tripartita del ciclo, tre stadi: «La Triplice Dea [...] era una personificazione della donna primitiva, della donna creatrice e distruttrice. Come luna nuova o primavera era fanciulla; come luna piena o estate, donna; come luna vecchia o inverno, megera».

¹⁴² Il termine *Sparagmos* deriva da una pratica rituale dionisiaca, il cui *hieros logos* è costituito dallo squartamento o tagliuzzamento del corpo del dio ellenico Dioniso-Zagreos – altro *Dying and Rising God* – ad opera dei Titani (cfr. J. Taylor, *op. cit.*, p. 164).

¹⁴³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 322.

¹⁴⁴ *Ivi*, vol. I, p. 8.

diurno e un lato notturno, un lato maschile-fecondatore e un lato femminile-mestruale¹⁴⁵.

Nonostante non in tutte le versioni del Mito del *Dying and Rising God* a cui ci siamo interessati ci sia una presenza esplicita di sangue, esso vi esercita indirettamente la sua funzione archetipale di liquido mortale e vitale, esattamente come l'Acqua, di cui è manifestazione. Non è necessario che nelle fonti che tramandano il Mito appaia del sangue, poiché esso vi può venire evocato da altri mitemi, che ne implicano la necessaria presenza. Infatti, il *Dying and Rising God* affronta un infausto destino di morte: ma occorre precisare ulteriormente che la sua morte è sempre *violenta*. Secondo Durand, infatti, «la cerimonia sacrificale appare [...] come una sintesi molto complessa tra la mitologia lunare, il rituale agrario e l'iniziazione»¹⁴⁶.

Nel Neolitico, ci si trova spesso dinanzi a tracce di ocre rossa negli scenari che vedono protagonisti la Dea Madre e il Dio Figlio, come a Çatal Hüyük¹⁴⁷. Il rosso è il «colore del sangue», dal significato «funebre» nonché «iniziatico»¹⁴⁸: nessun colore potrebbe prestarsi meglio alla fenomenologia della morte e della rinascita del Dio dalla tomba-ventre della Dea. Qui esso è legato al lato vitale, alla fecondità e al mestruo della Dea Madre.

Il vicino-orientale Dumuzi/Tammuz e l'ellenica Kore subiscono un rapimento e vengono violentemente «strappati» alla vita: il primo viene torturato da demoni, la seconda viene stuprata dal dio degli Inferi. Malgrado essi non «sanguinino» esplicitamente, la tortura e lo stupro implicano uno «spargimento di sangue» e una sorta di sacrificio del Dio – necessario affinché egli possa rinascere.

Il caso nordeuropeo di Baldr è l'unico in cui la presenza del sangue è esplicita: in una delle fonti, il poema eddico *Voluspa*, la sua morte viene denominata «sacrificio di sangue». Inoltre, Baldr viene trafitto dal ramo di vischio: la

¹⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, pp. 378-381.

¹⁴⁷ Cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, pp. 86 e sgg.

¹⁴⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 300.

perforazione, isomorfa alla penetrazione – assassina e fecondatrice – provoca, naturalmente, una morte sanguinosa¹⁴⁹.

Il Sangue è sia acqua mortuaria che acqua materna¹⁵⁰. Per questo la sua azione, nel Mito del *Dying and Rising God*, è negativa e positiva, annichilente e rigenerante assieme. Il Dio viene ucciso violentemente, affinché il suo sangue sparso possa essere elargito, attraverso la Catabasi alla *Tellus Mater*, ossia alla Dea, quale offerta sacrificale. La morte del dio è, in definitiva, un Sacrificio alla Terra.

L'immolazione del Dio alla Dea può essere letta in chiave nutritiva: la Terra inghiotte il Dio/Seme, assorbendolo. Oppure, può essere letta in chiave fertilizzante: la Dea Terra viene fecondata dal Dio/Seme – così come la vagina inghiotte il fallo – per poter generare la pianta. O ancora, il rituale sacrificale cruento del Dio può essere letto come l'atto necessario alla restaurazione dell'Unità tra la Parte e il Tutto, il Maschile e il Femminile:

Il grembo della terra vuole essere fecondato e va fecondato, e i sacrifici cruenti e i cadaveri sono il suo nutrimento preferito. È questo l'aspetto spaventoso, il lato mortale del carattere della terra. Nei culti più antichi della fecondità la vittima sacrale veniva tagliata a pezzi, e i pezzi sanguinanti venivano spartiti come oggetti preziosi e offerti alla terra allo scopo di fecondarla [...]. Nei riti della fertilità, sia che prevedano il dissanguamento della vittima, sia l'autoflagellazione, sia la castrazione oppure il sacrificio umano, il sangue ha dappertutto un ruolo essenziale. La grande legge della terra per cui non c'è vita senza morte è stata presto capita e ancor più presto rappresentata nel rito con l'idea che il rinvigorismento della vita va pagato

¹⁴⁹ In altri miti del *Dying and Rising God* si ritrovano dei mitemi cruenti, che rinviano tutti a un violento spargimento di sangue del Dio. Il frigio Attis castra se stesso (evirazione). L'egiziano Osiride viene fatto a pezzi, e tra tali pezzi viene recuperato il suo fallo (smembramento, aggravato dall'evirazione). Il greco Adone viene ucciso da un cinghiale: dal suo sangue – in tale versione, il liquido compare esplicitamente – nasce un fiore rosso, l'anemone. Si ritiene di poter rinviare al medesimo complesso della morte violenta e cruenta anche la decapitazione, la quale figura in molte misteriose pratiche rituali preservate nel folklore europeo (cfr., ad esempio, J. L. Weston, *op. cit.*, pp. 101-102). Decapitazione, evirazione, amputazione vengono inglobati dal macrosimbolismo della mutilazione: sono, per la precisione, mutilazioni parziali – ovvero limitate, rispettivamente, o ai due organi centrali del capo e del fallo, o alla generica rimozione di una parte del corpo, come ad esempio l'occhio per l'orbo o la mano per il monco. Andrebbero correlati alla medesima costellazione simbolica anche lo strangolamento e l'annegamento, isomorfo all'immersione (cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale, op. cit.*, p. 381).

¹⁵⁰ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale, op. cit.*, p. 125.

con la morte sacrificale [...]. Uccisione e sacrificio, spezzettamento e offerta del sangue sono strumenti magici che garantiscono la fertilità della terra¹⁵¹.

Due pilastri archetipici, quello agrario e quello selenico, sottendono alla necessità dello spargimento di sangue dovuto allo smembramento del corpo del Dio. Se il *Dying and Rising God* muore violentemente, venendo trafitto, mutilato – o più in generale «maltrattato» – è perché la pratica dell'agricoltura prevede la falciatura o mietitura delle messi, atto «violento» per la pianta, che la sradica, smembra e uccide. In secondo luogo, la morte violenta del *Dying and Rising God* riflette la sua natura lunare: la sua agonia e la sua cruenta decadenza sono la trasposizione mitica della fase decrescente della luna, la quale, diversamente dal sole, non solo muore discendendo nelle regioni ctonie, ma esperisce «momenti drammatici: nascita, pienezza, scomparsa», un «frazionamento»¹⁵². Il *Dying and Rising God*, imitando «la morte apparente della luna», fa ritorno alla Terra e restaura così «la fertilità della terra»¹⁵³:

Quando il ciclo della luna viene esperito miticamente, la parte, che è il figlio, muore e viene riunito con il Tutto, e una nuova parte nasce dalla loro unione [...]. I riti sacrificali [...] hanno il fine di ristorare il senso perduto dell'unità¹⁵⁴.

Il sacrificio cruento del *Dying and Rising God* alla Dea *Tellus Mater* commemora «l'androgenato primitivo»¹⁵⁵. In tal modo, lo *Sparagmos* si integra ai mitologemi indagati in precedenza, ovvero la discesa nel Femminile (ossia, la Catabasi), la struttura lunare di tale discesa, l'unione mistica al Femminile e la risalita procurata da tale unione (ossia, il Ciclo).

La natura ciclica del Mito del *Dying and Rising God* non viene contraddetta dalla natura sacrificale della sua morte, ma al contrario ne viene confermata. Il carattere mutilatorio della morte del Dio, oltre a simboleggiare la decrescita dell'astro lunare e la falciatura del vegetale, è un'immagine che si integra al

¹⁵¹ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., pp. 66-67.

¹⁵² M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 160.

¹⁵³ A. Baring, J. Cashford, op. cit., p. 162.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 163.

¹⁵⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 379.

tempo gradualmente distruttore e altrettanto gradualmente ricostruttore-creatore¹⁵⁶. Il rituale sacrificale si dimostra quella «ripetizione di un atto primordiale, che ha avuto luogo *all'inizio, in quel tempo*»¹⁵⁷ affinché se ne possa avviare uno nuovo. In virtù «del potere fertilizzante della morte»¹⁵⁸, il sacrificio del *Dying and Rising God* rappresenta proprio una «ripetizione rituale della creazione», incarnando l'imitazione dell'atto cosmogonico *par excellence*, ovvero l'uccisione di una creatura mitica, dallo smembramento del cui corpo fu creato il mondo¹⁵⁹. Il corpo del Dio, «ridotto in pezzi, coincide con il corpo dell'essere mitico primordiale che diede vita ai semi con il suo smembramento rituale»¹⁶⁰. In merito alla necessità della morte violenta del Dio nell'ottica del Tempo ciclico e dei riti di costruzione, Eliade asserisce:

Soltanto la morte rituale (la morte violenta) è creatrice, per il semplice motivo che essa interrompe il filo di una vita che non ha consumato tutte le sue possibilità, che non ha compiuto il suo destino¹⁶¹.

2.5 Lamentazione e *Quête*

Nel Mito – eminentemente agrario – del *Dying and Rising God*, un liquido vitale, nella fattispecie acquatico, garantisce sempre la resurrezione del Dio quale antropomorfizzazione del seme e della pianta¹⁶². Dopo avere sotterrato il seme, difatti, questo non potrebbe mai «risorgere» e germogliare a nuova vita come pianta, se non lo si nutre. Le acque che consentono al seme di sbocciare

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 381.

¹⁵⁷ M. Eliade, *I Riti del costruire*, Milano, Jaca Book, 1990, p. 71.

¹⁵⁸ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁵⁹ Cfr., ad esempio, S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 56-58.

¹⁶⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶¹ M. Eliade, *I Riti del costruire*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶² Come asserisce Bachelard (*Psicanalisi delle acque*, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 133) «tutto ciò che scorre è acqua»: pertanto, ogni liquido fertilizzante, benevolo o nefasto che appaia, potrà essere rinvitato all'archetipo acquatico. Tale è il caso del Sangue, già indagato (cfr. *infra*, par. 2.4). Infatti, il liquido *par excellence* della fertilità – e dunque della rinascita – archetipicamente acquatico e lunare, è il sangue mestruale, femminile, che veicola anche un simbolismo nefasto, dovuto al lato terribile dell'archetipo della Madre (cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 215). A tale costellazione simbolica va correlato anche un altro importante liquido, ossia il latte materno (cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, *op. cit.*, p. 141), il primo alimento e il garante di nutrimento nei primi anni di vita: diametralmente opposto al sangue mestruale, esso rispecchia il lato mite e benefico della Madre, contrapposto a quello terribile e temibile.

corrispondono, sul piano biologico, alle acque della gestazione, in cui nuota il nascituro. L'Acqua è, difatti, l'elemento vitale *par excellence*, che permette la (ri)nascita e la fertilità:

Le acque [...] sono l'essenza della vegetazione, l'elisir d'immortalità [...] assicurano lunga vita, forza creatrice [...]. Fondamento di ogni manifestazione cosmica, ricettacolo di tutti i germi, le acque simboleggiano la sostanza primordiale da cui nascono tutte le forme, e alle quali tornano [...]. Le acque furono al principio, e tornano alla fine, di ogni ciclo [...] esisteranno sempre, però mai sole, perché le acque sono sempre germinative¹⁶³.

Nel Mito del *Dying and Rising God*, il liquido garante di vita e rinascita figura spesso sotto forma di «acqua triste»¹⁶⁴, ossia di lacrime. Pertanto, una tappa mitemica fondamentale è costituita dalle lamentazioni che vengono innalzate per il Dio ucciso o scomparso. La manifestazione dell'elemento acquatico sotto forma di lacrime è dovuto principalmente all'entità ciclica del destino del Dio. Giacché «muore» per rinascere, la modalità del lutto e del pianto per la sua dipartita sfrutta la potenzialità doppia dell'Acqua: annichilente eppure fecondatrice, distruttrice eppure ricreatrice. In un primo momento, l'«acqua triste» è una conseguenza della caduta nella fase oscura del Dio, apparentemente priva di potere rigenerativo, mentre successivamente essa si rivela la soluzione «fertilizzante» e «magica» per rianimarlo, risvegliarlo, garantire il suo ritorno – sicché, dal dolore, nasca la gioia.

Nel mito nordeuropeo di Balder, il mitologema della Lamentazione è esplicito: la dea degli Inferi Hel afferma chiaramente che se «tutte le cose nei mondi» piangeranno il dio, questi potrà ritornare alla vita. Secondo questo patto agrario-primordiale, soltanto un pianto «cosmico» può permettere la rinascita di un Dio cosmico. In una versione molto remota del mito, nulla ci impedisce di pensare che, così come poteva non esservi il personaggio di Loki, potrebbe (anzi, dovrebbe) anche non esservi stato il personaggio di Thokk, in cui questi si trasforma; e che dunque, di conseguenza, esistesse una versione del mito in cui il pianto cosmico ha successo, e Balder venisse recuperato, rappresentando così alla perfezione il mito ciclico-annuale della vegetazione. La richiesta di Hel, ipostasi

¹⁶³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 169.

¹⁶⁴ Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., pp. 104-106.

della Dea *Tellus Mater*, di un «pianto della natura»¹⁶⁵ equivaleva alla richiesta delle piogge fecondanti, affinché il Dio Figlio possa tornare alla vita, nato di nuovo. L'ostacolo al cosmico pianto della natura è rappresentato, non a caso, da un personaggio che ci ricorda proprio Hel, ossia una sterile vecchia o gigantessa, Thokk, che risiede in una caverna, luogo anch'esso ctonio, come il grembo della terra (Hel) e possibile sede di rigenerazione cosmica¹⁶⁶. Ma il dramma di Thokk, che piange «lacrime asciutte» – di cui potrebbe non avere colpa¹⁶⁷ –, è un dramma della sterilità: a causa sua, il *Dying and Rising God* non può tornare alla vita.

Nel mito vicino-orientale di Dumuzi/Tammuz si verifica qualcosa di analogo. Nell'*incipit* del poema *Sogno di Dumuzi*, al suo risveglio dal sogno premonitore – punto di tangenza con il mito di Balder –, il dio, con il cuore gonfio di lacrime, fugge nella steppa e urla:

Lamentatevi! Lamentatevi lande! Lamentatevi!
Lande piangete! Gemete, o paludi!
Oh crostacei del torrente, lamentatevi!
Lamentatevi, rane del torrente!
E che mia madre innalzi, con voi, lamenti!
Che mia madre Sirtur innalzi lamenti!
[...]
Se ella ignora il giorno della mia morte,

¹⁶⁵ È stato asserito che il lamento della natura per il dio morto sia un motivo «non germanico», estraneo all'Europa settentrionale, ma sia stato apportato dal Vicino Oriente Antico, ossia dalla «patria» del mito di Dumuzi/Tammuz (cfr. J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», *op. cit.*, p. 59; E. O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, *op. cit.*, p. 159). Ci si fa notare che potrebbe tuttavia trattarsi anche di un elemento tardo che, suggestionato dal *pathos* cristiano, venga esteso dalle donne agli «insensibili» Asi, dèi maschi e generalmente impietosi (cfr. J. Lindow, «The Tears of the Gods: A Note on the Death of Baldr in Scandinavian Mythology», *The Journal of English and Germanic Philology*, 2002, n. 2, p. 155). Al contrario però, noi riteniamo che si tratti di un elemento eminentemente arcaico, che non è stato importato dall'esterno, ma si è anzi preservato, nel mito nordeuropeo, in modo ancora più genuino e naturalistico che nel Vicino Oriente Antico. Balder è pianto non solo da una o più donne, bensì da tutto, dalla natura, finanche dagli oggetti inanimati: ciò è indice di un'estrema vicinanza con la valenza fecondatrice e piovana, unico vero fine a cui è il pianto indirizzato nell'apparato simbolico del Mito del *Dying and Rising God*.

¹⁶⁶ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, pp. 238-239.

¹⁶⁷ Thokk, infatti, viene classificata come una creatura «dagli occhi asciutti». Non emerge esplicitamente dal racconto dell'*Edda in prosa* che lei non intende piangere: al massimo si può osservare che Balder le rimane indifferente (cfr. J. de Vries, «Der Mythos von Balders Tod», *op. cit.*, p. 48; L. Motz, *op. cit.*, p. 100). Ricordiamo una teoria per la quale, in opposizione al pianto asciutto e sterile di Thokk, il pianto della madre benevola di Balder, Frigg lo farebbe tornare in vita (cfr. A. Edzardi, *op. cit.*, pp. 337-338). Anche nella *Voluspa*, il pianto è assegnato unicamente alla madre del dio morto, ossia Frigg. Si notino qui i punti di tangenza con la tradizione vicino-orientale ed ellenica: il pianto rituale è assegnato a una donna congiunta del dio.

tu, steppa, annuncialo a mia madre, alla mia genitrice,
perché ella mi pianga, con mia sorella!¹⁶⁸

Dumuzi prega, dunque, lande e animali di piangerlo, e prega la steppa di comunicare alla madre – e alla sorella – la notizia della sua morte, affinché lo piangano allo stesso modo. In un altro poema, afferente al ciclo di Dumuzi e Inanna, *Compianto di Inanna per la morte di Dumuzi*¹⁶⁹ – collocato, a livello cronologico, dopo la dipartita del dio –, osserviamo un *incipit* elegiaco: Inanna, evidentemente pentita di avere inviato agli Inferi il suo sposo al suo posto, lo compiangere amaramente. Sul piano rituale, Dumuzi/Tammuz (come anche Adone) viene pianto collettivamente durante la festa a lui dedicata – le Lamentazioni per Tammuz – ed era ferrea credenza che esso permettesse «magicamente» la sua resurrezione¹⁷⁰.

Il ruolo qui ricoperto dall'«acqua triste» non è affatto lontano dalla funzione archetipica del Diluvio, mitema acquatico catastrofico e apocalittico che, altrove, inghiotte il mondo vecchio per poterne generare uno nuovo, secondo una «concezione ciclica del riassorbimento nelle acque e della manifestazione periodica»¹⁷¹. Anche il simbolismo dell'immersione – che «equivarrebbe, sul piano umano, alla morte, e sul piano cosmico alla catastrofe (il Diluvio)»¹⁷² – ne è

¹⁶⁸ J. Bottéro, S. N. Kramer, *op. cit.*, pp. 314-315.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 328-332.

¹⁷⁰ J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, p. 372. Esiste, in realtà, anche un parallelo con il mito di Balder. Nel poema *Baldrs Draumar*, la veggente riconosce Odino nel momento in cui le pone una domanda molto precisa sul funerale di Baldr, anche se non si comprende pienamente né il senso di questa, né il perché dell'agnizione della veggente: egli fa riferimento a un «pianto rituale» praticato da fanciulle – da qualcuno interpretate come le onde del mare – ben documentato nei costumi funerari germanici (cfr. T. Pàroli, *op. cit.*, p. 143; H. O'Donoghue, *Old Norse-Icelandic Literature: A Short Introduction*, *op. cit.*, p. 119; J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, p. 70). Come afferma Neckel (*op. cit.*, p. 172), «il pianto per Baldr rispecchia lo stesso rito di cui abbiamo un esempio più antico nelle lamentazioni per Tammuz». Il mitema del «pianto» di una donna cara, che ha la sua genesi nel Mito agrario del *Dying and Rising God*, ha agito anche su poemi norreni di altro contenuto, come in uno dei carmi eroici dell'*Edda Poetica*, dal titolo *Helgakviða Hundingsbana önnor* (*Secondo carne di Helgi uccisore di Hundingr*): l'eroe Helgi perisce giovanissimo in battaglia e, in una notte prodigiosa, fa ritorno, sebbene per poco, in una visione all'amata Sigrun, sbalordita dall'apparizione e in particolar modo per il sangue che ricopre l'amato. Questi afferma che è stata proprio lei, con le sue «cupe lacrime» a fare sì che egli fosse coperto di quella «rugiada della sventura», *kenning* per «sangue» (cfr. P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, pp. 171-183).

¹⁷¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 192. Per un approfondimento, cfr. R. Couffignal, «Diluvio», in P. Brunel (ed.), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 177-183.

¹⁷² M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 176.

isomorfo, simboleggiando «la regressione nel preformale [...] una dissoluzione delle forme [...] una reintegrazione nel modo indifferenziato della preesistenza»¹⁷³. L'immersione è contigua ai miti delle Lacrime e del Diluvio, in virtù della funzione rigenerante dell'Acqua, archetipo che vi sottende:

Il contatto con l'acqua implica sempre rigenerazione [...] perché la dissoluzione è seguita da una "nuova nascita" [...]. L'acqua conferisce una nuova nascita [...]. Ricca di germi, feconda la terra¹⁷⁴.

La presenza dell'archetipo Acqua nel Mito del *Dying and Rising God* è coerente con il suo apparato ciclico. Dal momento che le acque «precedono ogni forma e sostengono ogni creazione»¹⁷⁵ sono tra le entità protagoniste della capitale «seconda fase» o «fase buia» del Ciclo, che ospita simultaneamente la morte e la procreazione, la putrefazione e la germinazione, la dissoluzione e la gestazione – per la luna, il seme o il dio che sia. Soltanto grazie alle acque ctonio-uterine femminili, infatti, è concessa la nuova Creazione, il ricominciamento del Ciclo, la resurrezione del Dio: esse «purificano e rigenerano perché annullano la storia, restaurano [...] l'integrità aurorale»¹⁷⁶.

La necessità dell'Acqua, affinché il Dio possa ciclicamente ritornare alla vita, testimonia il suo netto attaccamento all'archetipo del Femminile: come asserito sopra, le acque rigeneranti per la vegetazione sono come le acque uterine della gestazione. Ogni acqua – e ogni liquido – è archetipicamente «femminile» poiché «la liquidità è l'elemento stesso del mestruo»¹⁷⁷. Ciononostante, nell'immaginario della fertilità, in cui l'agente maschile fecondante è invisibile, le Acque, proprio come la Luna, possono celare anche valenze maschili se associate alla dimensione del Cielo, anziché a quella della Terra: in tal caso, ci si riferisce all'«acqua discendente e celeste, la pioggia [...] che scende a fecondare la terra»¹⁷⁸. Ora, le Lacrime, quali fautrici della rinascita del *Dying and Rising God*, potrebbero essere

¹⁷³ *Ivi*, p. 170.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 176. Attraverso la formula «annullamento del tempo» devono essere interpretati anche i riti legati al ringiovanimento o alla guarigione tramite un'acqua «miracolosa» (cfr. *ivi*, pp. 174-175).

¹⁷⁷ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. I, p. 8.

viste come equivalente miniaturizzato della Pioggia: come asserito altrove, nonostante la Pioggia sia regolata dalla Luna e dalla Dea, essa può assumere valenze fertilizzanti, esattamente come la Luna, loro regolatrice. In tale chiave può essere interpretata la figura di Poseidone quale stupratore di Demetra – ipostasi ctonia e acquatica del Dio Fecondatore, che ingravida una dea tellurica.

Invece, nel caso del Mito vegetale del *Dying and Rising God*, che si situa in un contesto prettamente tellurico, l'archetipo dell'Acqua, che sottende alle Lacrime del pianto rituale quale atto magico di rianimazione del Dio, mantiene principalmente il suo simbolismo femminile: «L'acqua primigenia [...] che nasce dalla terra»¹⁷⁹ è perfettamente isomorfa alle acque della gestazione nell'utero materno. Non per niente, tra i caratteri irrinunciabili della Dea Madre preistorica c'è quello di governare «le acque primordiali», sotto forma di «Dea-Uccello» (acque superiori) o «Dea-Serpente» (acque inferiori)¹⁸⁰. Quanto alla prima forma, tale potere è stato successivamente assorbito dalle figure solari e assegnato alla sua controparte maschile fecondatrice, riallacciandosi alla ierogamia Cielo-Terra; quanto alla seconda forma, le acque sotterranee come acque della gestazione rimarranno sempre una prerogativa del Femminile: «Fin dalla preistoria, il complesso Acqua-Luna-Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità»¹⁸¹. A tale complesso deve aggiungersi l'archetipo Terra – «corpo», o meglio, «grembo» della Dea, in cui il Dio «torna per rinascere»¹⁸²:

Mentre il destino mitico delle Acque è quello di aprire e chiudere i cicli cosmici o eonici che durano all'infinito, il destino della Terra è di stare al principio e al termine di qualsiasi forma biologica¹⁸³.

Oltre che dalla Lamentazione per il Dio scomparso, una grande rilevanza è assunta, nel Mito del *Dying and Rising God*, dalla disperazione della controparte femminile del Dio (la madre, la sorella, o l'amata): questa non semplicemente lo compiangere, ma ne va anche alla ricerca. Il mitologema della *Quête* (o Ricerca) del Dio, così, integra e accompagna quello della Lamentazione: entrambi sono

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ Cfr. R. Eisler, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁸¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 170.

¹⁸² *Ivi*, p. 230.

¹⁸³ *Ibidem.*

generati dalla morte e dall'assenza del *Dying and Rising God* e, pertanto, hanno luogo nella fase «buia» del suo Ciclo di vita, morte e resurrezione.

Nel mito vicino-orientale, la dea Ishtar – nella fattispecie, nel poema babilonese della sua Discesa – si reca alla ricerca del suo amato Tammuz, fatto precipitare da lei stessa negli Inferi. Analogamente, Geshtinanna, sorella del dio, si era recata agli Inferi per supplicare la restituzione del fratello. Nei poemi di Damu, sono la madre e la sorella ad andare alla ricerca del Dio.

Nel mito ellenico-mediterraneo, l'ansiosa *Quête* di Demetra rivolta alla figlia Kore, sottrattale dal Dio dei morti, costituisce il nucleo centrale del mito ellenico-mediterraneo del *Dying and Rising God*. In una versione forse più arcaica del mito, addirittura Demetra (o Hecate) è protagonista di una Discesa agli Inferi, sebbene non è detto che questa abbia condotto alla riconduzione di Kore presso i vivi. Difatti, Brelich riconosce che «non una sola testimonianza afferma che, poi, Demeter abbia realmente ricondotto la figlia dal regno dei morti»¹⁸⁴; tuttavia, conclude che «non si può *escludere* che esistesse anche una versione della catabasi con esito positivo»¹⁸⁵. Nella versione dell'*Inno* omerico, invece, la *Quête* con recupero è assegnata a Hermes, per quanto questi non sia *in primis* un congiunto della dea, bensì un messo. La «ricerca» di Kore costituisce anche una tappa delle cerimonie misteriche eleusine.

Nel mito nordeuropeo, la ricerca è assegnata a dèi maschili, a causa dell'azione di sovrastrato post-neolitico, in cui il Femminile e la componente agraria pura sono ormai indeboliti. Anzitutto, la *Quête* viene condotta da Hermothr, fratello del Dio. Vi è un'analogia con il viaggio agli Inferi di Odino – padre, e dunque altro congiunto del Dio – nel poema *Baldrs Draumar*¹⁸⁶: tale viaggio non è, in realtà, una *Quête*, in quanto si verifica quando Baldr non è ancora morto: tuttavia, nonostante il contesto sia differente, la matrice originaria dei due viaggi oltremondani è la stessa¹⁸⁷. Che Hermothr cavalchi Sleipnir, tradizionalmente il cavallo di Odino, e che il suo personaggio svolga una funzione bellica, ci induce a

¹⁸⁴ A. Brelich, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁸⁶ Cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 495.

¹⁸⁷ Cfr. F. Niedner, *op. cit.*, p. 333.

pensare che questi non sia altro che un'ipostasi di Odino¹⁸⁸ – proprio come, secondo alcune teorie, lo è Hother, per il significato bellico del suo nome e per il fatto di essere orbo.

Una conseguenza diretta della *Quête* rivolta al *Dying and Rising God* è l'isterilimento della terra. La scomparsa di Inanna/Ishtar e di Demetra, rispettivamente nel mito vicino-orientale e nel mito ellenico-mediterraneo, procura la caduta della vegetazione nella stagione brulla e spoglia, nella sterilità, nell'infertilità. Si noti che *non* è la scomparsa diretta del *Dying and Rising God* in persona (Dumuzi/Tammuz e Kore) a fare isterilire la terra, bensì del personaggio divino che parte per la *Quête*: questi incarna sempre, parimenti al Dio, aspetti vegetali o quantomeno tellurici¹⁸⁹, ed è il personaggio che costituiva con lui l'Unità. Frankfort teorizza così il rapporto tra Unità originaria Dio-Dea, fertilità e ricerca:

Poiché la dea era la fonte originale della vita, il dio era di necessità suo figlio; ma, ugualmente in modo inevitabile, la fertilità della natura vivente evocava l'immagine dell'unione tra la dea e il dio. Ogni estate il dio amante languiva, poi moriva, cadendo prigioniero nel regno dei morti [...]. Ella vagava [...] alla ricerca del dio. Poi [...] il dio era ritrovato, liberato e rianimato¹⁹⁰.

Lo slittamento di tale funzione dal Dio (che di certo, nel Mito originario, doveva procurare con la *propria* scomparsa la caduta nella sterilità) alla sua controparte è ammissibile. Tuttavia, potrebbe anche trattarsi di una logica conseguenza della scomparsa non semplicemente del Dio (che «equivarrebbe» così alla vegetazione), ma di quell'armonia che egli recava sulla terra, facendone gioire la madre o l'amata. Non appena la sua controparte ha il tempo di accorgersi che il Dio è sparito e ne va alla ricerca, la sua dipartita allora rende visibili e tangibili nella natura le conseguenze sia della sparizione del Dio, sia,

¹⁸⁸ Cfr. F. Detter, *op. cit.*, p. 503.

¹⁸⁹ È stato appurato precedentemente (cfr. *infra*, par. 1.2.2) che Demetra e Kore costituiscono una sola Dea, la «Dea Doppia», nella forma di Madre e di Figlia. Quanto a Inanna/Ishtar e Dumuzi/Tammuz, li si è posti nel rapporto in cui il grembo tellurico sta con il seme che vi viene sotterrato: ma nella fase «negativa» di tale rapporto, Inanna/Ishtar è sostituita dal suo doppio ctonio, la dea degli Inferi Ereshkigal.

¹⁹⁰ H. Frankfort, *op. cit.*, pp. 57-58.

congiuntamente – ma non simultaneamente sul piano narrativo – la sparizione della sua amorevole controparte.

Nel caso del mito nordeuropeo, invece, all'isterilimento della terra nella stagione brulla si sostituisce un'alterazione dei ritmi della natura, ugualmente sconcertante, ossia il Fimbulvetr, «Inverno Terribile» (e spropositatamente lungo) che precede il Ragnarok¹⁹¹. Esso non è che una variante del medesimo mitema, più implicita, dal momento che la neve, il gelo, il vento e l'indebolimento del sole che lo caratterizzano hanno, in tale contesto, una portata inequivocabilmente sterile: la terra non potrebbe mai essere rigogliosa nelle condizioni descritte.

In merito all'aspetto rituale della *Quête* del Dio, Pettazzoni riconosce alla Ricerca la funzione – non lontana da quella ricoperta dalla Lamentazione – della promozione della fertilità:

La ricerca di Kore (scomparsa) per opera di Demeter (a Eleusi e Samotracia), di Osiride (ucciso) per opera di Iside, [...] di Tamuz defunto per opera di Ishtar [...] è un motivo costante che rispecchia un rito agrario destinato a promuovere la ripresa della vegetazione¹⁹².

Oltre alla Lamentazione, dunque, anche la Ricerca aveva in qualche modo una pertinenza con la stimolazione «magica» della rinascita della pianta e della natura. Forse, in essa si deve leggere – in quanto, in molti casi, si traduce in una Catabasi – una traduzione mitica dell'atto del seppellimento del seme, e dunque della «ricerca» del suo prodigio trasformativo. Tale è altresì la chiave di lettura – che non verrà approfondita in questo studio – della più celebre *Quête* della letteratura europea: quella del *Graal*. La sua *Quête* non è che la ricerca del segreto dell'Abisso rigenerativo del Femminile – ossia, l'Utero della Terra in cui il vegetale giace e da cui emerge rigenerato. Difatti, il *Graal*, in quanto «contenente»¹⁹³, non è che una riformulazione medievale – e dunque, l'ennesima

¹⁹¹ Cfr. M. Eliade, *I Riti del costruire*, op. cit., p. 12.

¹⁹² R. Pettazzoni, op. cit., p. 194. Qui, viene citata un'altra celebre *Quête*: quella dell'egiziano Osiride da parte della sua amata, Iside.

¹⁹³ Per questa nozione, cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., pp. 306 e sgg.

riformulazione occidentale – del principio Femminile e del suo immenso prodigio trasformativo¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Il mitologema della Ricerca, che affonda le proprie radici nel Mito del *Dying and Rising God* e che conosce una celebre riformulazione nella tradizione letteraria medievale attraverso la *Quête du Graal*, è eletto a grande motivo caratterizzante della letteratura moderna e contemporanea. Lo è, però, in qualità di «ricerca» di tipo «jungiano», rivolta «a se stessi», al proprio versante oscuro. Tale versante altri non è che l'Inconscio, reame occulto che nelle precedenti formulazioni – mitica e medievale – corrispondeva, rispettivamente, al grembo della Dea *Tellus Mater* (gli Inferi), e al «contenente» del calice (il *Graal*).

Capitolo III

Lo scenario «eleusino» della poesia di Yves Bonnefoy

L'opera poetica di Yves Bonnefoy¹ è costellata di immagini mitiche: in particolare, molte di esse sono riferibili al complesso mitologico-rituale relativo a Kore – una delle versioni elleniche *Dying and Rising God*, da noi presentata. Secondo Bonnefoy, infatti, la poesia, stabilendo una «visione delle cose [...] che potesse esprimere il mondo, con parole cariche di presenza», risponde al «compito di essere il dire del mito»².

Lo studioso di mitocritica Pierre Brunel ha riconosciuto, in un suo saggio³, la rilevanza del ruolo ricoperto da Demetra e Kore nell'opera bonnefoyana, rivelando come la metodologia comparatistica della mitocritica, che ci servirà emblematicamente di modello, può aprire nuovi territori all'ermeneutica letteraria. Mette in evidenza che, talvolta, la presenza delle due figure divine nella poesia bonnefoyana è esplicita, ma ben più spesso il mito vi si irradia e vi serpeggia

¹ Nato a Tours nel 1923, Yves Bonnefoy è da considerarsi un «classico» della letteratura francese contemporanea (F. Scotto, «La Poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo», in Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, a cura di F. Scotto, D. Grange Fiori, Milano, Mondadori, 2010, p. XI). Di famiglia umile, trascorre nella cittadina natale un'infanzia malinconica. Intraprende con entusiasmo e dedizione i propri studi, interessandosi ad ambiti di diversa natura. Sul piano poetico, nutre passione per il simbolismo francese e per il surrealismo francese e belga, che prima abbraccia e successivamente ripudia. Compie lunghi viaggi, sino agli Stati Uniti, ma con piacere e frequenza maggiore in Italia e in Grecia: le soleggiate terre mediterranee lo incantano indicibilmente, per quanto egli riconosca che la loro bellezza diafana è fallace, e che l'uomo non dovrebbe mai dimenticare la «finitudine» aleggiante nelle grigie e fredde città continentali. Tra le sue conoscenze celebri, Emil Cioran, Gaston Bachelard e Paul Celan. Acerrimo nemico della platonica «immagine», Bonnefoy ricerca e celebra il suo contrario, la «presenza»; la sua poesia, infatti, è «parola della terra» (*ivi*, p. XXIII); e il «luogo» dove si realizza «l'unità del molteplice» può essere scovato non in virtù di slanci mistici, bensì solo una volta «accettata la propria finitudine e mortalità» (*ivi*, p. XII). Tra le sue raccolte poetiche, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (*Movimento e immobilità di Douve*, 1953), *Hier régnant désert* (*Ieri deserto regnante*, 1958), *Pierre écrite* (*Pietra scritta*, 1965), *Dans le leurre du seuil* (*Nell'insidia della soglia*, 1975), *Ce qui fut sans lumière* (*Quel che fu senza luce*, 1987), *Début et fin de la neige* (*Inizio e fine della neve*, 1991), *La Vie errante* (*La Vita errante*, 1993), *Les Planches courbes* (*Le Assi Curve*, 2001).

² Y. Bonnefoy, «Poésie, peinture, musique», in M. Gagnebin (ed.), *Yves Bonnefoy: Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 319.

³ P. Brunel, «Une image mythologique dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», in M. Gagnebin (ed.), *op. cit.*, pp. 73-86. Anche Patrick Née (*Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, P.U.F., 1999, pp. 227 e sgg.) ha dedicato la sua attenzione alla coppia di dee nella poesia di Bonnefoy.

nascosto, tracce che lo studioso individua senza tuttavia analizzare in profondità alcuni componimenti che hanno, invece, maggiormente polarizzato la nostra attenzione⁴.

3.1 Il ritorno di Kore la «verde»: *Une voix*

Si possono riconoscere, in due poesie di Bonnefoy – applicando l’approccio mitocritico, propugnato da Brunel – i mitemi principali che costituiscono il complesso mitologico di Kore. Un primo mitema è la sparizione di Kore, sottratta a Demetra dal sovrano degli Inferi Ade, e un secondo mitema è la risalita della giovane dea, sebbene il ricongiungimento con la madre costituisca un lieto ma ormai transitorio stadio di un ciclo eterno. La scomparsa di Kore viene riformulata in *Et je pense à Coré l’absente* (da *Pierre écrite*, 1965), la cui protagonista «cade» inghiottendo un liquido floreale nero: attraverso la deglutizione, isomorfa alla discesa, Bonnefoy riproduce il duplice simbolismo che sottende, nel mito, alla raccolta del narciso e all’ingerimento del seme di melagrana; la bevanda floreale contiene, inoltre, una futura promessa di rinascita «igneo». Il ritorno di Kore alla vita – non definitivo – viene riproposto in *Une voix* (da *Hier régnant désert*, 1958), la cui protagonista rinasce nei boschi, «verde» ma anche «carbonacea» e sotto forma di «calcinato sorriso» delle piante: il binomio simbolico costituito dal cromatismo nero e dal fuoco fecondativo-rigenerante fornisce così, attraverso una duplice isotopia – agraria e alchemica – un nesso ermeneutico tra le due poesie. In questa ultima poesia interviene, in parte e in modo obliquo, anche un terzo mitema, più complesso e più arcaico dei primi due⁵: la disperata *Quête* della dea rivolta alla figlia scomparsa, nel corso della quale Poseidone le usa violenza.

Si individua un richiamo esplicito alla figura mitica di Kore in *Et je pense à Coré l’absente*, seconda sezione del ciclo poetico bonnefoyano *Le Dialogue d’Angoisse et de Désir* (*Il Dialogo di Angoscia e Desiderio*) – dalla raccolta

⁴ Ad esempio – rileva Brunel («Une image mythologique dans l’oeuvre d’Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», *op. cit.*, p. 73) –, Demetra si tramuta nel personaggio della «servante divine» nella raccolta *Ce qui fut sans lumière* (*Quel che fu senza luce*, 1987). L’«ancella divina» compare nella poesia *Le Souvenir* (*Il Ricordo*), in Y. Bonnefoy, *L’Opera poetica*, *op. cit.*, pp. 432-433.

⁵ N. J. Richardson, *op. cit.*, pp. 258-260; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 192.

Pierre écrite (Pietra scritta, 1965). Al personaggio di «Coré»⁶ viene attribuito l'epiteto di «assente». L'assenza è una prerogativa tipica della divinità Kore, in quanto versione ellenica del *Dying and Rising God*⁷: è assente per la madre Demetra⁸, nel momento in cui le viene brutalmente sottratta da Ade; ma sarà assente, alternativamente, anche per il novello sposo, nella prospettiva ciclica che si profila verso la conclusione dell'omerico *Inno a Demetra*⁹. Tuttavia, lo scenario campestre e idilliaco che si delinea nei primi versi della poesia bonnefoyana («fiori», «prato») ci permette di individuare nell'io poetico – per il quale Coré, precipitata agli Inferi, è «assente» – una Demetra implicita, assunta a paradigma del «vivente» (compreso il poeta) che esperisce un «lutto legato a una latenza che assume i caratteri di una morte»¹⁰, statuto enunciativo che illumina, a nostro avviso, alcuni tratti enigmatici del componimento che i critici non sono riusciti a chiarire:

Et je pense à Coré l'absente; qui a pris
 Dans ses mains le cœur noir étincelant des fleurs
 Et qui tomba, buvant le noir, l'irrévélée,
 sur le pré de lumière – et d'ombre. Je comprends
 cette faute, la mort. Asphodèles, jasmins
 sont de notre pays. Des rives d'eau
 peu profonde et limpide et verte y font frémir
 l'ombre du cœur du monde...Mais oui, prends.
 La faute de la fleur coupée nous est remise,

⁶ Per distinguere la dea dalla protagonista della poesia presentata, si utilizzerà il nome greco «Kore» per la prima e il nome francese «Coré» per la seconda.

⁷ R. Pettazzoni, *op. cit.*, p. 194: «Dioniso, Attis, Osiride, Tamuz, Adonis sono numi che muoiono e risuscitano; parallela a questa morte e resurrezione è la scomparsa e ricomparsa di Kore, cioè la sua alterna dimora sotto terra con Hades e sulla terra con Demeter. La vicenda del nume che scompare e ritorna, che muore e risuscita è – in ultima analisi – un riflesso della vegetazione che periodicamente cessa e riprende». M. Marconi, «Sul mistero dei misteri eleusini», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1949-1950, n. 22, p. 152: «D'abitudine vi è protagonista il dio-paredro [...] Tammuz, Osiride, Attis [...]. Protagonista qui è invece la dea [...]. La kore che è in lei [...] deve morire: morire per poi risorgere integra, come risorgono Attis, Osiride e Tammuz nell'annuale celebrazione dei misteri». Per una tesi opposta, cfr. W. F. Otto, *op. cit.*, pp. 19-21.

⁸ Al centro del quadro mitico si situa, in realtà, una «duplice e convergente “latenza” divina» (G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 153): infatti, sono modulate sul tema dell'assenza anche le peregrinazioni di Demetra e la sua volontaria segregazione nel tempio di Eleusi (*ivi*, p. 154, p. 158).

⁹ Vv. 445-447 dell'*Inno*. F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 73: «Zeus [...] confermò che sua figlia, per la terza parte dell'anno che compie il suo ciclo, / sarebbe rimasta laggiù, nella tenebra densa; / per due terzi con la madre e con gli altri immortali».

¹⁰ G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 154.

toute l'âme se vouête autour d'un dire simple,
la grisaille se perd dans le fruit mûr.

Le fer des mots de guerre se dissipe
dans l'heureuse matière sans retour.

E penso a Core l'assente; che prese fra le mani
Il radioso nero cuore dei fiori
E cadde, bevendo il nero, irrirelata,
Sul prato di luce – e d'ombra. Capisco
Questa colpa, la morte. Asfodeli e gelsomini
Son della nostra terra. Rive d'acqua
Poco profonda e trasparente e verde fanno fremere
L'ombra del cuore del mondo...Ma si, prendi.
La colpa del fiore reciso ci è condonata,
L'anima tutta s'inarca intorno a un dire semplice,
Il grigiore si perde nel frutto maturo.

Il ferro delle parole di guerra si consuma
Nella materia felice senza ritorno¹¹.

Il mitema della sparizione di Kore conosce, in *Et je pense à Coré l'absente*, una rielaborazione imperniata sull'eliminazione del ratto da parte di Ade, sostituito da una «caduta» della dea. Nella sinossi mitica, la fanciulla divina, intenta a cogliere dei bellissimi fiori, viene trascinata agli Inferi dal dio contro la sua volontà. Invece, nella poesia, Coré, a causa dell'assunzione volontaria di una bevanda fatale definita «il nero», cade su un prato «di luce» e – subito dopo – «d'ombra», quasi si verifichi un cambio di scena in seguito alla sua catabasi.

I fiori, nel cui calice risiede il liquido mortifero, non vengono specificati all'inizio della poesia; in un verso successivo, però, vengono nominati gli «asfodeli» e i «gelsomini». Brunel ritiene – appellandosi al toponimo «Prateria degli Asfodeli»¹², regione degli Inferi citata nel Libro XI dell'*Odissea* –, che gli asfodeli connotano il cambio di scena in seguito alla caduta di Coré, sicché «un intero paesaggio [...] è stato trasferito dalla terra al mondo sotterraneo»¹³.

¹¹ Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, op. cit., pp. 288-291.

¹² R. Graves, *I Miti greci*, op. cit., p. 107.

¹³ P. Brunel, «Une image mythologique dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», op. cit., p. 78.

Alcuni versi più avanti, il gesto di Coré viene classificato come «la colpa del fiore reciso». Nel «fiore», questa volta al singolare, Brunel riconosce «il narciso attraente e fatale»¹⁴ che, nell'omerico *Inno a Demetra*, incanta Kore, la quale si china a coglierlo un istante prima che la terra si spalanchi e che sopraggiunga il carro di Ade. Il fiore del narciso, che «non manca mai nel mito del rapimento»¹⁵, produce un torpore isomorfo allo «stordimento della morte»¹⁶, come dimostra altresì il suo «rapporto [...] con i culti infernali e con le cerimonie d'iniziazione celebrate secondo il culto di Demetra a Eleusi»¹⁷. Poiché la raccolta del bel fiore causa la discesa agli Inferi e il matrimonio di morte di Kore, si può asserire che il narciso simboleggia, in siffatto contesto, «la fascinazione [...] da parte della sessualità»¹⁸.

La medesima funzione mortuario-erotica è ricoperta, nel mito, dal frutto della melagrana. Kore rimane per sempre vincolata al Regno dei Morti perché ha ingerito – sotto istigazione di Ade¹⁹ o *sua sponte*²⁰ – un seme di melagrana, il dolce cibo degli Inferi. La melagrana è cara a molte dee telluriche della fertilità²¹: gli Inferi in cui cresce, infatti, non sono che il grembo della Terra, la quale «non è soltanto la dimora dei morti, ma è anche la riserva inestinguibile di sementi»²². La melagrana è dotata dunque di una «prodigiosa capacità autogenerante che porta nella tomba la presenza di un'indistruttibile forza vitale»²³: così, il frutto degli Inferi uterini riassume in sé la distruzione del vecchio ciclo, sancito dalla discesa in quanto *Thanatos*, nonché il vigore del nuovo ciclo, sancito dalla discesa in quanto *Eros*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 468.

¹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 117.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 305. Per un approfondimento sul narciso, cfr. Y.-A. Favre, «Narciso», in P. Brunel (ed.), *Dizionario dei miti letterari*, *op. cit.*, pp. 505-510.

¹⁹ Vv. 372-374 dell'*Inno* F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 67: «Le diede da mangiare il seme del melograno, dolce come il miele, / furtivamente guardandosi intorno, affinché ella non rimanesse per sempre / lassù, con la veneranda Demetra dallo scuro peplo».

²⁰ R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 80.

²¹ Cfr., ad esempio, U. Pestalozza, «Iside e la melagrana», in M. Untersteiner, M. Marconi (ed.), *Religione mediterranea: vecchi e nuovi studi*, Milano, Bocca, 1951, pp. 1-70.

²² M. Detienne, *op. cit.*, p. 471.

²³ I. Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e nei riti greci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 89.

Yves Bonnefoy ha riprodotto, nella scena della deglutizione da parte di Coré di una bevanda floreale, il duplice simbolismo che sottende sia alla raccolta del narciso che all'inghiottimento del seme di melagrana – rispettivamente, l'inizio e la fine del primo viaggio agli Inferi di Kore. La deglutizione del liquido nefasto («il nero») dal calice dei fiori («cuore [...] dei fiori») è un'immagine isomorfa a quella della discesa agli Inferi («cuore del mondo») che ne consegue. In virtù della «relazione fra la gola e la sessualità»²⁴, gli atti «penetranti» della deglutizione e della discesa rinviano entrambi all'*Eros*, che perpetua la vita:

Nell'immagine della “calda intimità” si congiungono [...] la penetrazione morbida e il carezzevole riposo sia del ventre digestivo sia di quello sessuale. L'immaginazione della discesa conferma l'intuizione freudiana che vede nel tubo digestivo l'asse discendente della libido, prima della sua fissazione sessuale. Si può anche dire che gli archetipi della discesa seguiranno abbastanza fedelmente il tragitto genetico della libido²⁵.

Nel mito, Kore, dopo aver inghiottito il cibo degli Inferi, è destinata a essere inghiottita nuovamente dalla gola degli Inferi. Nella poesia, allo stesso modo, Coré, dopo aver inghiottito il liquido nero, viene a sua volta inghiottita dall'abisso d'ombra. Se ciò avviene, è perché archetipicamente ogni discesa è «legata all'intimità digestiva, al gesto di deglutizione»²⁶; come asserisce l'epistemologo francese Gaston Bachelard, però, «l'inghiottito non è l'oggetto di una vera disgrazia, non è necessariamente la *vittima* di un avvenimento sfortunato»²⁷. Si era accennato alla differenza sostanziale tra il mito e la poesia, per la quale, mentre Kore sarebbe vittima di un rapimento, Coré si farebbe invece complice della sua caduta. Contrariamente però a quanto suggerisce la sinossi mitica, anche Kore, cedendo alla tentazione del narciso, contribuisce attivamente alle sue nozze

²⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 136.

²⁵ *Ivi*, p. 248. Trattando del complesso di Giona, anche Bachelard riconosce che «all'immagine [...] della digestione si lega spesso una componente sessuale» (*La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Como, Red Edizioni, 1994, p. 141). Una discesa così intesa non è mai l'ultima, ma prelude sempre a una risalita: «Potremmo arrivare a questa equivalenza di vita e di morte: il sarcofago è un ventre e il ventre è un sarcofago. Uscire dal ventre significa nascere, uscire da un sarcofago significa rinascere» (*ivi*, pp. 156-157).

²⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 247.

²⁷ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, op. cit., p. 140.

funeste: «Nella concretizzazione della seduzione, [...] nel desiderio di prendere in sé il fallo, essa “soccombe” ad Ade»²⁸. La medesima motivazione giace alla base delle versioni del mito nelle quali la dea ingerirebbe intenzionalmente, e non forzatamente, il seme di melagrana. Bonnefoy, pertanto, non tradisce la fonte mitologica, ma ne illumina piuttosto la portata archetipale, attraverso la formula unificante della deglutizione del liquido floreale.

Dopo aver assunto la bevanda nera, Coré viene denominata «l'irrévélée» – il traduttore, come si può notare, ha ommesso l'articolo determinativo presente nel testo originale francese –, secondo epiteto che Bonnefoy le attribuisce dopo «l'absente». Alla luce della fonte mitologica, «irrivolata» può riferirsi alla segretezza del rapimento di Kore, che non si è «rivelato» agli occhi di nessuno – tranne che a quelli di Elios²⁹, dio del sole «che vede ogni cosa»³⁰. Si può riconoscere in tale epiteto anche un'allusione alla verginità della giovane dea, alla quale la Discesa agli Inferi – nella sinossi mitica, la violenza di Ade – ha posto fine: la potenziale fertilità della «Kore» *par excellence*, sino ad allora illibata – «irrivolata» –, viene in tal modo immolata al signore ctonio³¹. Oppure, se «rivelarsi» è «manifestarsi nel mondo», Coré è «l'irrévélée» proprio perché è «l'absente» dal mondo della superficie e imprigionata negli Inferi: lì rimarrà occultata fino al giorno della sua restituzione, in cui si manifesterà – rivelerà – nuovamente agli occhi dei vivi.

Il «cuore nero dei fiori», raccolto da Coré, è definito «étincelant» – che il traduttore rende, tradendo la valenza archetipologica «notturna» dell'aggettivo francese, con «radioso». Tale qualificazione, che giustappone al colore nero l'elemento fuoco, permette di identificare nel «cuore [...] dei fiori» l'equivalente microcosmico dell'«ombra del cuore del mondo»: ovvero, il calice floreale, da cui Coré inghiottisce, è isomorfo all'abisso infero, in cui Coré viene inghiottita. In entrambi i contenenti, nero e rosso (del fuoco) sono compresenti: «Il nero copre il ventre del mondo dove, nella grande oscurità gestatrice, opera il rosso del fuoco e

²⁸ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 306.

²⁹ Vv. 62-89 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), op. cit., pp. 43-45).

³⁰ R. Graves, *I Miti greci*, op. cit., p. 79.

³¹ Cfr. H. J. Rose, «The Bride of Hades», op. cit., p. 241.

del sangue, simbolo della forza vitale»³². Quello degli Inferi uterini, dunque, è sempre un fuoco «di rigenerazione» in cui «si ritrova l'aspetto positivo della distruzione»³³: il cuore nero scintillante costituisce così un'anticipata garanzia di rinascita per Coré – destino di ogni *Dying and Rising God* –, ancor prima che la sua caduta nell'abisso si verifichi.

Seguendo i due cardini simbolici rappresentati dal colore nero e dall'elemento fuoco, si individua un richiamo – questa volta implicito – alla figura mitica di Kore in *Une voix (Una voce)*, seconda sezione del ciclo poetico bonnefoyano *À une terre d'aube (A una terra d'alba)*, dalla raccolta *Hier régnañt désert (Ieri deserto regnante)*, 1958). Il mitema della risalita di Kore conosce, in *Une voix*, una rielaborazione imperniata sulla funzione fecondativo-rigenerante del fuoco tellurico, che – integrando isotopia alchemica e isotopia agraria – plasma la dea rinata sotto forma di «stirpe carbonacea» e di «calcinato sorriso».

Né Pierre Brunel né Patrick Née menzionano, nei loro studi, la suddetta poesia, in cui – a differenza che in *Et je pense à Coré l'absente* – Kore non viene mai nominata. Tuttavia, grazie all'approccio ermeneutico della mitocritica che abbiamo adottato, vi si possono riscontrare indizi che permettono di riconoscere nell'io poetico la giovane dea risorta:

Écoute-moi revivre dans ces forêts
Sous les frondaisons de mémoire
Où je passe verte,
Sourire calciné d'anciennes plantes sur la terre,
Race charbonneuse du jour.

Écoute-moi revivre, je te conduis
Au jardin de présence,
L'abandonné au soir et que des ombres couvrent,
L'habitable pour toi dans le nouvel amour.

Hier régnañt désert, j'étais feuille sauvage
Et libre de mourir,
Mais le temps mûrissait, plainte noire des combes,
La blessure de l'eau dans les pierres du jour.

³² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 124.

³³ *Ivi*, vol. I, p. 479.

Ascoltami rivivere nei boschi
Sotto le fronde di memoria dove
Io passo verde,
Calcinato sorriso di piante antiche sulla terra,
Stirpe carbonacea del giorno.

Ascoltami rivivere, ti guido
Al giardino di presenza,
Abbandonato a sera e coperto d'ombre,
Abitabile per te nel nuovo amore.

Ieri deserto regnante, ero foglia selvatica
Libera di morire
Ma il tempo maturava, nero lamento dei dirupi,
La ferita dell'acqua nelle pietre del giorno³⁴.

La «voce» rivolge per due volte, a chi ne aveva patito la perdita e l'assenza, l'esortazione «ascoltami rivivere», che fa dedurre la sua resurrezione, la quale è in corso – giacché la si può soltanto udire – oppure è appena avvenuta. Il titolo *Une voix* ricorda il primo segnale che Demetra riceve riguardo alla scomparsa della sventurata figlia: infatti, la madre non assiste al rapimento, ma ode (come Hecate) soltanto le grida di Kore in lontananza³⁵. Nella poesia, al contrario, la «voce» è invece il primo segnale del ritorno della figlia.

Bonnefoy sceglie anzitutto, per caratterizzare il personaggio a cui appartiene la «voce», l'aggettivo «verde», il quale, in lingua originale francese («verte»), ne garantisce il sesso femminile. Il verbo «rivivere» e l'aggettivo «verde» al femminile costituiscono i primi elementi che suggeriscono Kore come possibile identità nascosta dell'io poetico. Sebbene «verde», però, la Kore implicita viene descritta anche come «calcinato sorriso di piante antiche sulla terra» e come «stirpe carbonacea del giorno»: la dea rinata, oltre che verde, è pertanto nera³⁶. «Carbonacea» evoca la simbologia del carbone, «risultato dell'azione del fuoco

³⁴ Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, op. cit., pp. 214-217.

³⁵ Vv. 38-39 dell'*Inno*. F. Càssola (ed.), op. cit., p. 41: «Risunarono le vette dei monti, e gli abissi del mare, / alla sua voce immortale, e l'udi la madre veneranda».

³⁶ La coppia cromatica nero-verde è attribuita al dominio dell'elemento terra, a cui il *Vegetation God* Kore, attraversandone ciclicamente la soglia, appartiene. F. Portal, *Sui colori simbolici: nell'Antichità, nel Medioevo e nell'Età moderna*, Milano, Luni, 2014, p. 104: «La terra aveva come simboli gli stessi colori: come materia tenebrosa, le si attribuiva il nero; come principio della vegetazione, era verde».

sulla condizione ingenua e naturale del legno»³⁷. Più complessa, invece, è la portata simbolica di «calcinato»: nel lessico alchemico, la *calcinatio* costituisce il processo di purificazione della sostanza, che veniva bruciata fino ad assumere una tinta scura, entrando così nella fase della *nigredo*³⁸. Tanto il cromatismo nero di «carbonacea» quanto quello di «calcinato» sono prodotti dall'azione dell'elemento fuoco³⁹ che pervade gli Inferi⁴⁰. Kore è la «stirpe [...] del giorno» rigeneratasi dopo aver attraversato «il mondo ctonio, [...] ventre della terra in cui si opera la rigenerazione del mondo diurno»⁴¹, ed essere stata investita dal fuoco che vi alberga – il fuoco fecondatore e rigenerante di Ade. Il binomio simbolico nero-fuoco, che in *Et je pense à Coré l'absente* aveva promesso il futuro ritorno della dea, in *Une voix* ha appena agito sulla sua rigenerazione, procurando un nesso ermeneutico tra le due poesie: dal punto di vista dell'archetipologia, proposta dalla mitocritica, *Une voix* (1958) costituisce così il seguito di *Et je pense à Coré l'absente* (1965), che invece le è posteriore nella cronologia compositiva bonnefoyana, nuova prova della mirabile coerenza dell'immaginario bonnefoyano. Anche il cromatismo verde, in parte, può essere motivato sul supporto dell'*opus alchemicum*. Kore si troverebbe, infatti, nella fase di transizione verso «la *viriditas* (il verde) dopo la melanosi o *nigredo*»⁴² – cui seguirà, poi, l'*albedo*⁴³ –, preservando temporaneamente sia il colore nero che il colore verde. La dea avrebbe subito, pertanto, una vera e propria trasmutazione alchemica, coerente con il suo destino metamorfico di morte e rinascita: «Kore riemergente è non solo colei che è stata rapita ed è scomparsa, ma colei che è stata

³⁷ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, Milano, Adelphi, 2013, p. 101.

³⁸ *Ivi*, p. 99: «Perché una sostanza alchemica entri nella fase della *nigredo* e si annerisca, occorrono operazioni “nere” chiamate, nel linguaggio alchemico, *mortificatio*, *putrefactio*, *calcinatio* e *iteratio*».

³⁹ Il rapporto tra il fuoco e il nero si riflette anche sul piano dell'etimologia: dalla radice indoeuropea **bhleg* deriva il greco *phlegein*, «bruciare», ma anche il germanico **blakaz*, «bruciato», da cui l'aggettivo inglese moderno *black*, «nero» (cfr. E. Partridge, *Origins: An Etymological Dictionary of Modern English*, London, Routledge, 1990, p. 48). Pertanto, «nero» è, alla lettera, «bruciato»: la ragione archetipale di tale nesso etimologico risiede nell'azione del fuoco alchemico e tellurico.

⁴⁰ Per una tesi opposta, cfr. J. Hillman, *Il Sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 50 e sgg.

⁴¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 123.

⁴² C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 227.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 230.

in ogni senso trasformata»⁴⁴. Tuttavia, l'essenza «verde» della dea trova – a nostro avviso – la sua principale motivazione su un piano isotopico differente da quello alchemico, e più saldamente ancorato al ruolo archetipale di *Vegetation God* ricoperto da Kore: la giovane divinità, che si annovera tra i «numi intimamente connessi col mondo e con la vita vegetale»⁴⁵, si presenterebbe in verde *in primis* perché esso è il «colore del regno vegetale che si rigenera»⁴⁶.

La prospettiva finora presentata induce a supporre che la dea agraria Kore debba discendere agli Inferi e unirsi al loro signore – il Maschile –, affinché possa incontrare quel fuoco mortuario-erotico, fino ad allora a lei estraneo, che ne inneschi la fecondazione e la rinascita. In realtà, il fuoco infero e notturno è da considerarsi, piuttosto, una proprietà insita del Femminile:

Il fuoco [...] terreno, contenuto nel Femminile, [...] deve essere solo “trivellato” dal Maschile. Anche la “libido” che divampa nella sessualità, il fuoco interiore, che conduce all'orgasmo [...] è in tal senso un fuoco celato nel Femminile, che viene solo posto in movimento dal Maschile. Tale associazione, forse, è antica quanto la produzione del fuoco, che viene spesso concepito come atto sessuale⁴⁷.

Ogni divinità al femminile è, archetipicamente, un'ipostasi della Terra⁴⁸. Lo è *in primis* Demetra, «signora dei cibi»⁴⁹: in virtù della continuità simbolica digestivo-sessuale, «il ventre che Demetra nutre» – quello tellurico – «è anche quello che partorisce e che dà vita»⁵⁰. Ma anche la «verde» Kore è un'ipostasi della Terra, non meno di sua madre – con cui è «concepibile un'originaria

⁴⁴ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 307.

⁴⁵ R. Pettazzoni, op. cit., p. 194.

⁴⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 545.

⁴⁷ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 307. Del «fuoco sessualizzato» tratta nel dettaglio Bachelard in *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, Bari, Edizioni Dedalo, 2010, p. 151: «La terra è il seno materno [...]. Al centro vi sono i germi e il fuoco che genera». Sempre Bachelard sottolinea, a proposito del complesso di Giona, come il ritorno al ventre sia caratterizzato dal tepore e rechi un «benessere dolce, caldo» (*La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, op. cit., p. 134).

⁴⁸ Per un approfondimento, cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, pp. 465-466; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 233 e sgg.; G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., pp. 288-289; U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Venezia, Neri Pozza, 1954, pp. 67-70.

⁴⁹ M. Detienne, op. cit., p. 467.

⁵⁰ *Ivi*, p. 469.

identità»⁵¹. Pertanto, Kore serba nel proprio ventre – il ventre della Terra, che coincide con gli Inferi, di cui è la regina⁵² – quel fecondo «rosso del fuoco» che ha il potere di rigenerarla:

La virtù segreta del verde deriva dal fatto di contenere il rosso così come [...] la fertilità di ogni opera proviene da quel principio igneo, principio caldo e maschile che anima il principio umido, freddo, femminile [...]. Persefone appare sulla terra a primavera, con i primi germogli dei campi. In autunno ella ritorna agli inferi, a cui è legata per sempre da quando ha mangiato un granello di melagrana. Il granello di melagrana è il suo cuore, particella di fuoco interno della terra che condiziona ogni rigenerazione: è il rosso interiore di Persefone la verde⁵³.

Ciò trova un'ulteriore conferma nella caratterizzazione del carbone (si ricordi, la dea di Bonnefoy è «carbonacea») come «simbolo del fuoco nascosto e dell'energia occulta»⁵⁴. La teoria ignea fornisce altresì un'ulteriore chiarificazione alla funzione simbolica della melagrana, che lega in eterno Kore agli Inferi: il suo ingerimento avvia un ciclo perpetuo di morti e resurrezioni proprio perché tale frutto, «nel suo rossore» – ossia quel «rosso del fuoco» custodito nel corpo di Kore –, «simboleggia l'utero femminile e la fecondità degli innumerevoli semi»⁵⁵. In termini alchemici, il «segreto umore di affinità con l'inferno», celato in «Persefone [...], verginale e modesta e tuttavia incline a farsi coprire dalla passione copulatoria del nero Ade»⁵⁶, segue lo schema della «susceptibilità dell'argento nei confronti dello zolfo»⁵⁷: il metallo puro dell'argento, che «porta il

⁵¹ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 177. J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 272: «La Dea-Terra sviluppò la propria forma duplice in Madre e Fanciulla [...]. Demetra e Kore costituiscono due corpi attraverso una divinità». Per un approfondimento, cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, *op. cit.*, pp. 450 e sgg.

⁵² G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 160; R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 108.

⁵³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 547.

⁵⁴ *Ivi*, vol. I, p. 206.

⁵⁵ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 306.

⁵⁶ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁷ *Ibidem*.

segno femminile»⁵⁸, conserva, nonostante la sua purezza, «un'affinità per le passioni brucianti»⁵⁹.

Al penultimo verso di *Une voix*, introdotto da un foriero «ma», è individuabile una nuova *nigredo* («nero lamento») che minaccia la vita di Kore: la libertà riacquistata dalla dea, che la rendeva alla stregua di una «foglia selvatica» e «libera» (perfino di «morire»), ha durata breve. Il tempo, che inesorabilmente scorre («il tempo maturava»), recando a termine i due terzi dell'anno in cui la dea soggiorna sulla terra⁶⁰, viene presentato come un sinestetico lamento nero emesso dai «dirupi», i quali preannunciano l'imminenza di una nuova Catabasi. Come risaputo, in virtù della «connessione tra semina e scomparsa agli inferi»⁶¹, la dea è destinata a fare ritorno periodicamente nelle regioni ctonie, sperando infinite volte un nuovo «stato di morte feconda»⁶². Da una prospettiva alchemica, il ritorno agli Inferi di Kore corrisponde al ritorno alla *nigredo*, che poteva verificarsi ogni volta che l'alchimista distruggeva la materia per poi ricostruirla, grazie ad operazioni che «sono un inizio perché sono una fine»⁶³.

Nella chiusura della poesia, dunque, la *nigredo*, pronta a ristabilire il proprio impero, incombe nuovamente sul destino della dea. Questa volta, però, il mesto colore nero non è accompagnato dall'elemento fuoco, bensì dall'elemento acqua: il doloroso ricordo del primo ratto, che segna l'approssimarsi della nuova Discesa agli Inferi, viene descritto come «la ferita dell'acqua nelle pietre del giorno». Se le «pietre del giorno», rinvianti alla Terra, incarnano indubbiamente la dea – prima qualificata come stirpe «del giorno» –, resterebbe un mistero quale pertinenza possa avere, con il ripristino del nero, l'elemento acqua.

Si possono individuare, nella «ferita dell'acqua nelle pietre», due isotopie agrotelluriche, imperniate sull'immaginario della fertilità e della vegetazione. La prima possibilità è che la «ferita dell'acqua» rinvia allo stupro primordiale di Kore, la quale, deflorata da Ade, perse del sangue, così come la Terra perde le

⁵⁸ *Ivi*, p. 136.

⁵⁹ *Ivi*, p. 144.

⁶⁰ Vv. 445-447 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 73).

⁶¹ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 174.

⁶² *Ivi*, p. 175.

⁶³ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, *op. cit.*, p. 103.

acque sotterranee – «la terra gravida da cui esce l'acqua perché, compiuta la fecondazione, si realizzi la germinazione»⁶⁴.

La seconda isotopia possibile, più complessa, è basata sulla tesi – cui si è accennato – dell'identità archetipale delle dee Kore e Demetra, in quanto entrambe ipostasi della Terra⁶⁵. Una prova dell'«intreccio vitale delle prerogative e delle funzioni delle due personalità divine»⁶⁶ si ritrova in una delle arcaiche «versioni mitiche [...] relative alle peregrinazioni [...] di Demetra»⁶⁷, ambientata in Arcadia⁶⁸: qui non Kore, bensì Demetra stessa viene violata da un dio; l'episodio costituisce, così, una delle varianti del «mitologema delle nozze della primitiva dea riluttante»⁶⁹. Lo stupratore è questa volta Poseidone⁷⁰: sebbene noto come «dio del mare»⁷¹, egli rappresenta, nella fattispecie, il «Signore [...] dell'acqua degli abissi»⁷², rivelandosi così – al pari di Ade – una «potenza ctonia»⁷³, a cui appartiene il dominio «delle acque del basso e non dell'alto»⁷⁴. Lo scenario mitico che prevede le nozze violente di Demetra – la Terra – e di Poseidone – l'Acqua sotterranea – associa così «la forza virile alle acque telluriche subordinando l'umidità fecondatrice al *gremium matris*, al grembo materno, e l'Oceano alla

⁶⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 8. Sul rapporto tra acqua e sangue come liquidi femminili, cfr. anche G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, pp. 115 e sgg.; G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, *op. cit.*, pp. 72-74.

⁶⁵ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 306: «Il segreto vero e proprio [...] consiste nell'identità della figlia con la madre [...] perché Demetra e Kore sono poli archetipici dell'Eterno Femminile». Taluni reputano Kore «una sorta di duplicazione o continuazione di Demetra» (W. F. Otto, *op. cit.*, p. 16), altri classificano Demetra e Kore come «una dea duale [...] e non duplice [...] non perché l'una sia il doppione dell'altra, ma perché l'una nasce dall'altra» (M. Marconi, *op. cit.*, pp. 149-150); o ancora, altri ritengono che «le due forme della Dea-Terra o Dea del Grano non sono Madre e Figlia, bensì Madre e Fanciulla, [...] la forma anziana e giovane dello stesso corpo», mentre «le figure della Madre e della Figlia sono mitologiche più che teologiche» (J. E. Harrison, *op. cit.*, p. 274).

⁶⁶ G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 161.

⁶⁷ *Ivi*, p. 161.

⁶⁸ I due centri in cui l'episodio mitico avrebbe avuto luogo sono Figalia e Telpusa (cfr. Pausania, *Guida della Grecia*, *op. cit.*, vol. VIII, pp. 225-229). Per un approfondimento, cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, pp. 200-205; B. C. Dietrich, *op. cit.*, pp. 129-148; R. Nickel, *op. cit.*, pp. 59-82.

⁶⁹ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 179. R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 82: «Il ratto di Core è soltanto una parte del mito nel quale la triade divina ellenica costringe alle nozze la triplice dea pre-ellenica (Zeus, Era; Zeus o Poseidone, Demetra; Ade, Core)».

⁷⁰ Cfr. R. Graves, *I Miti greci*, *op. cit.*, p. 51.

⁷¹ W. Burkert, *La Religione greca di epoca arcaica e classica*, *op. cit.*, p. 278.

⁷² *Ivi*, p. 282.

⁷³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 244.

⁷⁴ *Ibidem*.

Terra»⁷⁵. Seguendo tale linea direttiva, «l'acqua» che provoca una «ferita» nelle «pietre» – cioè nel corpo della dea – è lo sperma fecondativo maschile, e non il sangue femminile che sgorga in seguito alla deflorazione.

L'importanza fondamentale dell'elemento acqua per la fertilità della terra non viene tralasciato neanche nei Misteri eleusini⁷⁶. Che nel rito siano le «acque dell'alto» a inseminare la Terra demetriaca è giustificato, in parte, dall'ancestrale vincolo amoroso – incestuoso – tra Demetra e Zeus⁷⁷, supremo dio celeste e «*pluviosus*»⁷⁸. Si ricordi che, non a caso, Zeus possiede anche una versione ctonia⁷⁹: Esiodo narra di una preghiera rivolta dagli agricoltori proprio alla coppia costituita da «Zeus ctonio» e la «veneranda Demetra»⁸⁰, affinché la vegetazione spunti. Ciò è dovuto, archetipicamente, al fatto che l'«acqua discendente e celeste»⁸¹ delle piogge – dominio di Zeus –, una volta giunta nelle profondità telluriche, diviene acqua sotterranea – dominio di Poseidone –, che rende la terra gravida. La formula archetipale sotto la quale si può riassumere l'interscambio di fecondatori acquatici della Terra demetriaca – Zeus per le acque superiori, Poseidone per le acque inferiori⁸² – è quella dell'«antica ierogamia del dio [...] della tempesta con la Grande Dea della fecondità»⁸³.

Nella «ferita dell'acqua nelle pietre» che chiude *Une voix* si possono riconoscere, dunque, le acque di Poseidone in quanto autore dello stupro di una delle «forme antichissime di Demeter», che «dimostrano [...] come questa dea avesse portato sempre in sé anche la propria figura di fanciulla»⁸⁴ e sia pertanto inglobabile nella stessa identità mitica implicita – la dea «*Kore*» – che sottende

⁷⁵ J. J. Bachofen, *Le Madri e la virilità olimpica*, Genova, I Dioscuri, 1990, p. 44.

⁷⁶ Cfr. *infra*, nota 126, cap. I.

⁷⁷ Da tale unione, nasce Kore (cfr. R. Graves, *I Miti greci*, p. 51).

⁷⁸ Per un approfondimento, cfr. W. Burkert, *La Religione greca di epoca arcaica e classica*, *op. cit.*, pp. 261-262; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 76-92.

⁷⁹ K. Kerényi, *Gli Dèi e gli eroi della Grecia*, *op. cit.*, vol. I, p. 214: «Si ha notizia [...] di un culto di Zeus come dio del cielo (*Hypsistos*)» e «come dio degli Inferi (*Chthonios*)». Secondo altri, «Zeus ctonio» non è altri che un appellativo per Ade (cfr. W. Burkert, *La Religione greca di epoca arcaica e classica*, *op. cit.*, p. 375).

⁸⁰ V. 465. Esiodo, *Le Opere e i giorni*, a cura di A. Colonna, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1967, p. 95.

⁸¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 8.

⁸² K. Kerényi, *Gli Dèi e gli eroi della Grecia*, *op. cit.*, vol. I, pp. 214-215: «Ades non si unì alla sorella Demetra; questo lo fece Zeus, secondo un racconto più segreto [...] o, secondo un altro già pure noto, Poseidone».

⁸³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁴ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 178.

alla protagonista della poesia. Si sottolinea inoltre che, poiché lo stupro di Demetra da parte di Poseidone si verifica durante la sua struggente ricerca della figlia⁸⁵, sulla chiusura della poesia agirebbe – in modo obliquo – anche un terzo mitema, quello della *Quête* di Demetra: tuttavia, esso costituisce esclusivamente l’ambientazione di un episodio in realtà molto più arcaico. Pertanto, più che un terzo mitema, si può tutt’al più ravvisare un raddoppiamento funesto del primo mitema: «L’espressione mitologica *raddoppia* [...] il ratto che la dea, quale Kore, ha subito nella *propria* persona e non in quella di una fanciulla già separata da lei»⁸⁶. Il ricordo dello stupro «acquatico» subito da Demetra è, in qualche modo, parallelo ma sovrapponibile al ricordo dello stupro «igneo» subito da Kore. La nuova catabasi non annuncia, quindi, una nuova «assenza» della dea dalla madre, perché sulla protagonista si proietta questa volta la «dea duale».

Malgrado *Une voix* si concluda con la minaccia di una nuova Discesa agli Inferi – che reca le ferite del ratto primordiale – non si deve dimenticare, in virtù del «mistero del Femminile [...] capace di un infinito rinnovamento»⁸⁷, la promessa implicita della risalita futura. *Et je pense à Coré l’absente* e *Une voix* costituiscono, così, un significativo tracciato poetico in cui si riconosce la riformulazione dei due momenti emblematici del mito ciclico di Kore: la scomparsa e il ritorno, la morte e la rinascita.

3.2 *Veneranda*: il fuoco diurno

Se *Une voix* rimanda alla *Quête* demetriaca soltanto in modo velato, altri componimenti poetici bonnefoyani riformulano approfonditamente gli aspetti centrali di questo articolato mitema. Nella raccolta *Les Planches courbes (Le Assi curve, 2001)*⁸⁸, ad esempio, l’ombra di Kore aleggia soltanto, mentre lo «scenario

⁸⁵ Tale ambientazione emerge nell’episodio di Figalia, ma non in quello di Telpusa (cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, pp. 169-170).

⁸⁶ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 180.

⁸⁷ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁸ P. Brunel, «Une image mythologique dans l’oeuvre d’Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», *op. cit.*, p. 82; P. Brunel, «Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (ed.), *Yves Bonnefoy et l’Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 145-162.

demetriaco»⁸⁹ prevale: ergendo l'erranza disperata di Demetra a paradigma e modello metapoetico, Bonnefoy «ci invita a venerare la *quête* dolorosa di Demetra come quella del poeta»⁹⁰.

In un suo studio, Brunel individua due livelli, a partire dai quali il sostrato mitico «demetriaco» agisce su *Les Planches courbes* (*Le Assi curve*, 2001):

Il poeta privilegia in questa raccolta la *quête* della madre, Demetra, alla quale attribuisce qui il nome latino di Cerere. È qui che si avverte il passaggio da *La Dérision de Cérès* di Adam Elsheimer. Il mito, sempre qui, è conosciuto tramite l'inno omerico a Demetra⁹¹.

Il primo livello ermeneutico è quello mediato dall'opera pittorica di Adam Elsheimer (1578-1610) che, nel suo dipinto *La Dérision de Cérès* (*La Derisione di Cerere*) – trattato e commentato più volte dallo stesso Bonnefoy⁹² –, riproduce una scena chiave della versione ovidiana del mito demetriaco⁹³. Il secondo livello ermeneutico, più complesso da sondare, è rappresentato dall'episodio centrale dell'omerico *Inno a Demetra*, in cui la disperata dea, vagando per ogni dove alla ricerca della sua Kore, giunge e sosta nella cittadina di Eleusi:

Demetra si tramuta in un'anziana donna carica di anni e si è da poco adagiata presso la Fontana delle vergini dove le figlie di Celeo, re di Eleusi, hanno appena attinto dell'acqua pura. Presto si rivela e diventa nuovamente la bionda Demetra. Tuttavia, sempre privata della figlia, trasforma la terra in terra sterile⁹⁴.

⁸⁹ La formula «scenario demetriaco» viene adoperata dalla storica delle religioni G. Sfameni Gasparro («Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 152).

⁹⁰ P. Brunel, «Une image mythologique dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», *op. cit.*, p. 85. Sul tema della *quête* poetica in Bonnefoy, cfr. B. Arndt, *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*, Zürich, Juris, 1970; J.-P. Attal, «La Quête d'Yves Bonnefoy», *Critique*, 1965, n. 217, pp. 535-540.

⁹¹ P. Brunel, «Une image mythologique dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», *op. cit.*, p. 82.

⁹² Cfr. Y. Bonnefoy, «Elsheimer et les siens», in Id., *Le Nuage Rouge: essais sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 105-116; Y. Bonnefoy, «“Une Cérès à la nuit” d'Adam Elsheimer», in Id., *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 79-88.

⁹³ Sulla ricezione bonnefoyana della *Dérision de Cérès*, cfr. J. T. Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984, pp. 121-126. Su *La Maison natale* come trasposizione poetica del dipinto elsheimeriano, cfr., oltre a Brunel, O. Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2006, pp. 93-96, e A. L. Gordon, «“The Proffered Hand, the Gate at Dusk, the Voice That Hopes”: Three Higher Realities in *Les Planches courbes* of Yves Bonnefoy», *Essays in French Literature*, 2002, n. 39, pp. 97-98.

⁹⁴ P. Brunel, «Une image mythologique dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», *op. cit.*, pp. 82-83.

È curioso che Brunel, nel suo sunto della vicenda eleusina, operi una consistente ellissi narrativa: dall'incontro di Demetra – trasformatasi in anziana – con le figlie del re Celeo presso il Pozzo delle Vergini, il critico francese giunge immediatamente alla rivelazione della stessa, nel suo sfolgorante aspetto divino, dinanzi ai sovrani di Eleusi – non spiegandone, tra l'altro, le motivazioni. Accelerando di molto il ritmo della sua sintesi, Brunel omette ciò che si verifica nel palazzo del re, ossia il mancato tentativo della dea di rendere immortale, tramite il fuoco, il neonato principe Demofonte – non reputandolo, dunque, essenziale per la sua analisi. Per noi, al contrario, esso costituisce un episodio chiave ai fini della maturazione di una lettura abissale della raccolta *Les Planches courbes* – in particolare, della sua sezione *Beauté et vérité* –, e non solo.

Dimostriamo – collocandoci, ancora, nel medesimo filone metodologico di Brunel, quello della mitocritica – come il mitema della fallita immortalizzazione ignea di Demofonte incida in profondità sulla poesia di Yves Bonnefoy, permettendone di decifrare alcuni sintagmi tra i più oscuri. Proporremo, nella prima parte, la disamina del componimento *Veneranda*, da *Hier régner désert* (*Ieri deserto regnante*, 1958), in cui l'aurorale «fuoco nel pane spezzato» richiama il trattamento agro-immortalizzante del principino di Eleusi. Tale indagine preliminare ci permetterà di integrare l'abbozzo ermeneutico di Brunel sulla poesia *Beauté et vérité*⁹⁵, che ricopre un ruolo prominente ne *Les Planches courbes*. Qui, l'elemento igneo si presenta sotto forma di «fiamma delle prime spighe», combinandosi – ancora una volta – con il reame del grano; e soprattutto, diversamente che nel primo componimento, esso è esplicitamente correlato a un misterioso «fanciullo», il quale è *solo in parte* compatibile con la dimensione interpretativa bruneliana che chiama in causa *La Désision de Cérés*.

Il complesso simbolico fuoco-alba-giorno-bianco, afferente al regime diurno dell'immagine, si dispiega compiutamente nei versi di *Veneranda* – seconda sezione del ciclo *À une terre d'aube* (*A una terra d'alba*) nella raccolta *Hier*

⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 85-86; si veda anche P. Brunel, «Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*», *op. cit.*, p. 153.

*régnant désert*⁹⁶. Inaugurato da un'interiezione di letizia, il breve componimento si configura come un intenso tripudio, che pervade l'io poetico alle prime luci dell'alba – forse, al termine di un'agonia o di un'attesa:

Oh, quel feu dans le pain rompu, quelle aube
Pure dans les étoiles affaiblies!
Je regarde le jour venir parmi les pierres,
Tu es seule dans sa blancheur vêtue de noir.

Oh, che fuoco nel pane spezzato, che alba
Pura nelle stelle sbiadite!
Guardo il giorno venire fra le pietre,
Tu sei sola in quel bianco, hai veste nera⁹⁷.

Tale contesto di esultanza aurorale è compatibile con quello dei Misteri di Eleusi. Il culmine delle cerimonie misteriche eleusine consisteva, infatti, in una visione suprema (*epopteia*)⁹⁸, la quale

era caratterizzata da un brusco passaggio dall'oscurità alla luce, che nell'iniziato si accompagnava a un sentimento di trasmutazione dell'esistenza e a una specie di esperienza anticipata della felicità promessa nell'aldilà⁹⁹.

⁹⁶ Altre tre poesie di *Hier régnant désert* recano il titolo *Veneranda* (cfr. Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, op. cit., pp. 190-197): a tutte e tre sottende il complesso mitologico-rituale di Demetra e Kore. Nella prima, Demetra si identifica con l'«orante» protagonista: lo testimonia il suo invecchiamento («sei invecchiata»), tipico del lutto demetriaco (cfr. H. P. Foley (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 41; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, op. cit., p. 38); la «voce» che ode, preannunciatrice dell'alba; e infine, coloro che «reggono lampade chini sul suo corpo», i quali rinviano al ruolo dello ierofante e soprattutto del *dadouchos* nei Misteri eleusini (cfr. G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, op. cit., p. 232; M. B. Cosmopoulos, *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 16-17; E. Lippolis, op. cit., pp. 119-121). Nella seconda, l'«orante» è invece da identificarsi con Kore, poiché afferrata e violata dal «signore dei morti» – inequivocabilmente, il turbolento dio Ade. Nella terza, il cui verso iniziale recita «si separa da lei, è un'altra terra», si può riconoscere la coppia di divinità telluriche costituita da Ade-Plutone da un lato, ossia la terra quale dimora di morti e custode di ricchezze (cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, op. cit., p. 92), e da Demetra dall'altro, ossia la terra «madre» quale riserva di sementi (cfr. M. Detienne, op. cit., p. 471).

⁹⁷ Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, op. cit., pp. 216-217.

⁹⁸ Cfr. W. F. Otto, op. cit., p. 23; C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, op. cit., pp. 95-96.

⁹⁹ A. Motte, op. cit., p. 105.

Abbiamo pertanto ragione di stabilire che l'io poetico di *Veneranda* esperisce, all'irrompere del giorno, una lietezza affine a quella che l'iniziato raggiungeva al termine del rituale eleusino¹⁰⁰, il quale consisteva in «un viaggio dall'oscurità alla luce, il quale rappresenta simbolicamente la seconda morte»¹⁰¹. Come l'*epoptes* eleusino dopo «un lungo errare e un cammino spaventoso attraverso le tenebre»¹⁰², l'io poetico bonnefoyano giunge al termine della *nox obscura*, contemplando con gaudio la *lux perpetua*. Tale *lux* si presenta, nei versi centrali della poesia, sotto forma di «alba pura» e di «giorno» – che, come già accennato, ascrivono *Veneranda* al medesimo contesto aurorale dell'apoteosi misterica.

Più enigmatica è l'ipostasi della Luce al verso conclusivo della poesia: un «bianco», in cui un «tu» femminile, di nero vestito, fa epifanicamente capolino. L'apposizione «vêtue de noir» del testo originale francese¹⁰³ permette di riconoscere in questo «tu» una Demetra implicita. Infatti, nell'*Inno* omerico, la dea delle messi, deprivata della figlia, si accinge a intraprendere la sua *Quête* gettandosi sulle spalle «un cupo velo»¹⁰⁴; più avanti, verrà denominata «Demetra dallo scuro peplo»¹⁰⁵. Addirittura, in Pausania – che narra una vicenda ambientata in Arcadia, la quale si colloca nel corso delle peregrinazioni di Demetra alla ricerca di Kore¹⁰⁶ –, «Nera» («*Mélaina*») diventa un epiteto di Demetra stessa, derivante dal vestito scuro che indossa quando, dopo essere stata violata da Poseidone, si ritira in una grotta presso Figalia¹⁰⁷. La veste demetriaca è nera, sia nelle fonti mitologiche che nel componimento bonnefoyano, in quanto è segno del

¹⁰⁰ Sembra che anche l'*epopteia* eleusina avesse luogo all'alba, per quanto la luce sfolgorante che la accompagnava potesse avere una fonte ignea (cfr. D. A. Leeming, «Eleusinian Mysteries», *op. cit.*, p. 275; A. Motte, *op. cit.*, p. 104; M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, *op. cit.*, vol. I, p. 325; N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 27).

¹⁰¹ V. Magnien, *I Misteri di Eleusi*, Padova, Edizioni di Ar, 1996, p. 247.

¹⁰² A. Motte, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰³ Malgrado l'assenza della virgola possa fuorviare il lettore, «vêtue de noir» è da attribuirsi al «tu» – come il traduttore, con cui concordiamo, preferisce («hai veste nera») –, anziché ossimoricamente alla «blancheur».

¹⁰⁴ V. 42 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 41).

¹⁰⁵ V. 319, v. 374 e v. 442 dell'*Inno* (cfr. *ivi*, p. 63, p. 67, p. 73). Il «peplo scuro» era già stato menzionato ai vv. 182-183 (cfr. *ivi*, p. 53).

¹⁰⁶ Cfr. G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, pp. 161 e sgg.; W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, pp. 200-202.

¹⁰⁷ *Guida alla Grecia*, VIII, 42, 4 (cfr. Pausania, *op. cit.*, p. 225, p. 227).

lutto che la dea reca¹⁰⁸; oltre a ciò, simboleggia l'ira che accompagna tale stato di lutto¹⁰⁹, rilevante nell'*Inno* omerico¹¹⁰ e ancor più preponderante nel mito arcadico¹¹¹. Sul piano archetipologico più profondo, soprattutto, il nero riflette la ricchezza della terra fertile: pertanto, «le grandi dee della fecondità, le antiche dee-madri», tra le quali Demetra occupa un ruolo di primo piano, «sono spesso nere in virtù della loro origine ctonia»¹¹².

Il nero vestimento di Demetra stride, in apparenza, con il contesto diurno di *Veneranda*. Tuttavia, si tenga a mente che l'alternanza tenebre-luce è un «dato qualificante dell'esperienza misterica»¹¹³; del resto, anche nell'*Inno* omerico Demetra si dimostra «il personaggio in cui si concentra maggiormente il tema della luce e dell'oscurità»¹¹⁴: ciò legittima il contrasto bianco-nero nell'*explicit* della poesia. Come nota lo stesso Bonnefoy, anche la rielaborazione pittorica elsheimeriana del mito demetriaco riproduce questa alternanza: nonostante vi siano ben «due fonti di luce distinte», il volto di Cerere rimane «scuro»¹¹⁵.

Il bianco, in cui il «tu» demetriaco è immerso, può avere svariate basi mitocriticamente rilevabili. La prima ipotesi è che si tratti del biancore luminescente emesso dalle «fiaccole ardenti»¹¹⁶ di cui la dea è munita quando, nel mito, vaga in cerca della figlia. In tale caso, la luce igneo-biancheggiante delle fiaccole si accompagnerebbe a quella, dominante, dell'alba. Sulla medesima linea

¹⁰⁸ Cfr. R. Buxton, «The Significance (or Insignificance) of Blackness in Mythological Names», in M. Christopoulos, E. D. Karakantza, O. Levaniouk (ed.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, Lexington Books, 2010, p. 4.

¹⁰⁹ Cfr. H. P. Foley (ed.), *op. cit.*, p. 37; A. Suter, *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 142.

¹¹⁰ Cfr. R. Nickel, *op. cit.*, pp. 75-80.

¹¹¹ Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, *op. cit.*, p. 201. L'ira è un tratto caratterizzante di Demetra, tanto che, in un altro centro dell'Arcadia, Telpusa – in cui si narra un mito molto simile a quello di Figalia – l'epiteto di Demetra è «l'irata», *Erinys* (cfr. *ivi*, pp. 202-203).

¹¹² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, pp. 123-124.

¹¹³ G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁴ A. Motte, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁵ Y. Bonnefoy, «Elsheimer et les siens», *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁶ V. 48 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 43). Sul ruolo fondamentale delle fiaccole nell'*Inno a Demetra*, nelle fonti iconografiche correlate al mito demetriaco, e nella prassi rituale eleusina, cfr. H. P. Foley (ed.), *op. cit.*, p. 38; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, pp. 45 e sgg.; A. Motte, *op. cit.*, pp. 102-103; I. Patera, «Light and Lighting Equipment in the Eleusinian Mysteries: Symbolism and Ritual Use», in M. Christopoulos, E. D. Karakantza, O. Levaniouk (ed.), *op. cit.*, pp. 261-275. È stato spesso notato il contrasto tra la luce delle fiaccole che Demetra impugna e il vestiario scuro della dea (cfr. M. Giebel, *op. cit.*, p. 21; A. Motte, *op. cit.*, p. 110).

interpretativa, imperniata sull'immaginario del fulgore, si può prospettare che il bianco coincida direttamente con la luce che la dea stessa effonde, più volte posta in rilievo nell'*Inno*¹¹⁷. Quale che sia la fonte del bianco, la Demetra bonnefoyana vi è immersa «sola». Anche nell'ipotesto omerico, la dea delle messi è più che mai solitaria: si è isolata tanto dal mondo divino, poiché ha abbandonato l'Olimpo, quanto da quello umano, sebbene vi avesse temporaneamente solidarizzato¹¹⁸.

L'oggetto della visione ultima di *Veneranda* è, pertanto, Demetra stessa. Eppure, nel panorama rituale eleusino, non sembrerebbe lei a rivelarsi al momento chiave dell'*epopteia*. Nella fase conclusiva delle cerimonie misteriche, lo ierofante, illuminato da una grande fiamma¹¹⁹, esponeva agli iniziati una spiga di grano recisa, annunciando la nascita di un fanciullo (*Brimos*, ossia «il Forte»), partorito da una dea (*Brimo*, ossia «la Forte»)¹²⁰. Riconosciamo senza problemi, memori dell'ambiente impregnato di religiosità agraria in cui ebbero origine i Misteri di Eleusi¹²¹, che la spiga mietuta coincideva con il nuovo nato: il raccolto è, difatti, il «figlio concepito nel mondo infero»¹²². Allargando però il reticolato di corrispondenze simboliche, è per noi altresì possibile compiere un'«identificazione del fanciullo divino con la luce stessa»¹²³. L'oggetto supremo dell'*epopteia*, la *lux*, parrebbe dunque il fanciullo partorito all'alba, e non la dea partoriente.

L'avvento del fanciullo corrisponde, sul piano mitico, alla restituzione di Kore, ricondotta da Hermes «alla luce del giorno»¹²⁴: in tal senso, la *lux* della fase

¹¹⁷ V. 189 e vv. 278-280 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 53, p. 61).

¹¹⁸ Cfr. J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, London, Bristol Classical Press, 2006, p. 246; U. Bianchi, *op. cit.*, pp. 167-170.

¹¹⁹ Cfr. C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁰ Ippolito, *Confutazione di tutte le eresie*, V, 8, cit. da P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. I, p. 169.

¹²¹ In proposito, cfr. R. Pettazzoni, *op. cit.*, pp. e 192 sgg.; C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, pp. 120 e sgg.; M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, *op. cit.*, pp. 42 e sgg.; N. J. Richardson, *op. cit.*, pp. 12 e sgg.

¹²² R. Gordon Wasson, A. Hofmann, C. A. P. Ruck, *op. cit.*, p. 108.

¹²³ N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁴ V. 338 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 65). Tuttavia, qui si tratta, piuttosto che della luce dell'alba, della «diurna» luce, propria delle dimensioni «cielo» e «terra», contrapposta alle «notturne» tenebre, proprie della dimensione «Inferi». Difatti, come osserva Bianchi (*op. cit.*, p. 164), nella spazialità dell'*Inno* omerico «l'attenzione non va alla linea discriminante che passa [...] tra cielo e terra, ma va all'opposizione tra cielo-terra, luoghi della vita, e gli Inferi, luogo della morte».

culminante dei Misteri è anche Kore. Come fa infatti notare Càssola, il «grande fuoco» di Eleusi – la cui luce era probabilmente concomitante con quella dell’alba –, è associato con l’epifania di Persefone, poiché sembra impossibile che «la dea tanto cercata sia dimenticata proprio nella fase più importante del rito»¹²⁵. In altre parole, Kore rinasce, sul piano rituale, *nel* figlioletto che lei – letteralmente – dà alla luce¹²⁶.

L’*epopteia* bonnefoyana, tuttavia, non ha per oggetto né *Brimos* neonato, né Kore recuperata, bensì Demetra – la Dea *Mater*. Per comprenderne la motivazione archetipica, occorre effettuare un ulteriore passo in avanti, ricorrendo a quello che Kerényi definisce il «paradosso eleusino»¹²⁷. Se da un lato si è individuato un allineamento simbolico tra il Figlio partorito e la Figlia ritrovata, dall’altro non si deve mai perdere di vista il nucleo essenziale dei Misteri eleusini: l’identità della figlia con la madre – nel mito, Demetra e Kore ricongiuntesi¹²⁸. L’esito di tali equivalenze è la «continuità della vita nell’unità di *fanciulla-madre-bambino*, essere *morente-partoriente-nascente*»¹²⁹:

L’idea complessiva della *nascita*, del sempre rinnovato inizio di vita, congiunge madre figlia e fanciullo in un’unità significativa. Il senso della nascita in questo caso non è l’inizio assoluto, non è il primo e unico cominciamento, bensì la *continuità* dell’ininterrotta serie delle nascite. Nell’identità di madre e figlia, la madre, la sempre di nuovo partoriente, nella cui figlia e nel cui destino entra l’iniziato, appare come un essere perpetuo; il fanciullo è il segno, che questa perpetuità è superindividuale, continuazione e continua rinascita nella posterità¹³⁰.

¹²⁵ F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 29. Una delle fonti che lo conferma è il *Papiro milanese*, in cui l’iniziato Eracle esclama «[Ho visto] il fuoco [...] Ho visto la Core» (cit. da C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, p. 84).

¹²⁶ Dato il ruolo primario del fuoco nell’*epopteia*, vi è chi sostiene che il parto di Persefone-*Brimo* avviene «nel fuoco» (C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, p. 93; ma si veda N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 233). Su questa linea, taluni identificano l’oggetto della visione tanto con Kore (*Brimo*) quanto con *Brimos*: «Gli iniziati [...] vedevano Persefone e il figlio avvolti da un’imponente luce» (R. Gordon Wasson, Albert Hofmann, C. A. P. Ruck, *op. cit.*, p. 108).

¹²⁷ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 215.

¹²⁸ In proposito, cfr. C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹²⁹ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 211.

¹³⁰ *Ivi*, p. 206.

Nella spiga, oggetto dell'*epopteia* eleusina, non si deve dunque riconoscere semplicemente il fanciullo singolo, e neanche soltanto «madre e figlia tutt'insieme»¹³¹, bensì l'«infinità della vita organica superindividuale»¹³². Per questa ragione, è legittimo che la visione diurno-beatifica di *Veneranda* abbia per oggetto la Madre: si tratta di uno specifico esito bonnefoiano, che sgorga da un livello di creazione poetica, su cui ha agito l'immagine archetipica dell'«abisso del seme», per la quale «ogni fanciulla porta quasi in sé tutta la sua discendenza»¹³³. In virtù dell'«aspetto Demeter»¹³⁴ del mondo, sintetizzato nella spiga di Eleusi, contemplare Demetra significa contemplare simultaneamente la «totalità dell'idea di Demeter»¹³⁵ – ossia, l'eterna nascita di cui è garante.

3.3 La fiamma e il fanciullo in *Beauté et vérité*

Il fuoco, veicolo elementale della tentata immortalizzazione di Demofonte¹³⁶, rappresenta l'anello di congiunzione tra *Veneranda* e *Beauté et vérité*. La fiamma ignea costituisce la prima ipostasi della *lux* in *Veneranda* – che abbiamo finora intenzionalmente tralasciato. Nell'*incipit* della poesia, la Luce proviene dal «pane spezzato», sprigionandosi sotto forma di un fuoco epifanico. Del tutto privo dalle sue spiccate potenzialità archetipiche ctonio-notturne, tale fuoco costituisce, per adoperare le parole di Durand, un «prolungamento igneo della luce»¹³⁷:

Ritroviamo [...] costantemente, sotto il simbolismo complesso del fuoco, un tema diairetico assai marcato, che permette di congiungere parzialmente

¹³¹ *Ivi*, p. 173.

¹³² *Ivi*, p. 218. Pertanto, poco conta se – come vari studiosi si sono chiesti – *Brimos* sia identificabile con Pluto, figlio di Demetra (cfr. F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 29; M.-J. Lagrange, *op. cit.*, pp. 204-205; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 99, p. 122), oppure con Dioniso-Zagreos, figlio di Persefone (cfr. K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 207; M.-J. Lagrange, *op. cit.*, pp. 207-208).

¹³³ *Ivi*, p. 218.

¹³⁴ *Ivi*, p. 217.

¹³⁵ *Ivi*, p. 173.

¹³⁶ Per lo studio della costellazione mitica del Fuoco e della Fenice nella poesia di Yves Bonnefoy, consultare G. Vanhese, «Dans l'incendie du temps. Le phénix chez Yves Bonnefoy, Jad Hatem et Lance Henson», *Revue des Lettres Modernes*, Université de Kaslik, 2004, n. 10, pp. 97-114; «Fenice di porpora e di cenere», in G. Vanhese (ed.), *L'Ora senza crepuscolo. Sulla poesia di Petru Creția*, Arcavacata di Rende, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2006, pp. 11-24.

¹³⁷ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 210.

l'elemento igneo, attraverso la luce che esso comporta, al *regime diurno* dell'immagine¹³⁸.

Nell'immagine del «fuoco nel pane spezzato» si verifica altresì quella che Bachelard definisce un'«idealizzazione del fuoco da parte della luce». Come asserisce l'epistemologo francese, infatti, «a volte il fuoco brilla senza bruciare: allora il suo valore è totale purezza»¹³⁹: è il caso del fuoco – eminentemente diurno – oggetto della contemplazione esultante in *Veneranda*.

L'arcaico nucleo agrario dei Misteri e l'episodio eleusino dell'*Inno a Demetra* ci forniscono la chiave ermeneutica della singolare ed enigmatica immagine del pane spezzato, dal quale scaturisce la luce igneo-aurorale. Nel «pane» bonnefoyano si cela, fisicamente, il personaggio di Demofonte: il sintagma «fuoco nel pane spezzato», difatti, richiama il processo agro-immortalizzante al quale Demetra sottopone, nel mito, il suo pupillo. Come intuito da Kerényi, «Demeter tratta Demophon, come se questi fosse grano»¹⁴⁰. Il trattamento miracoloso del neonato principe di Eleusi altro non è che l'atto della cottura, il quale trasforma il grano in pane:

Il procedimento di Demeter non è “antropomorfo”. Esser messi nel fuoco è tuttavia rimanere in vita, anzi, raggiungere l'immortalità – non è un destino umano. La dea oltrepassa i limiti dell'umano: lo fa forse in base alla sua sfera più ampia che comprende in sé anche il *destino del frumento?* [...] Tostato o cotto in forma di pane: il frumento ha per destino la morte nel fuoco¹⁴¹.

Nelle singolari cure riservate a Demofonte da parte della dea delle messi – la quale «di notte, lo celava nella vampa del fuoco, come un tizzone» sicché egli «cresceva precoce», e sarebbe presto divenuto «immune da vecchiezza, e immortale»¹⁴² –, si riconosce, così, una trasmutazione dell'esistenza, che si opera

¹³⁸ *Ivi*, p. 214.

¹³⁹ G. Bachelard, *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴⁰ K. Kerényi, «Kore», *op. cit.*, p. 171.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² V. 239, v. 241 e v. 242 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 57).

attraverso il fuoco¹⁴³. Eliade denomina tale procedimento immortalizzante «cottura del neofita»¹⁴⁴.

Si noti, inoltre, che Demofonte è legato, prima ancora che al fuoco, direttamente alla *lux*, apice dei Misteri e fulcro della costellazione simbolica di *Veneranda*: il suo nome significa, infatti, «colui che illumina il popolo»¹⁴⁵. Demofonte, nel mito, è dunque la Luce – così come, nel rito, lo è *Brimos*. Ciò ha indotto alcuni critici a istituire un parallelismo tra i due fanciulli¹⁴⁶ – nonché, a riconoscere in Demofonte il «prototipo degli iniziati»¹⁴⁷ o il «primo iniziato»¹⁴⁸:

Attraverso il processo della notte oscura dell'anima, il viaggio nell'inconscio, possiamo raggiungere l'illuminazione rappresentata dalla luce del fuoco che sveglia l'iniziato, che essa stessa rappresenta il fuoco in cui Demetra immerse il bambino nel mito. Così l'immersione diviene un rito battesimale di immortalità o rinascita¹⁴⁹.

¹⁴³ Cfr. A. Motte, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁴ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, *op. cit.*, vol. I, p. 319. Sul motivo della «rigenerazione per cottura», cfr. M. Delcourt, *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, pp. 72 e sgg.

¹⁴⁵ Cfr. A. Motte, *op. cit.*, p. 111; S. Poli (ed.), *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁶ L'episodio di Demofonte è ostico a interpretarsi anche da parte degli storici delle religioni. N. J. Richardson (*op. cit.*, p. 24) afferma che Demofonte è una forma del fanciullo divino la cui nascita è proclamata alla fine dei Misteri (come concorda W. D. Furley, *Studies in the Use of Fire in Ancient Greek Religion*, Salem, Ayer, 1988, pp. 82-83). In virtù del suo stretto legame, per quanto oscuro (*ivi*, p. 83), con la dottrina misterica, l'autore dell'*Inno* avrebbe, così, sentito il bisogno di riferire tale episodio, nonostante si dimostrasse incoerente con il resto della trama (cfr. S. Poli (ed.), *op. cit.*, pp. 85-86). Di parere diverso M. P. Nilsson (*Greek Folk Religion*, *op. cit.*, p. 50), secondo cui la vicenda di Demofonte sarebbe «basata su un antico motivo folklorico che non ha nulla a che vedere con il culto eleusino»; il suddetto motivo è indagato in un breve *excursus* di mitologia comparata di Frazer (*Apollodorus. The Library*, London-New York, Heinemann-Putnam's Sons, 1921, vol. II, pp. 313-317.) Sui difficili legami tra l'episodio di Demofonte e il resto dell'*Inno*, cfr. N. J. Richardson, *op. cit.*, pp. 259-260; J. Stauss Clay, *op. cit.*, pp. 222-225. Sui fitti parallelismi tra le sorti di Demofonte e quelle di Kore, cfr. N. Felson-Rubin, H. M. Deal, «Some Functions of the Demophoön Episode in the Homeric *Hymn to Demeter*», in H. P. Foley (ed.), *op. cit.*, pp. 190-197.

¹⁴⁷ N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 24 (si vedano, però: U. Bianchi, *op. cit.*, pp. 175-177; H. P. Foley (ed.), *op. cit.*, p. 50). Demofonte è altresì il prototipo mitologico del «fanciullo del focolare», il quale aveva l'onore di venire scelto per essere iniziato insieme ai *mystai* adulti (cfr. C. Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, pp. 80-82; W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, *op. cit.*, p. 197).

¹⁴⁸ D. Sabbatucci, *Il Misticismo greco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 166. Come precisa lo studioso, «l'iniziazione misterica è una mancata immortalazione» (*ivi*, pp. 166-167). Conferma Strauss Clay (*op. cit.*, p. 244): «Una volta chiusa permanentemente la via per l'immortalità, può aprirsi il sentiero dell'iniziazione».

¹⁴⁹ D. A. Leeming, «Eleusinian Mysteries», *op. cit.*, p. 275. Non a caso, l'elemento fuoco domina nell'*epopteia* eleusina. Tuttavia, Motte (*op. cit.*, p. 112) precisa: «Il "fuoco mistico" di Eleusi potrebbe essere per gli iniziati una garanzia e un mezzo non di un'immortalizzazione propriamente detta, poiché comunque dovranno passare attraverso la morte, ma della loro

Malgrado sia di molto posteriore a *Veneranda, Beauté et vérité* – dodicesima ed ultima sezione del ciclo *La Maison natale (La Casa natale)*, dalla raccolta *Les Planches courbes* – ne possiede il medesimo retroscena mitico e sostrato simbolico. In particolare, vi si ritrova l'elemento fuoco – che si combina, questa volta esplicitamente, con un «fanciullo»:

Beauté et vérité, mais ces hautes vagues
Sur ces cris qui s'obstinent. Comment garder
Audible l'espérance dans le tumulte,
Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître,
Pour que la maison s'ouvre, de l'intérieur,
Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse
Dehors celui qui demandait un lieu natal?

Je comprends maintenant que ce fût Cérès
Qui me parut, de nuit, chercher refuge
Quand on frappait à la porte, et dehors,
C'était d'un coup sa beauté, sa lumière
Et son désir aussi, son besoin de boire
Avidement au bol de l'espérance
Parce qu'était perdu mais retrouvable
Peut-être, cet enfant qu'elle n'avait su,
Elle pourtant divine et riche de soi,
Soulever dans la flamme des jeunes blés
Pour qu'il ait rire, dans l'évidence qui fait vivre,
Avant la convoitise du dieu des morts.

Et pitié pour Cérès et non moquerie,
Rendez-vous à des carrefours dans la nuit profonde,
Cris d'appels au travers des mots, même sans réponse,
Parole même obscure mais qui puisse
Aimer enfin Cérès qui cherche et souffre.

Bellezza e verità, ma quelle onde alte
Su quelle grida ostinate. Come mantenere
Udibile la speranza nel tumulto,
Come fare in modo che invecchiare sia rinascere,
Che la casa s'apra, dall'interno,
Che non sia soltanto la morte a spingere

perennità *post mortem*». Per il legame tra il fanciullo mitico e il fuoco, cfr. K. Kerényi, «Il Fanciullo divino», *op. cit.*, pp. 62-63; M. Delcourt, *op. cit.*, pp. 66-67.

Fuori colui che chiedeva un luogo natale?

Adesso capisco che fu Cerere
Che m'apparve, di notte, per cercar rifugio
Quando bussavano alla porta, e fuori,
C'era d'un tratto la sua bellezza, la sua luce
Come anche il suo desiderio, il suo bisogno di bere
Avidamente alla ciotola della speranza
Perché era perduto ma ritrovabile
Forse, quel fanciullo che non aveva saputo,
Lei pur divina e ricca in sé,
Sollevare nella fiamma delle prime spighe
Perché egli ridesse, nell'evidenza che fa vivere
Prima della cupidigia del dio dei morti.

E pietà per Cerere e non scherno,
Appuntamenti a bivi nella notte profonda,
Grida di richiamo attraverso parole, anche senza risposta,
Parola anche oscura ma che possa
Amare infine Cerere che cerca e soffre¹⁵⁰.

Si individua, qui, un richiamo esplicito alla figura mitica di Demetra: Bonnefoy opta per il nome latino della dea – «Cérès» – perché, durante la stesura dei versi, ha nella propria mente il dipinto di Elsheimer, *La Dérision de Cérès*.

L'omerico *Inno a Demetra*, come osservò Henri Jeanmaire, giustappone due miti ben distinti, di cui è protagonista la dea delle messi: quello della «Nutrice divina», e quello – più ampio – della «Madre desolata»¹⁵¹. In *Beauté et vérité*, Bonnefoy riscrive entrambi tali miti, fondendo alchemicamente le due identità demetriache. Ci soffermiamo, avvalendoci dell'articolato *iter* che abbiamo avviato a partire da *Veneranda*, su Demetra come «Nutrice divina».

In merito alla soave apparizione della dea dinanzi ai suoi ignari occhi, l'io poetico narra che «c'era d'un tratto la sua bellezza, la sua luce». Il mitema che sottende al suo ricordo è l'accesso di Demetra al palazzo di Eleusi nell'*Inno* omerico. La suddetta scena viene definita l'«epifania parziale»¹⁵² della dea, che anticiperà quella vera e propria – la quale avrà luogo dopo che verrà scoperta

¹⁵⁰ Y. Bonnefoy, *L'Opera poetica*, op. cit., pp. 786-789.

¹⁵¹ H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille, Bibliothèque Universitaire, 1939, p. 297.

¹⁵² H. P. Foley (ed.), op. cit., p. 44.

esporre Demofonte alla fiamma, quando riacquisirà il suo aspetto divino¹⁵³. In occasione dell'epifania totale, durante la quale Demetra effonde una radiosità accecante¹⁵⁴, l'autore dell'*Inno* enfatizza l'impareggiabile «bellezza»¹⁵⁵ della dea, riferita anche da Bonnefoy accanto all'attributo luminoso.

Nell'*Inno*, la «luce sovrumana»¹⁵⁶ che la dea delle messi emana – cui abbiamo già accennato a proposito del «bianco» in *Veneranda* – sbalordisce la regina Metanira: tuttavia, questa intuizione non la aiuta ad accorgersi di trovarsi dinanzi all'augusta Demetra¹⁵⁷: allo stesso modo, non aiuta l'io poetico bonnefoyano a riconoscere immediatamente «Cérès».

Il sostrato mitico di *Beauté et vérité* non è interamente sovrapponibile a quello della *Dérision de Cérès* di Elsheimer: di conseguenza, il dipinto non è sufficiente a dischiudere, in modo determinante, gli enigmi della poesia. In particolare, il fanciullo che deride Demetra nell'episodio ovidiano riprodotto da Elsheimer¹⁵⁸ – che apprendiamo chiamarsi Ascalabo da un autore minore¹⁵⁹ – non coincide del tutto con il fanciullo bonnefoyano. La Cerere di *Beauté et vérité* fallisce nel compiere un atto che suona portentoso: sollevare il fanciullo «nella fiamma delle prime spighe», *affinché* questi rida. Qui, la risata, più che veicolo di derisione – quale è nel sostrato mitico del dipinto elsheimeriano – rappresenta l'emblema della «pienezza della vita»¹⁶⁰, rivelandosi conseguentemente un simbolo di rinascita¹⁶¹. Quella della fiamma bonnefoyana è, pertanto, l'azione di un fuoco che rinvigorisce, rigenera, e forse apoteizza – i medesimi cambiamenti di stato che l'elemento igneo avrebbe dovuto apportare a Demofonte¹⁶².

¹⁵³ Vv. 275-280 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 61).

¹⁵⁴ Cfr. N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 252; A. Motte, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵⁵ V. 276 dell'*Inno* (F. Càssola (ed.), *op. cit.*, p. 61).

¹⁵⁶ V. 189 dell'*Inno* (cfr. *ivi*, p. 53).

¹⁵⁷ Cfr. P. Scarpi, *Lecture sulla religione classica. L'Inno omerico a Demeter (Elementi per una tipologia del mito)*, Firenze, Olschki, 1976, p. 192.

¹⁵⁸ *Metamorfosi*, V, 438-461 (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, *op. cit.*, vol. I, pp. 311-313).

¹⁵⁹ Antonino Liberale, *Metamorfosi*, 24 (cfr. G. Guidorizzi, *Il Mito greco*, *op. cit.*, vol. I, p. 140).

¹⁶⁰ S. Reinach, «Le Rire rituel», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1911, n. 6, p. 588.

¹⁶¹ Cfr. N. J. Richardson, *op. cit.*, p. 217.

¹⁶² Il trattamento immortalizzante di Demofonte può classificarsi come un processo catartico, che consiste nell'eliminazione della parte peritura e materiale del corpo (cfr. H. Ludin Jansen, «Die eleusinische Weihe», in C. J. Bleeker, S. G. F. Brandon, M. Simon (ed.), *Ex Orbe Religionum*, Leiden, Brill, 1972, p. 297; P. Scarpi, *Lecture sulla religione classica. L'Inno omerico a Demeter (Elementi per una tipologia del mito)*, *op. cit.*, p. 204; M. Delcourt, *op. cit.*, p. 66). Ricordando come siffatto processo avesse un parallelo nella cerimonia purificatrice delle

È interessante che, in uno scolio a Nicandro, il fanciullo in questione – che reca il nome di Ambasi – è figlio di Celeo e Metanira, gli stessi avi di Demofonte¹⁶³. Se ne deduce che i due personaggi – il fanciullo ovidiano-elsheimeriano e quello eleusino – ricoprono il medesimo ruolo archetipico, quello del *kouros*: questi, sul piano rituale, corrisponde al «figlio divino» *Brimos*. A tale figura archetipica può ascrivere, *mutatis mutandis*, ogni personaggio-fanciullo in cui si imbatte Demetra durante le sue peregrinazioni – il quale, nei più dei casi (ma non in tutti) viene «adottato» dalla dea come proprio figlio, oppure ne diventa il *threptos*, ossia «l'alunno»¹⁶⁴. Ascalabo/Ambasi e Demofonte quali *kouroi* agiscono, così, in maniera combinatoria sul fanciullo bonnefoyano: questi, difatti, simultaneamente, è avvolto in un fuoco prodigioso e ha a che fare, in qualche misura, con lo scoppio di una risata. Nel fanciullo si può individuare anche l'azione, più implicita, di una terza variante del *kouros* archetipico: il principe eleusino Trittolemo – in talune versioni fratello di Demofonte, in altre figurante al suo posto –, il quale, nella più arcaica versione agraria del mito eleusino, fu investito da Demetra della missione di introdurre l'agricoltura presso gli uomini¹⁶⁵. Trittolemo ricevette da Demetra,

Anfidromie – a cui si sottoponevano i neonati al fine di fortificarli – Poli (*op. cit.*, p. 106) asserisce: «Dall'idea di rigenerazione, insita nel rito, è facile passare a quella di immortalità».

¹⁶³ Nicandro, *Theriaca*, 483-487. Nicandro fu fonte sia di Ovidio (cfr. 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. Classe di Lettere e Filosofia*, 1974, n. 4, pp. 109-137) che di Antonino Liberale (cfr. F. Celoria, *The Metamorphoses of Antoninus Liberalis. A Translation with a Commentary*, London-New York, Routledge, 1992, p. 83). Per un raffronto tra gli episodi, cfr. F. Overduin, *Nicander of Colophon's Theriaca. A Literary Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 543-544; P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, *op. cit.*, vol. I, p. 464; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, pp. 151 e sgg.

¹⁶⁴ G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁵ In Apollodoro (*Biblioteca*, I, 5; cfr. G. Guidorizzi, *op. cit.*, vol. I, pp. 130-131), Trittolemo è il fratello maggiore di Demofonte; quando questi finisce bruciato da Demetra, la dea si rivela ed elargisce a Trittolemo il dono del grano, affinché lo semini su tutta la terra a bordo di un carro trainato da serpenti alati. In Ovidio (*I Fasti*, IV, 417-620; cfr. Ovidio, *I Fasti*, *op. cit.*, pp. 184-195), invece, il figlio di Celeo e Metanira si chiama Trittolemo anziché Demofonte: dopo il fallimento della sua immortalizzazione per fuoco, Demetra dichiara che il fanciullo sarà mortale, ma che sarà il primo a coltivare la terra. Questa «versione agraria» del mito è sicuramente più arcaica di quella narrata nell'*Inno* omerico, come si evince dalla sua ambientazione rustica anziché palaziale e dal fatto che «non comprende la formazione dei misteri» (A. Brelich, *op. cit.*, p. 52): in essa, non la fondazione dei riti, bensì la cerealicoltura si configura come dono compensatorio e sostitutivo dell'immortalità (cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, *op. cit.*, p. 156; A. Brelich, *op. cit.*, p. 69). L'integrazione delle due finalità del mito – quella agricola e quella misterica – è sintetizzata dal rilievo di Eleusi (V sec. a. C.), in cui Trittolemo è rappresentato tra le dee Demetra e Kore, le quali «gli donano la ricchezza con la benedizione delle messi e lo liberano dalla paura del regno dei morti» (cfr. M. Giebel, *op. cit.*, p. 28). Cfr. anche C.

infatti, la prima spiga¹⁶⁶: tale atto primordiale influisce implicitamente sul verso bonnefoyano, in cui la fiamma, a cui il fanciullo è esposto da Cerere, appartiene alle «prime» spighe.

Si noti, infine, che, nel sintagma «fiamma delle prime spighe», Bonnefoy coniuga, proprio come in *Veneranda*, il fuoco e il grano, riconducendoci alla teoria kerényiana sul trattamento di Demofonte – la stessa che aveva svelato il senso recondito dell'immagine, a essa molto simile, del «fuoco nel pane spezzato». In *Veneranda*, però, il processo trasformativo della cottura si era appena concluso con successo; in *Beauté et vérité*, la cui aura è decisamente più intrisa di afflizione, questo processo conduce – anzi, ha già condotto – a un fallimento.

Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, *op. cit.*, pp. 120-130; A. Suter, *op. cit.*, pp. 134-136.

¹⁶⁶Cfr. M. Giebel, *op. cit.*, p. 18.

Capitolo IV

Lucian Blaga: visioni apocalittiche e resurrezione lunare

Personalità intrisa di sapere teoretico e simbologico, Lucian Blaga¹ non faceva affatto segreto della propria scelta di «consacrarsi» – intellettualmente e spiritualmente – al mito, da lui eletto a linfa inestinguibile della propria creazione

¹ Lucian Blaga (1895-1961) fu tra i più grandi esponenti della letteratura romena del Novecento. Nacque nel villaggio transilvano di Lancrăm – toponimo che evoca, nel cuore del poeta, il suono delle lacrime. La figura di sua madre svolse un ruolo primario nella formazione della sua sensibilità: gli trasmise la conoscenza del folklore romeno, abituelandolo a privilegiare il rapporto con la natura. Lo studio della lingua e della letteratura tedesca incisero notevolmente sulla sua formazione (cfr. R. Del Conte, «Introduzione», in L. Blaga, *Poesie (1919-1943)*, a cura di R. Del Conte, Roma, Lerici, 1971, p. 11). Dopo aver frequentato il Seminario teologico di Sibiu, conseguì, nel 1920, il Dottorato in Filosofia presso l'Università di Vienna. La sua carriera diplomatica gli fece compiere numerosi viaggi per l'Europa, da Varsavia a Praga, da Berna a Lisbona (cfr. M. Cugno, *La Poesia romena del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 474). Nel 1939, iniziò a insegnare presso l'Università di Cluj. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli venne impedito di pubblicare opere e di proseguire la propria attività di didattica e di ricerca: nell'ultimo periodo della sua vita lavorò, difatti, come bibliotecario e come traduttore. Morì nel 1961, e fu sepolto nell'amato villaggio natale Lancrăm, dove si trova anche la sua casa memoriale. Sebbene influenzata da correnti «moderne», come il simbolismo – soprattutto francese e romeno – e l'espressionismo tedesco (R. Del Conte, *op. cit.*, p. 9), la poetica di Blaga deve intendersi, anzitutto, come «tradizionalismo metafisico» (M. Cugno, «Percorsi della poesia romena nella prima metà del Novecento», in *Quaderni del Premio Letterario "Giuseppe Acerbi", Vol. 6: Letteratura della Romania*, Verona, Gabrielli Editori, 2005, p. 82), poiché non abbandona mai il dialogo e il rapporto con il «sostrato spirituale primitivo» (*ivi*, p. 83) – che trova il suo luogo ideale nell'arcaico spazio del villaggio. A tal proposito, menzioniamo il suo celebre discorso *Elogiul satului românesc (L'elogio del villaggio romeno)*, pronunciato nel 1937 in occasione della sua elezione a membro dell'Accademia di Romania. Il mistero, «conditio sine qua non per qualsiasi creazione culturale» (R. Del Conte, *op. cit.*, p. 9), si esprime, nell'opera blaghiana, in visioni mitiche e simboli (cfr. *ivi*, p. 14). Tra principali raccolte poetiche di Lucian Blaga, citiamo *Poemele luminii (I Poemi della luce)*, 1919), *Pașii profetului (I Passi del profeta)*, 1921), *În marea trecere (Nel grande passaggio)*, 1924), *Lauda somnului (L'Elogio del sonno)*, 1929), *La cumpăna apelor (Allo spartiacque)*, 1933), *La curțile dorului (Alle corti del desiderio)*, 1938), *Nebănuitele trepte (I Gradini sconosciuti)*, 1943). La sua opera filosofica si organizza, invece, in quattro grandi trilogie. *Trilogia cunoașterii (La Trilogia della conoscenza)*, 1943) include *Eonul dogmatic (L'Eone dogmatico)*, *Cunoașterea luciferică (La Conoscenza luciferica)* e *Cenzura transcendentă (La Censura transcendentente)*; *Trilogia culturii (La Trilogia della cultura)*, 1944) include *Orizont și stil (Orizzonte e stile)*, *Spațiul mioritic (Lo Spazio mioritico)* e *Geneza metaforei și sensul culturii (La Genesi della metafora e il senso della cultura)*; *Trilogia valorilor (La Trilogia dei valori)*, 1946) include *Știință și creație (Scienza e creazione)*, *Gândire magică și religie (Pensiero magico e religione)* e *Artă și valoare (Arte e valore)*. Di *Trilogia cosmologică (La Trilogia cosmologica)*, non completata, esiste soltanto il volume *Diferențialele divine (Differenziali divini)*. Oltre che poeta e filosofo, Blaga fu anche drammaturgo: menzioniamo la sua opera teatrale *Meșterul Manole (Mastro Manole)*, 1927). Per una monografia recente sull'autore, cfr. C. Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a revizuită, studiu introductiv de C. Teuțișan, București, Tracus Arte, 2013.

poetica. Tuttavia, specificava di ricorrere ai motivi mitici in maniera personale e inventiva, al di là di ogni intento devozionale o dottrinale:

È vero che nella mia poesia sono frequenti i motivi mitici, perfino teologici. Ma di questi elementi faccio uso nel modo più libero, come mezzi di espressione poetica. I motivi non vengono trattati “dogmaticamente”. Li uso sempre in senso creativo, libero; li modifico e li amplifico a seconda delle necessità. Invento motivi mitici a ogni passo, perché senza un pensiero mitico non nasce, malauguratamente o fortunatamente, nessuna poesia².

Come riconosciuto da Constantin Ciopraga, Blaga, difatti, in assenza di un «grande mito unificatore», sceglie di attingere, piuttosto, a «schegge di mito»³: ricombinandole tra di loro, il poeta genera, così, una mitologia propria⁴. In tal modo, il poeta romeno «si colloca, autonomamente, in un tempo mitico sconfinato»⁵, in cui «il mondo reale si estende verso l'assoluto»⁶: si tratta della medesima dimensione in cui si dispiega la fiaba, oppure la leggenda. Se «percepire il mondo come “fiaba” equivale [...] a una regressione al tempo delle origini»⁷, nel procedimento mitopoietico di Blaga si riscontra, allora, la definizione atemporale dell'attività artistica fornita da Eliade:

Il poeta scopre il mondo come se assistesse alla cosmogonia, come se fosse contemporaneo del primo giorno della creazione. Da un certo punto di vista si può dire che ogni grande poeta *rifà* il mondo, perché si sforza di vederlo come se il tempo e la storia non esistessero⁸.

D'altronde, lo stesso Blaga ammise che «il mito, attraverso la sua struttura più intima, è una creazione simile alla creazione artistica»⁹. In una monografia sull'autore, George Gană espone una serie di settori mitologici ai quali Blaga

² M. Cugno, «Percorsi della poesia romena nella prima metà del Novecento», *op. cit.*, p. 84. Su questa posizione del poeta, cfr. anche L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturi*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1937, pp. 290 e sgg.

³ C. Ciopraga, «Preface», in Lucian Blaga, *Poemele luminii / Poems of Light. A Romanian-English Bilingual Edition*, English versions by D. Eulert, Ș. Avădanei, M. Bogdan, Preface by C. Ciopraga, Introduction by D. Eulert, București, Editura Minerva, 1975, p. 49.

⁴ Cfr. G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 233.

⁵ C. Ciopraga, *op. cit.*, p. 49.

⁶ G. Gană, *op. cit.*, p. 216.

⁷ *Ivi*, 218.

⁸ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1990, p. 26.

⁹ L. Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 677.

attinge per la propria poesia, che spaziano dal mito del Paradiso al quello dell’Ade, dal mito greco di Pan a quello per lui «autoctono» di Zalmoxis¹⁰. Curiosamente, il critico romeno asserisce che Blaga, come fonte per la produzione della propria poesia, «ignora la mitologia germanica»¹¹ – sebbene ammetta che questa gli fosse tutt’altro che estranea. Tale affermazione è, a nostro avviso, inesatta. In primo luogo, chiamiamo in causa le rune – tipologia di scrittura propria dell’antica epigrafia germanica –, scelte da Blaga per il titolo di una lirica da *La cumpăna apelor (Allo spartiacque, 1933)*¹²: tutte le cose «perfette e intatte», e tutti i segnali segreti, misteriosi, arcani, vengono denominati dal poeta «rune», perché «gli uomini non sanno più decifrarle»¹³. In secondo luogo, ricordiamo un’altra poesia di Blaga, che reca il titolo tedesco *Götterdämmerung (Crepuscolo degli dèi)*, tratta dal ciclo postumo *Vârsta de fier (Età di ferro)*¹⁴: tale titolo costituisce una chiara eco wagneriana, la quale è, a propria volta, una libera traduzione del termine «Ragnarok» – la fine dei tempi nel mondo mitologico norreno –, di cui abbiamo ampiamente trattato a proposito del *Dying and Rising God* nordeuropeo Balder.

4.1 Una chiave di lettura «nordica» a *Peisaj transcendent*

Nella sua rassegna tematico-mitologica blaghiana, Gană annovera una poesia, *Peisaj transcendent (Paesaggio trascendente)* – da *Lauda somnului (L’Elogio del sonno, 1929)* –, tra quelle in cui il poeta romeno riformula visibilmente il «mito cristico»¹⁵. Nonostante la componente cristianeggiante del componimento sia innegabile – il personaggio di Gesù vi viene evocato, difatti, in modo diretto –, noi intendiamo concentrare la nostra attenzione sulle altre immagini che compongono *Peisaj transcendent*, al fine di dimostrare che il mito principale che

¹⁰ Cfr. G. Gană, *op. cit.*, pp. 232-233.

¹¹ *Ivi*, p. 232.

¹² L. Blaga, *Opere*, Edizione critica de G. Gană, Cronologie și aducere la zi a receptării critice de N. Mecu, Introdurre de E. Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, vol. I, p. 176. Per una traduzione, cfr. L. Blaga, *Poesie (1919-1943)*, *op. cit.*, p. 167.

¹³ R. Del Conte, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ L. Blaga, *Opere*, *op. cit.*, vol. I, p. 345. Per una traduzione, cfr. L. Blaga, *I Poemi della luce*, a cura di M. Mincu, S. Albisani, Milano, Garzanti, 1989, p. 281.

¹⁵ *Ibidem*. Gli fa eco A. Teodorescu, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Iași, Junimea, 1983, p. 105.

sottende al suo panorama di sfacelo e decadenza¹⁶ – che è allo stesso tempo custode di presagi di prossima rigenerazione – è, tuttavia, quello del Ragnarok nordeuropeo.

Peisaj transcendent può definirsi «una schiera di immagini animate»¹⁷, giustapposte le une alle altre, che si succedono in modo privo di organicità – quasi non vi fosse, tra di esse, alcun nesso di consecutività o consequenzialità¹⁸:

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești.
Fântânile nopții
deschid ochii și-ascultă
întunecatele vești.
Păsări ca niște îngeri de apă
marea pe țărături aduce.
Pe mal – cu tămâie în păr
Isus sîngerează lăuntric
din cele șapte cuvinte
de pe cruce.

Din păduri de somn
și alte negre locuri
dobitoace crescute-n furtuni
ies furișate să bea
apă moartă din scocuri.
Arde cu păreri de valuri
pământul îmbrăcat în grâu.
Aripi cu sunet de legendă
s-abat înapăimântate peste râu.

Vântul a dat în pădure
să rupă crengi și coarne de cerbi.
Clopote sau poate sicriele
cântă subt iarbă cu miile¹⁹.

Apocalittici galli ancor cantano
ancor cantano dai villaggi rumeni.

¹⁶ Cfr. A. Teodorescu, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ M. Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970, p. 181.

¹⁸ Per tale motivo, taluni hanno voluto individuarvi il fantasioso esito di una procedura creativa tipicamente espressionista – quale frutto di una visione interna che sopraffà l'artista (cfr. O. S. Crohmălniceanu, *Literatură română și expresionismul*, București, Universală, 2002, p. 82).

¹⁹ L. Blaga, *Opere, op. cit.*, vol. I, p. 137.

Le fonti della notte
schiudono gli occhi e ascoltano
i tenebrosi messaggi.
Uccelli simili ad angeli equorei
adduce il mare alle sponde.
A riva – sui suoi capelli è l'incenso –
Gesù in segreto sanguina
da quelle sette parole
di sulla croce.

Da boschi sepolti nel sonno
e da negri altri luoghi
bestie cresciute fra i nubi
sbucano guardinghe per bere
la morta acqua delle gore.
Avvampa con fluttuare di onde
la terra vestita di grani.
Ali con rombo di leggenda
s'abbatton spaventate sul fiume.

Il vento irrompe sul bosco
a spezzarvi rami e corna di cervi.
Campane – o son forse le bare –
cantano sotto l'erba a migliaia²⁰.

Blaga propone, in *Peisaj transcendent*, delle scene molto simili a quelle che contraddistinguono il Ragnarok nordeuropeo. La prima di queste – la più evidente – è quella che inaugura la poesia, che ha per protagoniste delle creature ornitomorfe. Nel fantastico folclorico blaghiano, gli «apocalittici galli», sebbene norreni sul piano del sostrato mitologico, levano le proprie grida dai «villaggi rumeni». Difatti, come teorizza Gană:

Nella maggior parte dei casi [...] il contatto con il mito è superficiale, perché gli elementi assorbiti vengono adoperati in creazioni filtrate attraverso una sensibilità diversa da quella dalla quale era sgorgato tale mito²¹.

Come segnalato da Eugen Todoran in un suo commento simbolico-etnologico a *Peisaj transcendent* – in cui chiama a supporto alcune osservazioni mitanalitiche

²⁰ L. Blaga, *Poesie (1919-1943)*, op. cit., p. 137.

²¹ G. Gană, op. cit., p. 231.

di Krappe²² –, il gallo si annovera tra gli uccelli presaghi dell'alba, messaggeri del «sole che dissipa l'oscurità, simbolo di trascendenza nei miti agrari»: il suo canto, difatti, «annuncia agli spiriti dell'oscurità che è giunto il tempo di ritirarsi nella loro dimora sotterranea»²³.

Perché, allora, i galli blaghiani sono «apocalittici» e non aurorali? La sola scienza dei simboli, di per sé, procurerebbe una risposta mediamente soddisfacente: quantunque sia anzitutto un simbolo solare, il gallo è, talora, consacrato alle divinità lunari, e dunque, notturne e cicliche²⁴; possiede, talora, una funzione di psicopompo, rivelandosi correlato, dunque, al regno dei morti, di cui conosce i segreti²⁵; infine è, così come altri animali, un simbolo del tempo²⁶.

Nelle tradizioni nordiche, in particolare, un'ulteriore funzione del gallo è quella della «vigilanza guerriera»²⁷. Tale ruolo ci autorizza ad immergerci nell'ambito mitologico specificamente norreno – la medesima che appartiene al Mito del *Dying and Rising God* Balder, e del Ragnarok, scatenato dalla sua morte – e a fare appello, onde dischiudere ermeneuticamente i segreti di *Peisaj transcendent*, a un repertorio peculiarmente «eddico» di simboli ed immagini.

Nelle stanze quarantaduesima e quarantatreesima della *Voluspa*, primo carme dell'*Edda poetica*, si legge di «misteriosi galli che cantano il principio della fine»²⁸:

Là sedeva sul colle e pizzicava l'arpa
il custode della gigantessa, l'ilare Eggther.
Cantò vicino a lui, nel bosco degli augelli,
il gallo d'un bel rosso e Fjalarr era il suo nome.

Cantò accanto agli asi Gullinkambi:
gli uomini desta per Herjafodhr;
ma un altro anche canta in basso sottoterra,
gallo rosso-fuliggine, alle corti di Hel²⁹.

²² Cfr. A. H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1938, p. 84.

²³ E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, Editura Facla, 1981, vol. II, p. 115.

²⁴ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 482.

²⁵ Cfr. *ibidem*; cfr. G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, *op. cit.*, p. 550.

²⁶ Cfr. C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, *op. cit.*, p. 277.

²⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 482.

²⁸ J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, p. 254.

²⁹ P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, pp. 11-12.

Se, circa l'identità di Eggther, si è incerti se si tratti di quella di un gallo³⁰ oppure di un gigante³¹, sulla natura degli altri tre personaggi nominati – Fjalarr, Gullinkambi e un anonimo «altro» – vi sono meno dubbi: si tratta di tre galli. Come sintetizza Chiesa Isnardi, nelle due stanze in questione, «un gallo di nome Fjalarr canterà per i giganti, un altro rosso fuliggine per le genti di Hel, un terzo detto Gullinkambi desterà gli Einherjar nella Valhalla»³². Mentre Fjalarr³³ e l'anonimo gallo infero³⁴ sono di colore rosso – il primo, dello splendente rosso diurno, e il secondo dell'opaco rosso notturno-ctonio –, Gullinkambi reca, invece, un cromatismo eminentemente aureo-solare: il suo nome significa, alla lettera, «Cresta d'Oro». Quest'ultimo esaudisce la funzione di vigilante bellico, a cui accennavamo: chiama a raccolta, difatti, gli uomini di «Herjafodhr» («padre degli eserciti»), ossia di Odino³⁵, affinché si preparino alla «battaglia escatologica»³⁶ del Ragnarok.

Gullinkambi è forse identificabile con altri due galli, noti nella letteratura norrena: Salgofnir, che, similmente, risveglia ogni mattina i guerrieri della Valholl³⁷; e Vithofnir, detto «luminoso nell'aria» in quanto risiede sulla cima più alta dell'albero della vita, l'Yggdrasill o Mimameithr³⁸. Tale gallo luminoso risiede, vigile, sulla cima dell'albero cosmico, poiché è «protettore e guardiano della vita»³⁹: in virtù di tale funzione, la simbolica cristiana trasferì, difatti, la figura del gallo, «uccello dell'aurora», sul campanile della chiesa⁴⁰. In realtà, anche nel patrimonio mitologico-simbolico autoctono si rileva una correlazione

³⁰ Cfr. J. A. Hjalteín, «Traces of Animal Worship Among the Old Scandinavians», *Fraser's Magazine*, 1871, n. 4, p. 23.

³¹ Cfr. C. Lecouteux, *op. cit.*, p. 77.

³² G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, *op. cit.*, pp. 187-188.

³³ Sugli altri personaggi che, nella letteratura norrena, recano tale nome, cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, *op. cit.*, pp. 115-116.

³⁴ Cfr. M. Polia, *op. cit.*, p. 77.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 78.

³⁶ C. Lecouteux, *op. cit.*, p. 118.

³⁷ G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, *op. cit.*, p. 59, p. 550.

³⁸ Cfr. C. Lecouteux, *op. cit.*, p. 256. Cfr., sull'albero cosmico e Vithofnir, le stanze del carme eddico minore *Fjolsvinnsmal* che ne trattano (dalla diciassettesima alla trentesima) – di cui alcune, in traduzione italiana, vengono riportate in G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, *op. cit.*, pp. 404-405.

³⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 482.

⁴⁰ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 153.

tra un uccello mitico e l'albero cosmico. Roman Vulcănescu ci presenta la simbologia funeraria dell'«uccello dell'anima»⁴¹:

L'*uccello dell'anima* veniva posto sulle colonne che demarcavano i *cenotafi* o le *tombe vuote* [...]. Nella sua evoluzione rituale, l'uccello-anima presenta due *linee di sviluppo* mitico, una ascendente e l'altra discendente. La *linea ascendente* simboleggia la sua salita rituale dall'*universo ctonio della morte* – sul portentoso albero del cosmo; [...] l'uccello dell'anima così inteso viene, all'inizio, posizionato sul petto del morto e sepolto con lui, e poi viene fatto salire sulla parte superiore della tomba, dalla tomba alla colonna, e dalla colonna all'albero della vita e della morte e infine a quello cosmico⁴².

Lo studioso sottolinea, in seguito, come Constantin Brâncuși, nel Novecento, riproduce, nelle proprie sculture, l'uccello-anima, spesso sotto forma di gallo di colore dorato⁴³.

Il trio di galli dell'«apocalisse norrena» potrebbe costituire l'immagine mitologica che sottende ai «galli» – non a caso, «apocalittici» – che aprono *Peisaj transcendent* di Blaga. Tali galli annunciano la fine del mondo e lo scontro fatale tra gli dèi e i loro nemici: tuttavia, memori della rigenerazione cosmica che segue al Ragnarok, possiamo individuare, nella loro avvisaglia catastrofica, anche i germi di una futura rinascita, e dunque della luce. La funzione simbolica primaria del gallo quale «messaggero della vittoria sui pericoli della notte»⁴⁴ non viene dunque tradita in *Peisaj transcendent*, bensì magistralmente preservata: i galli blaghiani sono apocalittici *eppure*, implicitamente, aurorali.

Gli uccelli di *Peisaj transcendent* non si limitano, tuttavia, ai galli dell'*incipit*. L'uccello è, difatti, una vera e propria «ossessione della simbolica di Blaga»: trattandosi di una «creatura investita delle missioni e dei messaggi più segreti», vi si può riconoscere l'incarnazione teriomorfa dell'«impeto dell'essere umano verso l'infinito»⁴⁵. Degli epifanici «uccelli simili a angeli equorei», in *Peisaj*

⁴¹ Sull'«uccello dell'anima», cfr. J. G. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*, Hong Kong, Macmillan, 1980, pp. 33-36; J. von Negelein, «Seele als Vogel», *Globus*, 1901, n. 79, pp. 357-361, pp. 381-384.

⁴² R. Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, pp. 199-201.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 201.

⁴⁴ G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli, op. cit.*, p. 549.

⁴⁵ M. Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 188.

transcendent, giungono per mare. La similitudine con gli angeli è – come il Gesù sanguinante e alle campane dell'*explicit* – un vivace esito della sapiente compenetrazione blaghiana tra fantastico folclorico e fantastico cristiano. Nella seconda metà della poesia, tali uccelli si ripresentano attraverso una formulazione sineddotica, nuovamente accostata all'elemento acqua: quella delle «ali con rombo di leggenda» che «s'abbatton spaventate sul fiume». Il mare, che «adduce [...] alle sponde» gli uccelli d'acqua in *Peisaj transcendent*, ricorda molto quel mare in tempesta che, allo scoppio del Ragnarok, conduce a riva la Naglfar, la Nave dei Morti, a bordo della quale le forze del Caos o «figli di Muspell» (Loki e i giganti) approderanno ad Asgard, ingaggiando la loro battaglia cosmica contro gli dèi⁴⁶.

Tuttavia, l'immagine dell'uccello acquatico – al fine di ricostruirne una visione completa – deve essere necessariamente contemplata anche al di là dell'ambito simbolico-mitologico norreno: innumeri sono, difatti, le raffigurazioni ornitomorfe acquatiche ricorrenti, in contesto funerario, nell'Europa antica⁴⁷. La correlazione tra una fiera alata e la dimensione mortuaria è rilevabile sin dagli albori della Protostoria europea: in particolare, nel mondo ellenico, italico e celtico, spicca la figura dell'uccello acquatico nelle rappresentazioni funerarie⁴⁸.

Non diversamente dal gallo, gli uccelli acquatici sono spesso correlati al simbolismo solare: non di rado, però, vengono raffigurati anche da soli⁴⁹. In taluni contesti funerari etruschi, ad esempio, l'uccello acquatico assume la funzione di psicopompo, quale tramite di un viaggio oltremondano o estatico:

⁴⁶ P. Scardigli (ed.), *op. cit.*, p. 13; S. Sturluson, *Edda, op. cit.*, pp. 117-118. Sulla Naglfar, cfr. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs, op. cit.*, p. 235; Cfr. C. Lecouteux, *op. cit.*, p. 181; G. Chiesa Isnardi, *I Miti nordici: storie, figure, simboli, op. cit.*, p. 662.

⁴⁷ Cfr. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images, op. cit.*, pp. 125 e sgg.

⁴⁸ Cfr., ad esempio, G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin, de Gruyter, 1954, pp. 10 e sgg; J. Bouzek, *Greece, Anatolia and Europe: Cultural Interrelations During the Early Iron Age*, Jonsered, Paul Åströms Förlag, 1997, p. 141; D. W. Harding, *The Archaeology of Celtic Art*, London-New York, Routledge, 2007, p. 20.

⁴⁹ Cfr. P. Brocato, «Il Simbolismo solare tra presente e passato in Europa», in P. Vereni (ed.), *Passato identità politica. La storia e i suoi documenti tra appartenenze e uso pubblico*, Roma, Meltemi, 2009, p. 25. Sull'uccello come psicopompo, cfr. anche J. G. Frazer, *La Paura dei morti nelle religioni primitive*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 154, p. 157.

Il viaggio dell'uccello verso il mondo celeste per accompagnare il defunto verso il sole, simbolo dell'eterno risorgere, e il tuffo nel mare dell'uomo ma anche dell'uccello acquatico, entrambi soggetti della pittura funeraria, simbolicamente alludono all'accesso alla dimensione ultraterrena⁵⁰.

Se è in grado di indicare la rotta verso l'aldilà, l'uccello acquatico, dunque, vi appartiene e ne proviene. Anche gli uccelli di *Peisaj transcendent*, pertanto, che appaiono «angeli equorei» sono messi apocalittici che giungono dall'altro mondo – qui, via mare.

Il vento di *Peisaj transcendent* è inverosimilmente impetuoso, tanto da recare danno alle corna di cervi, oltre che ai rami – alla sfera animale oltre che a quella vegetale. Per la sua eccessiva azione distruttiva, ci ricorda il vento gelido – di certo, anch'esso smisuratamente violento – del *Fimbulvetr*, l'«Inverno Terribile», il primo squilibrio naturale dal quale, nel mito nordeuropeo, si evince che il Ragnarok è vicino. E sempre il *Fimbulvetr* lasciano immaginare quei «nemi», nelle quali sono cresciute le bestie che, in *Peisaj transcendent*, si abbeverano dell'acqua morta delle gore: si tratta, forse, della stessa acqua assassina del Diluvio apocalittico del Ragnarok – durante il quale tali bestie avevano raggiunto le loro tane, che adesso abbandonano.

Infine, il dio che sanguina di *Peisaj transcendent* – riformulato, cristianamente, come Gesù – è identificabile, archetipicamente, con il *Dying and Rising God* Balder, sofferente durante il suo *Sparagmos* sacrificale, da cui deriva la fine del mondo. Al di là del *cadre* apocalittico che le sue immagini rovinose tessono, *Peisaj transcendent* serba, inequivocabilmente, anche il finale lieto del mito della rinascita nordeuropeo. La promessa resurrezionale, di stampo esclusivamente norreno, traspare, all'occhio mitocritico, dalla «terra vestita di grani» che «avvampa con fluttuar di onde»: con il suo movimento sinuoso, questa è assimilata a una distesa d'acqua marina; tuttavia, brucia come se vi fosse stato appiccato un fuoco. Tale immagine ambivalente e densa di semantismo non può che spiegarsi attraverso la tipologia di distruzione del mondo propria del Ragnarok, che si concretizza prima attraverso l'elemento acqua (Diluvio) e poi attraverso l'elemento fuoco (Conflagrazione):

⁵⁰ P. Brocato, *op. cit.*, p. 33.

La terra intera tremerà e i monti, tanto che gli alberi si sradicheranno dalla terra e i monti rovineranno e tutti i vincoli e le catene si spezzeranno e si infrangeranno [...]. E il mare inonderà la terra [...]. In questo tumulto il cielo si squarcia e giungono al galoppo i figli di Muspell, avanti a tutti cavalca Surtr, e prima e dopo di lui divampa il fuoco [...]. Surtr appiccherà fuoco alla terra e tutto il mondo brucerà⁵¹.

Anche la terra di *Peisaj transcendent* reca i segni della consunzione arrecatagli dall'acqua e dal fuoco – simboli ambivalenti, i quali, si badi, si caricano tanto di un potenziale distruttivo quanto di un potenziale ristoratore, che in tale caso si concretizzano consecutivamente. Nella feconda «terra vestita di grani» blaghiana si individua la modalità eminentemente agraria su cui è strutturata la rigenerazione del cosmo norreno dopo il Ragnarok: «La terra emergerà dal mare e sarà verde e bella, e i campi cresceranno senza seme»⁵². La rinascita cosmica sembra essere caldamente custodita, inoltre, dall'interrogativo che cala il sipario su *Peisaj transcendent*: se, sotto l'erba, vi siano dei morti⁵³ – ripostivi per inumazione, sepoltura tellurico-vegetale *par excellence* –, o delle campane che «cantano», apparentemente a festa.

Peisaj transcendent si dimostra, così, un calderone lirico che, rielaborando ingredienti mitici, ci illustra «visioni apocalittiche di arcana bellezza» – a cui, tuttavia, si accompagna «il motivo nostalgico della palingenesi»⁵⁴. Per questo motivo, mai avrebbe potuto profilarsi per tale poesia un *background* mitologico più adatto di quello del Ragnarok nordeuropeo – sebbene mai sapremo se a selezionarlo è stato il piano inconscio della creazione blaghiana, oppure, più probabilmente, se il poeta ha attinto alla sua sconfinata cultura storico-religiosa, nella fattispecie germanica. In ogni caso, resta indubbio che *Peisaj transcendent* costituisce un esempio brillante della fertile commistione, operata da Blaga, tra «autoctonia e universalità», tra «locale ed europeo»⁵⁵, dimostrandosi una prova

⁵¹ S. Sturluson, *Edda*, *op. cit.*, pp. 117-119.

⁵² *Ivi*, p. 123.

⁵³ La bare «cantano», giacché i morti si sarebbero animati: il Ragnarok rappresenta, infatti, la fase buio-caotica del Ciclo, durante la quale gli ordini si sovvertono, sicché i confini tra vivi e morti si annullano (cfr. *infra*, par. 2.1).

⁵⁴ R. Del Conte, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ P. Constantinescu, «Lucian Blaga», *Steaua*, 1966, n. 5, cit. da M. Livadă, *op. cit.*, p. 182.

inconfutabile della sua poesia quale «la più felice sintesi tra tradizione vera e propria e spirito moderno»⁵⁶.

4.2 Perennità ancestrale in *Liniște*

L'archetipo del «rinascere», sul quale è modellato il destino del *Dying and Rising God*, conosce una riformulazione in una poesia giovanile di Blaga, *Liniște* (*Pace*), dalla raccolta *Poemele luminii* (*I Poemi della luce*, 1919). Qui il giovane poeta tematizza, difatti, una misteriosa esperienza notturna, che trascende l'individualità dell'io poetico: questi avverte infatti, dentro di sé, una «voce straniera», la quale intona un canto che non gli appartiene. Si tratta della voce di un proprio avo, il quale era morto anzitempo:

Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

În piept
mi s-a trezit un glas străin
și-un cântec cântă-n mine-un dor, ce nu-i al meu.

Se spune, că strămoși, cari au murit fără de vreme,
cu sânge tânăr încă-n vine,
cu patimi mari în sânge,
cu soare viu în patimi,
vin,
vin să-și trăiască mai departe
în noi
vieța netrăită.

Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

O, cine știe – suflete-n ce piept îți vei cânta
și tu odată peste veacuri
pe coardele dulci de liniște,
pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat
și frânta bucurie de vieță? Cine știe? Cine știe?⁵⁷

È tanta pace all'intorno che mi par di udire

⁵⁶ I. Pillat, *Tradiție și literatură*, București, Editura Casa Școalelor, 1943, p. 20.

⁵⁷ L. Blaga, *Opere, op. cit.*, vol. I, p. 18.

come urtan contro i vetri i raggi della luna.

In petto mi s'è desta una voce straniera
e un canto canta in me un rimpianto, che non è il mio.
Si dice che gli avi, che anzi tempo morirono,
con giovane sangue ancor nelle vene,
con veementi passioni nel sangue,
e sole acceso nelle loro passioni,
vengano,
vengano a vivere ancora
in noi
la non vissuta vita.

Tanta pace è all'intorno che mi par d'udire
come urtan contro i vetri i raggi della luna.

Oh, chi sa – anima, in quale petto canterai
anche tu un giorno – oltre i secoli –
su corde dolci di pace,
su un'arpa di buio – il tuo sogno stroncato
e la gioia di vivere, infranta? Chi sa? Chi sa?⁵⁸

La mesta eco dei trapassati risuona in seno ai vivi quando – nel cuore della notte – i «raggi della luna» paiono urtare i vetri. In una poesia di Blaga più tarda, *Biografie (Biografia)* – da *Lauda somnului (L'Elogio del sonno, 1929)* – il contatto con gli antenati è associato non al momento notturno, bensì a quello serale, ma ugualmente sotto il segno dell'astro lunare:

Fac schimb de taine cu strămoșii, [...]
Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile sângelui uitat de mult.
Binecuvânt pânea și lună⁵⁹.

Faccio scambio di segreti con gli avi, [...]
La sera accade che io ascolti assorto
come in me si riversino ancora
le fiabe del sangue da molto obliato
Benedico il pane e la luna⁶⁰.

⁵⁸ L. Blaga, *Poesie (1919-1943)*, op. cit., p. 55.

⁵⁹ L. Blaga, *Opere*, op. cit., vol. I, p. 127.

⁶⁰ L. Blaga, *Poesie (1919-1943)*, op. cit., p. 123.

I versi che illustrano lo scenario lunare si ripetono anche più avanti nel testo di *Liniște*, precedendo immediatamente l'interrogativo finale dell'io poetico circa le sorti della sua anima nei secoli a venire – per la precisione, circa l'identità dei posteri in cui si perpetuerà il suo canto malinconico. La reiterazione di tale coppia di versi è finalizzata ad enfatizzare la natura ciclica delle sorti di reincarnazione. Come teorizza Eliade, infatti, il simbolo lunare è correlato all'eterno ritorno:

Se la luna serve per “misurare” il tempo [...] essa rivela nello stesso tempo l'“eterno ritorno”. Le fasi della luna – apparizione, crescita, decrescita, scomparsa seguita da riapparizione alla fine di tre notti di tenebre – hanno avuto una funzione immensa nell'elaborazione delle concezioni cicliche [...]. Questa assimilazione non è importante soltanto perché ci rivela la struttura “lunare” del divenire universale, ma anche per le sue conseguenze ottimistiche: infatti, proprio come la scomparsa della luna non è mai definitiva, poiché è necessariamente seguita da una luna nuova, la scomparsa dell'uomo non lo è di più⁶¹.

Eliade asserisce, inoltre, che la modalità ciclico-lunare di morte e rinascita prevede una fase buia, necessaria alla rigenerazione. Tale fase viene classificata come reintegrazione nell'«unità primordiale»:

Nella “prospettiva lunare” [...] una qualsiasi forma, per il fatto stesso che esiste come tale e che dura, si indebolisce e si logora; per riprendere vigore, deve essere riassorbita nell'amorfo, anche se per un solo istante, essere reintegrata nell'unità primordiale da cui è sorta; in altri termini, rientrare nel “caos” (sul piano cosmico)⁶².

Ci sembra si tratti della *medesima* unità primordiale decantata nelle speculazioni di Blaga quale nucleo pulsante dell'armonia universale:

Ogni cosa partecipa attraverso la sua esistenza alla consustanzialità ontologica, suggellando il mondo con un destino identico e universale [...]. Dalla prospettiva dell'armonia cosmica, questa accezione [della natura] esalta soprattutto il significato dell'equivalenza ontologica delle cose⁶³.

⁶¹ M. Eliade, *Il Mito dell'eterno ritorno*, op. cit., pp. 115-116.

⁶² *Ivi*, p. 117.

⁶³ M. Livadă, op. cit., pp. 41-42.

Blaga non specifica se l'io poetico di *Liniște* avverte il risorgere dell'atenato in sé *mentre* dorme; piuttosto, è circondato da un silenzio totale, quasi sacro. Gli stati del silenzio e del sonno, sul piano simbolico, sono contigui, tant'è vero che Gană, nel suo principale studio su Blaga, tratta i due temi consecutivamente⁶⁴.

Il silenzio accompagna la ierofania lunare, aprendo la via al ritorno degli avi: esso, in quanto «condizione per la rivelazione della parte immortale dell'essere»⁶⁵, permette difatti all'anima individuale, quale «frammento della sostanza assoluta dell'universo», di attraversare le generazioni lungo i secoli⁶⁶. Contribuisce, così, non meno del sonno, alla reimmersione nella Totalità primordiale. Si tratta di «un silenzio germinativo», in cui «l'io comunica in profondità con l'universo, divenendo egli stesso un elemento tra gli elementi»⁶⁷: è in grado, così, di stabilire dei contatti cosmici.

Sebbene assente in *Liniște*, il sonno procura altrove nell'opera poetica di Blaga – il quale vi dedica il titolo di un'intera raccolta, *Lauda somnului* – l'«annullamento completo dell'individualità»⁶⁸. Nella poesia che reca proprio il titolo *Somn (Sonno)*, Blaga istituisce, durante lo stato di sonno, un contatto non già con gli avi, bensì con la generazione immediatamente precedente:

În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți⁶⁹.

Nel sonno, il mio sangue come un'onda
rifluisce
da me, verso i padri⁷⁰.

La luna, che in *Liniște* regola il cammino ciclico delle anime degli avi, si rivela, quale «ricettacolo rigeneratore delle anime»⁷¹, un'ipostasi della Madre: tuttavia, *non* si tratta, qui, della Dea *Tellus Mater*, bensì della Madre come Utero

⁶⁴ Sui temi del silenzio e del sonno nella poesia di Blaga, cfr. G. Gană, *op. cit.*, pp. 239-250.

⁶⁵ *Ivi*, p. 241.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ I. Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, București, Cartea Românească, 1981, p. 233.

⁶⁸ G. Gană, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁹ L. Blaga, *Opere, op. cit.*, vol. I, p. 128.

⁷⁰ L. Blaga, *Poesie (1919-1943), op. cit.*, p. 125.

⁷¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 156.

celeste. Dell'archetipica costellazione, teorizzata da Durand, che «unisce la madre, la terra e la notte»⁷², vengono rispettate, qui, soltanto due componenti su tre: la madre e la notte. Come afferma Neumann, infatti, «il simbolo spirituale privilegiato della sfera matriarcale è la luna nella sua relazione con la notte e con la Grande Madre del cielo notturno»⁷³. La luna di Blaga si rivela, così, una Madre che ciclicamente accoglie e ripartorisce, nel cuore della notte, gli spiriti degli avi.

Blaga, nei versi di *Linište*, sembra avere non solo assimilato, ma assunto a dettame una riflessione di Jung. Questi, inappagato dal personalismo freudiano, riconosceva, in una delle prefazioni al suo volume *Trasformazioni e simboli della libido*, il ruolo fondamentale svolto dal mito al fine di preservare la consapevolezza dell'esistenza di un'«anima» primigenia, di cui è partecipe l'umanità tutta:

Colui che crede di vivere senza mito o al di fuori di esso [...] è un uomo che non ha radici, senza un vero rapporto con il passato, con la vita degli antenati (che pure continua in lui) e con la società umana del suo tempo [...]. L'anima non è di oggi! Essa conta molti milioni di anni. Ma la coscienza individuale è solo il fiore e il frutto di una stagione, germogliato dal perenne rizoma sotterraneo, e che armonizza meglio con la verità se tiene conto dell'esistenza del rizoma, giacché l'intreccio delle radici è la madre di ogni cosa⁷⁴.

Nei versi di Blaga si può riscontrare la prima parte dell'asserzione junghiana: la vita degli antenati continua in ogni uomo, il quale può avvertire in profondità tale eredità solo pensando «miticamente». Jung, difatti, sottolineava che l'intuizione dell'intimo vincolo che lega l'umanità può avvenire soltanto attraverso il «mito»: vale a dire, attraverso l'esperienza simbolica – quella vissuta e predicata dal poeta⁷⁵. Solo il simbolo, infatti, come afferma Eliade, «svela la solidarietà tra le strutture dell'esistenza umana e le strutture cosmiche»

⁷² G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 284.

⁷³ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 63.

⁷⁴ C. G. Jung, «Vorrede zur vierten Auflage», in Id., *Wandlungen und Symbole der Libido*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981, p. 9.

⁷⁵ Cfr. R. Del Conte, op. cit., p. 14.

dimostrando, così, che l'uomo non è «“isolato” nel Cosmo»⁷⁶. Soltanto vivendo il mito – ossia riscoprendo, tramite l'esperienza simbolica, le immagini archetipiche –, l'uomo può dunque accedere al mistero che alberga nel «perenne rizoma sotterraneo», di cui la sua singola esistenza non è che un'emanazione fugace.

L'*excursus* su *Liniște* può conoscere, nell'ambito della comparatistica, una continuazione e un completamento ideale, travalicando i confini della poesia romena del primo Novecento, per giungere a quella italiana del medesimo periodo. Un'altra personalità singolare nel panorama letterario europeo del Novecento⁷⁷ è quella di Arturo Onofri: la complessità simbolica del suo messaggio⁷⁸ è pari a quella del messaggio blaghiano. Il poeta italiano ci sembra proponga, in uno dei suoi ultimi sonetti, la perfetta inversione speculare di *Liniște* di Blaga. Ci prefiggiamo dunque di illustrare, di seguito, attraverso la metodologia della mitocritica, il circuito di corrispondenze simboliche e il rapporto di complementarità ideale tra i due componimenti.

4.3 La rinascita mistica in Blaga e Onofri

Lungi dal costituire manifestazioni di una «poesia che comincia e finisce in se stessa, quale “creazione” o “fantasia”»⁷⁹, l'opera di Blaga e quella di Onofri risultano ancorate a coerenti reti di cognizioni di natura filosofico-religiosa⁸⁰.

⁷⁶ M. Eliade, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», in AA.VV., *Polarité du symbole*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, p. 27.

⁷⁷ Per quanto non sia provato alcun contatto personale o intellettuale tra i due poeti europei, pur contemporanei, vi è da rintracciare, nella critica letteraria romena, un – per quanto vago – accenno alle loro analogie tematiche: George Călinescu, nel suo saggio *Magie și alchimie* (1943), riconosceva che Onofri, contraddistinto da «una certa fantasia e raffinatezza», ricordasse vagamente Blaga e la sua «tristezza metafisica», riformulata dal poeta italiano come «terrestrità d'esule» (G. Călinescu, «Magie et alchimie», in Id., *Études de poésie*, București, Editura Univers, 1972, p. 258).

⁷⁸ Cfr., in proposito, G. Barberi Squarotti, «L'itinerario immobile di Onofri», in C. Donati (ed.), *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 169.

⁷⁹ J. Evola, «L'Esperienza metafisica nella poesia di Onofri», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, Firenze, Vallecchi, 1930, p. 180.

⁸⁰ Mentre Blaga «erige un sistema filosofico personale, dalla solida impalcatura scientifica (*Trilogia della conoscenza, Trilogia della cultura, Trilogia dei valori*)» (C. Ciopraga, *op. cit.*, pp. 37-38), Onofri, fondatore tutt'al più di un «sistema pseudofilosofico» (S. Ramat, *Poesia italiana 1903-1943: Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 236; per un approfondimento, cfr. A. Vecchio, *Arturo Onofri negli scritti critico-estetici inediti*, Bergamo, Minerva Italica, 1978, pp. 23 e sgg.), deriva le proprie principali convinzioni metafisiche soprattutto dalla dottrina antroposofica di Rudolf Steiner, a cui aderisce negli ultimi anni di vita.

Entrambe, inoltre, sono intrise di sete dell'assoluto. In particolare, le sensibilità e le predisposizioni mistiche di Blaga e Onofri convergono nel proposito di creare una poesia totalizzante, che ricerchi il senso ultimo del cosmo e vi reintegri il singolo. Difatti, il poeta italiano

coglie la fondamentale unità del reale, tendente a ricongiungersi in un tutt'uno originario e primigenio, di cui conserva nella sua pluralità il denominatore comune, sì che dall'essere inferiore all'uomo, tutta la natura partecipa di una medesima sostanza anche se con una diversa gradualità⁸¹.

In tal modo, Onofri scopre «impensate analogie», «rispondenze segrete» fra «gli aspetti delle cose più diverse», e «richiami, intese, legami fra di esse»⁸². Si rileva una spiccata affinità con la visione blaghiana del cosmo, basata sull'intuizione dell'«identità ontologica»⁸³ tra le sue parti.

Il riassorbimento provvisorio nell'unità primordiale che prelude alla rinascita, teorizzato da Eliade⁸⁴ e individuato in Blaga⁸⁵, viene tematizzato nel sonetto di Onofri *Ogni notte, nel sonno, mi riporti* – da *Zolla ritorna cosmo* (1930). Qui l'io poetico viene difatti ricondotto, durante il ristoro notturno, a una misteriosa «Anima originaria», per infine rinascere «fanciulletto umano»:

Dall'antroposofia, alla quale Onofri «si accosta non in senso generico, ma con l'adesione determinata e specifica dell'iniziato» (S. Benco, «L'Ultima poesia di Arturo Onofri», *Pègaso*, 1931, n. 7, p. 99), provengono tanto le sue speculazioni nell'«epos teoretico» *Nuovo Rinascimento come arte dell'io* (cfr. A. Onofri, *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*, Bari, Laterza, 1925; per un approfondimento, cfr. M. Fittoni, «La Visione del mondo di Arturo Onofri», *Convivium*, 1967, n. 35, pp. 44-59) quanto la monumentale tappa conclusiva del suo *iter* poetico, il *Ciclo lirico della terrestrità del sole* (per l'edizione più recente e unificata, cfr. A. Onofri, *Ciclo lirico della terrestrità del sole*, a cura di M. Albertazzi, Trento, La Finestra, 2015). Questo è composto dalle raccolte *Terrestrità del sole* (cfr. A. Onofri, *Terrestrità del sole. Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1927), *Vincere il drago!* (cfr. A. Onofri, *Vincere il drago! Poesie*, Torino, Ribet, 1928), *Zolla ritorna cosmo* (cfr. A. Onofri, *Zolla ritorna cosmo. Liriche*, Torino, Fratelli Buratti Editori, 1930), *Suoni del Gral* (cfr. A. Onofri, *Suoni del Gral. Liriche*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1932) e *Aprirsi Fiore* (cfr. A. Onofri, *Aprirsi fiore*, Torino, Gambino, 1935) – più l'anticipazione di quest'ultima, *Simili a melodie rapprese in mondo* (cfr. A. Onofri, *Simili a melodie rapprese in mondo. Liriche*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1929), che comprende le ultime trentatré liriche del poeta (in proposito, cfr. M. Fittoni, *op. cit.*, pp. 59-60; F. Lanza, *Arturo Onofri*, Milano, Mursia, 1973, p. 156). Il quarantaseiesimo componimento di *Zolla ritorna cosmo* – la prima raccolta pubblicata postuma – è il sonetto selezionato per il raffronto con *Liniste* di Blaga.

⁸¹ S. Salucci, «Contributo ad una lettura poetico-filosofica dei diari inediti di Onofri», in C. Donati (ed.), *op. cit.*, pp. 18-21.

⁸² G. Titta Rosa, «Saggio su Arturo Onofri», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, *op. cit.*, p. 130.

⁸³ M. Livadă, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁴ Cfr. *infra*, nota 62.

⁸⁵ Cfr. *infra*, nota 63.

Ogni notte, nel sonno, mi riporti,
Anima originaria, a quel momento
sublime, in cui dal regno dei tuoi morti
io discesi nel mio concepimento.

Risalgo a volo il tempo, i danni, i torti
della mia vita, fra un cercarti, ah! lento,
nel groviglio intricato di più sorti,
onde mi liberai, ma quanto a stento!

Così, nel sonno faticoso, io giungo
alla divina infanzia, ancora viva
nel mortal corso, che da lei prolungo.

E in quell'attimo eterno, entro l'arcano
del mio dormire, un uomo è in me, che arriva
teco a rinascere fanciulletto umano⁸⁶.

La perpetuazione del melanconico canto degli antenati di *Liniște* di Blaga conosce, nei presenti versi di Onofri, una sorta di inversione prospettica. Qui, difatti, l'io poetico è l'equivalente dell'avo blaghiano: si tratta di un adulto che narra, in prima persona, il proprio *Regressus ad Originem*, preparatorio a una rinascita. La fase del *Regressus* manca, invece, in *Liniște*, poiché in essa la reincarnazione dell'antenato viene mostrata dal punto di vista del giovane, che già ne avverte risorgere il canto in sé.

Il ritorno al «momento sublime» dell'Inizio si verifica, per il poeta italiano, «ogni notte». La scelta della costellazione nictomorfa rappresenta un punto di tangenza con *Liniște*. Tuttavia, mentre Blaga, senza citare in modo diretto la notte, si limita all'accostamento tra il ciclo della luna e il ciclo di reincarnazione, Onofri – a cui il tema notturno è molto caro⁸⁷ – inquadra in modo più esplicito il simbolismo della «Notte Cosmica», ricettacolo dell'unità primigenia a cui il singolo si reintegra, temporaneamente, per rigenerarsi:

⁸⁶ A. Onofri, *Zolla ritorna cosmo. Liriche*, op. cit., p. 63.

⁸⁷ Cfr. M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri*, Marina di Minturno, Caramanica, 1998, pp. 17 e sgg.; S. Salucci, *Arturo Onofri*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 20 e sgg.; C. D'Alessio, «Per una rilettura “notturna” della “solarità” onofriana», *Galleria*, 1991, n. 41, pp. 334-346.

Le Tenebre simboleggiano la Notte Cosmica, la totalità indifferenziata, il virtuale, le latenze. Da un certo punto di vista, le Tenebre sono omologabili al Caos, poiché alcuna forma vi si discerne, alcuna struttura ne emerge; è la modalità del pre-formale [...]. Le Tenebre simboleggiano in fin dei conti l'*Urgrund* universale, la Totalità primordiale [...]. Una regressione provvisoria nelle Tenebre equivale a un'immersione nella fonte inesauribile, in cui tutte le modalità dell'esistenza si trovano già *in potentia*⁸⁸.

La totalità indifferenziata designata da Eliade ricorda molto il «groviglio intricato di più sorti», in cui l'io poetico onofriano brancola una volta ricondotto, nel sonno, alle Tenebre primordiali⁸⁹.

L'Anima originaria di Onofri coincide, a nostro avviso, con la nozione di *Anima Mundi*, accostata da Jung a quella di inconscio collettivo⁹⁰. Secondo la definizione dell'irlandese William Butler Yeats (1865-1939) – poeta mistico-metafisico paragonabile a Blaga ed Onofri per spessore –, l'*Anima Mundi* (o *Spiritus Mundi*) rappresenta «un deposito generale di immagini che hanno cessato di essere proprietà di una singola personalità»⁹¹, a cui si può accedere durante lo stato di sonno, oppure durante l'intervallo tra morte e vita⁹²: tale contesto liminale ricorda molto quello delle due poesie oggetto della nostra analisi⁹³. Si noti che i contenuti dell'*Anima Mundi* vengono talora assimilati alla cosiddetta «memoria della stirpe»⁹⁴; ciò spiegherebbe perché, nel protagonista di *Liniste* di Blaga, riecheggiano invece i ricordi e le emozioni di un suo antenato, e non di un qualunque uomo: il campo «collettivo» è limitato da un vincolo di sangue.

⁸⁸ M. Eliade, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», *op. cit.*, pp. 19-26.

⁸⁹ Già Maggiari (*Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri*, *op. cit.*, p. 23) aveva individuato, in Onofri, l'identità archetipica tra la Notte e la Totalità pre-formale degli esseri – ossia, il regno dell'Anima originaria di *Ogni notte* –, non senza intuirne le similitudini con il pensiero junghiano, nella fattispecie con la nozione di inconscio collettivo. Per un approfondimento sul rapporto tra la poesia di Onofri e l'inconscio collettivo, cfr. anche M. Maggiari, «Metafisica e inconscio nella poesia di Arturo Onofri», *Rivista di studi italiani*, 1999, n. 17, pp. 242-249.

⁹⁰ Cfr. C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, *op. cit.*, p. 187.

⁹¹ S. Smith, *W. B. Yeats: A Critical Introduction*, Savage, Barnes & Noble Books, 1990, p. 104.

⁹² Cfr. G. Mills Harper, W. Kelly Hood, *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, London, Macmillan, 1978, pp. 244-245.

⁹³ Già lo studioso Carlo D'Alessio (*Il Poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 191) aveva adoperato, a proposito di Onofri, il sintagma – più che la nozione – di *Anima Mundi*. Anzitutto, ha accostato Yeats a Onofri per il comune intento di «assicurare al fatto creativo una consistenza ontologica»; e ha riconosciuto che il fine ultimo dell'io onofriano è quello di «tornare a coincidere con una primordiale *Anima Mundi*».

⁹⁴ S. Smith, *op. cit.*, p. 104.

In *Ogni notte*, il contatto con l'Anima originaria è esplicitamente ascrivito allo stato di sonno; in seguito, anche la rinascita dell'io poetico, ossia la coincidenza tra «uomo» e «fanciulletto», si verifica – leggiamo – «nell'arcano del mio dormire». Si evince, inoltre, un isomorfismo tra sonno e morte, tant'è vero che il dormiente viene riportato al «regno dei morti». Coniugando sonno, morte e *Regressus* alla Totalità pre-formale, il poeta italiano illustra quella tendenza, «insita in ogni uomo, anche nel più "logico"», a procedere a ritroso verso quella «indifferenziazione originaria, unità di uomo e mondo [...] a cui noi quotidianamente ritorniamo nel sonno», che si conosce soltanto prima della nascita – il «sonno embrionico» – e dopo la morte⁹⁵.

La Madre, reame del Primigenio a cui tutto torna⁹⁶, è presente, in modo implicito, anche in *Ogni notte* di Onofri: è l'Anima originaria che accoglie i dormienti e i morti. L'io poetico afferma di ripercorrere, nel sonno mistico, «i danni, i torti / della mia vita»: il suo *Regressus ad Originem* assume, così, nel transito notturno verso la vita, i contorni di un travaglio fetale («sonno faticoso»)⁹⁷. Ciò trova motivazione nel principio per il quale il reame della Notte Cosmica, che Onofri denomina «Anima originaria», racchiude l'archetipo della Madre: come sottolinea Jung, difatti, l'anima coincide, in qualche maniera, con l'imgo materna⁹⁸.

Come scrive Marco Albertazzi nella sua prefazione a *Zolla ritorna cosmo*, per Onofri «ritornare al cosmo significa procedere, mediante un percorso a ritroso, all'utero materno»⁹⁹. Non si tratta, però di una *Tellus Mater* – così come non si

⁹⁵ G. van der Leeuw, *L'Uomo primitivo e la religione*, Torino, Boringhieri, 1961, p. 128.

⁹⁶ Le parole di Vigilante confermano l'associazione, qui proposta, della Madre con il reame delle Origini: la studiosa spiega che il «profondo legame del poeta con l'archetipo materno [...] più volte sarà evocato anche nella nuova fase lirica a testimoniare l'inscindibile corrispondenza tra l'originaria armonia del mondo e le sensazioni infantili di completa fusione e beatitudine provate in relazione alla figura materna» (M. Vigilante, «Rinascita spirituale nella vita e nell'opera di Arturo Onofri», in A. Onofri, *Poesie e prose inedite (1920-1923)*, a cura di M. Vigilante, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, p. 9).

⁹⁷ Come sottolinea Salucci (*Arturo Onofri, op. cit.*, p. 148), il poeta mette spesso in risalto la «fatica e lo stento con cui si realizza il divenire delle cose: in Onofri la nascita è sempre un'azione dolorosa, la nascita si fa gioia solo quando si realizza, ma non lo è finché non si è compiuta».

⁹⁸ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione, op. cit.*, p. 265.

⁹⁹ M. Albertazzi, «Prefazione», in A. Onofri, *Ciclo lirico della terrestrità del sole, Zolla ritorna cosmo – Suoni del Gral*, a cura di M. Albertazzi, con uno scritto di F. Zambon, Trento, La Finestra, 1998, p. II). Questo specifico *Regressus ad uterum*, in cui il poeta «fonde il proprio mondo microcosmico nella matrice collettiva del cosmo» (M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, p. 43), si ravvisava già in una lirica di Onofri di molto anteriore a

trattava di lei nella poesia di Blaga –, bensì di una Madre uranica: l'«asse cielo-madre»¹⁰⁰ si delinea gradualmente nel percorso lirico del poeta italiano¹⁰¹, man mano che, in virtù della sua maturazione filosofica, questi nutre un desiderio sempre più intenso di affrancarsi dalla prigione terrena della materia¹⁰². Se infatti nel primo Onofri prevaleva l'immagine di una «madre-terra»¹⁰³, in *Zolla ritorna cosmo*, in cui l'autore «sviluppa l'emblema inverso a quello della terrestrità, mostrandoci la terra [...] avviata a ridiventare Spirito»¹⁰⁴ e «celebra l'ascensione al cielo dell'elemento terrestre»¹⁰⁵, la Madre si divincola dalla costellazione ctonia, abbandonando i suoi archetipici «rapporti con la terra e con la materia»¹⁰⁶, per divenire una Madre «spirituale».

Che la materna Anima originaria di *Ogni notte* sia uranica, e non ctonia, è testimoniato dal movimento ascensionale che l'io poetico di Onofri descrive di esperire. Nel contesto onofriano, il volo si inserisce nella stessa costellazione simbolica che include la notte: Bachelard riconosce, infatti, che il «sogno di volare» è «una realtà della notte, una realtà notturna autonoma»¹⁰⁷. Risalendo «a volo» le proprie memorie una volta addormentato, questi afferma di fare ritorno a quella dimensione *dalla* quale era disceso durante il suo «concepimento».

quella in analisi, *Per confondersi con la natura* (da *Canti delle oasi*, 1909), i cui versi di apertura recitano: «Madre, ch'io mi dimentichi della mia forma umana / per confondermi in te, nella tua vita immensa» (cit. da M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, p. 43).

¹⁰⁰ M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 99-100.

¹⁰² Su questo tema, cfr. M. Maggiari, «Palingenesi e sogno nel primo Onofri», *Quaderni d'italianistica*, 1994, n. 15, pp. 198-200; S. Solmi, «Appunto sull'ultimo Onofri», in Id., *La Letteratura italiana contemporanea*, Milano, Adelphi, 1992, vol. I, p. 115; G. Marotti, «Lirismo integrale o religioso», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici, op. cit.*, p. 152. Ancora sul legame tra tellurismo e materialità in Onofri, cfr. S. Salucci, *Arturo Onofri, op. cit.*, pp. 124 e sgg., pp. 159 e sgg. Non mancano, neanche nell'ultimo Onofri, compresenze di una madre-terra e una madre-ciolo (cfr. M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, pp. 61-63; A. Dolfi, «Introduzione», in A. Onofri, *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, a cura di A. Dolfi, Ravenna, Longo, 1982, p. 43).

¹⁰³ Cfr. M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, p. 41

¹⁰⁴ F. Lanza, «Rinascita religiosa di Arturo Onofri», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 1974, n. 10, p. 89.

¹⁰⁵ M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri, op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶ C. G. Jung, *L'Archetipo della madre, op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red Edizioni, 1997, p. 27.

Tale aldilà *ante-mortem* (e *post-mortem*) coincide in modo preciso con quel medesimo «mondo spirituale onde siamo discesi nascendo»¹⁰⁸, designato da Onofri nella prefazione all'edizione del 1924 della *Scienza occulta* di Steiner – pilastro teoretico della sua ultima produzione poetica. Il regno dell'Anima originaria coincide, pertanto, con il regno dello Spirito; questo, a propria volta, collocato in una posizione inequivocabilmente superna – poiché se ne deve discendere per venire al mondo¹⁰⁹ –, coincide con il regno del Cielo, diametralmente opposto alla Terra, regno della Materia. L'equivalenza archetipica tra Spirito e Cielo è confermata da un'asserzione di Neumann: «L'archetipo del Cielo è strettamente legato al simbolismo dello Spirito, infatti ci sembra che Cielo e Spirito siano termini archetipicamente identici»¹¹⁰.

Se la patria dell'Anima originaria e della Totalità primordiale è celeste, allora il *Regressus ad Originem* non potrà che concretizzarsi attraverso un volo eterico, in grado di «trasmutare la modalità corporale dell'uomo nella modalità dello spirito»¹¹¹. L'ascensione tramite volo procura, così, una liberazione dalla gravità, che corrisponde alla liberazione dalla «terra» come materia – principio esposto in precedenza – e pertanto a una «spiritualizzazione» dell'uomo, quale fine che sottende all'intera *Zolla ritorna cosmo*.

Nel pensiero onofriano, il reame dello Spirito costituisce altresì la sede della plurale «Umanità Cosmica Originaria»¹¹²: esisteva infatti, secondo Onofri, un «Io che all'origine era Unico», e che «ha moltiplicato la sua interezza unitaria in tante

¹⁰⁸ A. Onofri, «Prefazione», in R. Steiner, *La Scienza occulta nelle sue linee generali*, Bari, Laterza e Figli, 1924, p. XIV.

¹⁰⁹ Con tale affermazione, siamo in disaccordo con quanto affermato da Salucci, che individuava, in questo componimento, un'orfica «discesa purificatrice agli Inferi» (S. Salucci, *Arturo Onofri, op. cit.*, p. 144).

¹¹⁰ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», in Id., *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 180.

¹¹¹ M. Eliade, «Symbolisme du “vol magique”», *Numen*, 1956, n. 3, p. 9. Tale accezione è comprovata dalla frequente percezione degli «spiriti o anime dei morti» come «essenze volatili» (C. G. Jung, «The Phenomenology of the Spirit in Fairytales», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 209).

¹¹² A. Onofri, *Nuovo Rinascimento come arte dell'io, op. cit.*, p. 186.

Unità»¹¹³. All'Io cosmico, l'io singolo riprende a partecipare ogni volta che precipita nello stato di sonno¹¹⁴:

Noi non rammentiamo, sulla terra, onde siamo discesi nascendo, come non rammentiamo onde ritorniamo quando al mattino ci destiamo dal sonno, perché allora la nostra coscienza riprende la forma separativa del singolo nostro corpo, coi suoi piccoli sensi e il suo angusto cervello¹¹⁵.

Onofri illustra così il confluire, nell'Umanità originaria plurale, dei singoli uomini, che riprendono consapevolezza, in tale rito di passaggio, della loro matrice spirituale comune:

Ogni notte l'uomo spirituale abbandona temporaneamente il suo corpo terreno sul letto [...] per immergersi cosmicamente nel gran flutto di esseri spirituali [...]. Il ricordo di quella esistenza cosmica notturna agisce soltanto nelle profondità della *subcoscienza* dell'uomo¹¹⁶.

Il volo soddisfa questa specifica forma di *Regressus ad Originem*, nella misura in cui costituisce, secondo Eliade, una «parte integrante di quella che viene definita la presa di coscienza da parte dell'uomo della sua situazione specifica nel Cosmo»¹¹⁷, trasmettendo «la comprensione di cose segrete o di verità metafisiche»¹¹⁸.

In *Liniște*, tale passaggio intermedio manca del tutto. Tuttavia, la concomitanza di irruzione lunare e ritorno dell'atenato può far presupporre, nel quadro di riferimento della «Madre spirituale» sotto forma di Luna, che il canto atavico, riaffiorante nel petto dell'io poetico, provenga anch'esso dalle regioni superiori. In tal senso, la poesia di Blaga può essere accostata a un altro componimento onofriano, in cui degli esseri ultraterreni – presumibilmente, dei morti sublimati –

¹¹³ *Ivi*, p. 191.

¹¹⁴ In un'altra lirica di Onofri – la ventunesima di *Vincere il drago!* –, che presenta il medesimo contesto di *Ogni notte* (come già notato in C. D'Alessio, «Per una rilettura “notturna” della “solarità” onofriana», *op. cit.*, p. 335), emerge più chiaramente l'equivalenza tra reame della Notte Cosmica e sede dell'Umanità originaria plurale: «Nel più profondo sonno, ove ogni notte / ritorna ai suoi miracoli di luci / e di musiche il piccolo fanciullo / ch'io fui nascendo, s'apre in improvvisi / fiori d'azzurrità melodiosa / il plurale degli uomini, presenti / nella pienezza unanime in cui dormo» (A. Onofri, *Vincere il drago!*, *op. cit.*, p. 32).

¹¹⁵ A. Onofri, *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 176-177.

¹¹⁷ M. Eliade, «Symbolisme du “vol magique”», *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 7.

turbano il sonno di un vivo, discendendo dal reame superno e introducendosi in lui:

Qualcuno stanotte m'ha scosso
ad occhi socchiusi, nel buio, come pian piano tornando
alla terra da altezze celesti,
mi sentivo discendere e svegliare.
Ed esseri-luce uscivano intanto da me, dileguando
finché ho ritrovato me stesso, occhi aperti, nel letto¹¹⁹.

Al *Regressus ad Originem* onofriano segue una palingenesi: il suo protagonista, nella conclusione di *Ogni notte*, rinasce «fanciulletto umano»; tale atto è parallelo alla reincarnazione dell'avo di *Liniște* di Blaga. In entrambe le poesie si individua una coincidenza tra uomo e fanciullo: in *Ogni notte*, l'uomo è custodito all'interno del nuovo nato¹²⁰, esattamente come, in *Liniște*, lo spirito dell'avo è custodito nel petto del giovane che ne ode il canto dentro di sé.

Nei versi di Onofri, questa identificazione si verifica in un «attimo eterno», ossia fuori dal tempo, affinché «facendo paradossalmente coincidere passato e futuro, si realizza l'annullamento dell'illusione temporale»¹²¹. Come afferma Neumann, difatti, il «tempo che non passa nella successione tripartita di passato, presente e futuro appartiene al fanciullo», che «vive in un mondo ancora indiviso»¹²²; tale è lo stesso stato a cui assurge «l'uomo moderno al momento del processo di trasformazione»¹²³. D'altro canto, l'uscita dal tempo è, come spiega Eliade, una caratteristica tipica del ritorno alla Totalità primordiale notturno-cosmica:

Ritroviamo nel simbolismo delle Tenebre la nota dell'atemporalità, dell'«eternità», della sospensione del divenire. Il tempo comincia con l'apparizione delle Forme, dunque con la Luce [...]. Il ritorno alle Tenebre

¹¹⁹ Cit. da J. Evola, «L'Esperienza metafisica nella poesia di Onofri», *op. cit.*, p. 197.

¹²⁰ Tutta la poesia dell'ultimo Onofri, con la sua «tensione verso mondi superiori» finalizzati a una palingenesi, ambisce alla realizzazione dell'«asse io-sé» (cfr. M. Maggiari, «Metafisica e inconscio nella poesia di Arturo Onofri», *op. cit.*, pp. 44-45), laddove il Sé è la «personalità totale» (C. G. Jung, «Concerning Mandala Symbolism», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, p. 357).

¹²¹ M. Maggiari, *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri*, *op. cit.*, p. 119.

¹²² E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», *op. cit.*, p. 224.

¹²³ *Ivi*, p. 225.

implica dunque l'immersione nel pre-formale, il contatto con ciò che non ha subito l'usura da parte del tempo¹²⁴.

Tale simbolismo soddisfa uno dei principali fini di Onofri: quello di «proiettare fuori dall'individuo il suo spirito ricongiungendolo alla vita cosmica, atemporale»¹²⁵. L'io onofriano giunge a una «divina infanzia», in quanto, secondo il poeta italiano, l'origine dell'uomo è divina: pertanto, il cammino ascendente conduce alla «coscienza del divino-in-noi, e del noi-in-Dio»¹²⁶. Vi si ravvisa il modello archetipico del Fanciullo divino, che incarna la «possibilità di un nuovo inizio»¹²⁷. La divina infanzia, meta ultima del moto ascendente¹²⁸, a cui l'io onofriano afferma di giungere, è, per Onofri, «ancora viva / nel mortal corso, che da lei prolungo»: si tratta, dunque, della chiusura di un percorso circolare, di discesa-ascesa; esso ricorda molto la descrizione offerta da Steiner, ispiratore di Onofri, della purificazione *post-mortem*, dalla quale emerge la visione di un ciclo che si traduce in un progresso¹²⁹:

L'uomo rifà il cammino della propria vita a ritroso. Rivive tutto il percorso delle esperienze, che egli ha attraversate dalla nascita in poi; cominciando dagli eventi che hanno preceduto immediatamente la morte, egli sperimenta a ritroso nuovamente tutta la sua vita, fino alla propria infanzia [...]. Quando l'uomo, ripercorrendo la propria vita, raggiunge il *momento della nascita*, allora soltanto [...] nulla gl'impedisce più di dedicarsi completamente al mondo spirituale. Egli passa a un nuovo gradino di esistenza.

La divina infanzia di Onofri, similmente all'Anima originaria, appare, infatti, una realtà sovraindividuale, che accoglie la sostanza primordiale di tutti gli uomini, per poi restituirli alla vita rinnovati, una volta assurti a un nuovo livello di esistenza. In Blaga, invece, il cammino ciclico dell'avo si chiude, semplicemente,

¹²⁴ M. Eliade, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ R. Mussapi, *Il Centro e l'orizzonte: la poesia in Campana, Onofri, Luzi, Caproni, Bigongiari*, Milano, Jaca Book, 1985, p. 39.

¹²⁶ A. Onofri, «Prefazione», *op. cit.*, p. XIII.

¹²⁷ D. A. Leeming, «Divine Child», in D. A. Leeming, K. Madden, S. Marlan (ed.), *op. cit.*, p. 245.

¹²⁸ F. Lanza, *Arturo Onofri*, *op. cit.*, p. 166.

¹²⁹ Cfr. R. Steiner, *La Scienza occulta nelle sue linee generali*, Bari, Laterza e Figli, 1947, p. 44.

nel corpo del giovane, secondo un processo che si ripeterà, di avo in discendente, «oltre i secoli».

Il ritorno al mondo dei vivi, rispettivamente per l'avo blaghiano e per l'io poetico onofriano, segue due modalità del tutto differenti. Il caso dell'avo di *Linište* è quello della «reincarnazione», forma dell'archetipo del «rinascere» a cui già accennammo¹³⁰: secondo la definizione di Jung, questo tipo di rinascita «implica la continuità della personalità» ed è, almeno potenzialmente, «accessibile alla memoria»¹³¹. Difatti, l'io blaghiano prevede che anche lui stesso, un giorno, tornerà a rimpiangere, nel cuore di un suo pronipote, i propri desideri infranti e le proprie gioie non vissute.

In *Ogni notte*, invece, l'individuo che rinasce è il medesimo, ma la sua rigenerazione equivale, piuttosto, alla nozione eliadiana di «*ri-nascita mistica*, di ordine spirituale, ossia l'accesso a un'altra modalità d'esistenza [...] superiore alla semplice esistenza biologica» – che talora consiste nell'«apertura allo spirito»¹³². In Onofri, difatti, il fanciullo «si fa veicolo misterioso dello spirito»¹³³: diviene l'emblema non di una semplice resurrezione, bensì di una «metamorfosi della vita dell'anima»¹³⁴, al fine di perfezionarsi, «nello sforzo costante di sviluppare, elevare, universalizzare il proprio spirito»¹³⁵ e nell'«infallibile certezza di un rinascere a vita pura, benefica, eterna»¹³⁶. Benché i cammini proposti da Blaga ed Onofri presentino profonde convergenze simboliche, essi risultano tuttavia radicalmente diversi: il primo, «incapace di proiettarsi in un fantastico viaggio nel futuro, a livello del subconscio [...] pratica un *éternel retour*»¹³⁷; il secondo, al contrario, elabora «una visione splendente di un mondo futuro, nel quale l'uomo si ritroverà, secondo una realtà di potenza e di luce»¹³⁸.

In conclusione, possiamo riconoscere che i versi di Onofri si rivelano una trasposizione in versi della seconda parte della riflessione di Jung, sopra esposta:

¹³⁰ Cfr. *infra*, par. 2.1.

¹³¹ C. G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, *op. cit.*, p. 40.

¹³² M. Eliade, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», *op. cit.*, p. 28.

¹³³ F. Lanza, *Arturo Onofri*, *op. cit.*, p. 165.

¹³⁴ M. Fittoni, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ G. Marotti, «Lirismo integrale o religioso», *op. cit.*, p. 166.

¹³⁷ C. Ciopraga, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁸ J. Evola, A. Onofri, *Esoterismo e poesia. Lettere e documenti (1924-1930)*, a cura di M. Beraldo, Roma, Fondazione Julius Evola, 2001, pp. 16-17.

l'Anima originaria onofriana coincide con l'«anima di milioni di anni» junghiana, quale sede di un'Umanità plurale e primordiale, da cui si generano gli individui e al quale essi ritornano per rigenerarsi. Si può stabilire, così, che *Ogni notte* di Onofri, in qualche maniera, integra e illumina il «mistero» che aleggia su *Liniaște* di Blaga, che il poeta romeno desiderava mantenere tale: rivela, infatti, lo stadio dell'Uno-Tutto – che coincide con il nucleo ultimo dell'armonia cosmica – dal quale ogni anima, prima di risorgere, è destinata a transitare.

Capitolo V

Morire e rinascere sotto il segno della Dea: *Il Gioco dello smeraldo* di Ioan Petru Culianu

Lo storico delle religioni romeno Ioan Petru Culianu¹, erede spirituale di Eliade, scrisse, durante la sua permanenza negli Stati Uniti², un romanzo fantastico, *Il Rotolo diafano*, in parte collocabile nel quadro di riferimento della letteratura romena migrante. Il titolo in lingua francese *Le Rouleau diaphane (roman)* è quello indicato dall'autore nel dattiloscritto originale, che consta di undici racconti, composti a partire dal 1986: otto furono scritti da Culianu in

¹ Ioan Petru Culianu (1950-1991), nato a Iași, si laureò nel 1972 a București, sostenendo una tesi di su Marsilio Ficino. Nell'anno della sua laurea, dovette abbandonare la Romania, per sottrarsi al regime dittatoriale di Nicolae Ceaușescu e alla *Securitate*. A questa, Culianu si era in un primo momento avvicinato, ma successivamente aveva rifiutato di collaborarvi: tale scelta gli precluse ogni possibilità di carriera nella sua terra di origine. Ebbe modo di proseguire la sua formazione prima in Italia, dove approfondì le proprie ricerche sullo gnosticismo (di cui è specialista mondiale), sotto la direzione dello storico delle religioni Ugo Bianchi; e, successivamente, negli Stati Uniti, dove collaborò con il suo maestro spirituale, Mircea Eliade – oltretutto, suo connazionale –, su cui scrisse una monografia (cfr. I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, Assisi, Cittadella Editrice, 1978) e con il quale collaborò a un'enciclopedia delle religioni (cfr. M. Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan, 1987, 16 voll.). Insegnò in Italia, nei Paesi Bassi, e infine negli Stati Uniti – presso l'Università di Chicago, dove Eliade aveva fondato un'importante scuola di storia delle religioni (la *University of Chicago Divinity School*). Alla morte di Eliade, nel 1986, Culianu, ormai suo pupillo e principale collaboratore, ne colse l'eredità intellettuale. Tra i suoi sodalizi spirituali, menzioniamo anche quello con il filosofo e storico delle religioni italiano Elémire Zolla (in proposito, cfr. E. Zolla, *Ioan Petru Culianu. 1950-1991*, Montepulciano, A.I.R.E.Z., 2011) e con l'orientalista italiana Grazia Marchianò (in proposito, cfr. G. Marchianò, «Un uomo per altre latitudini: Ioan Petru Culianu», in S. Antohi (ed.), *Religion, Fiction, and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, București, Editura Nemira, 2001, vol. I, pp. 386-399). Nel 1991, due anni dopo la caduta del regime dittatoriale di Ceaușescu – contro cui Culianu, anni addietro, aveva sferrato un violento attacco letterario –, l'autore venne brutalmente assassinato, con un colpo di arma da fuoco alla testa, all'interno di una toilette nei pressi del suo ufficio alla *University of Chicago Divinity School* (per un approfondimento, cfr. T. Anton, *Eros, magia e l'omicidio del Professor Culianu*, Roma, Settimo Sigillo, 2007). Tra le sue opere teoriche, ricordiamo: *Iter in silvis. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi* (1981), *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484* (1984), *Esperienze dell'estasi dall'ellenismo al Medioevo* (1984), *Gnosticismo e pensiero moderno* (1985), *I Miti dei dualismi occidentali* (1988), *I Viaggi dell'Anima* (1991). Tra le sue (meno numerose) opere letterarie, *La Collezione di smeraldi. Racconti* (1989) – ripubblicato postumo con il titolo *Il Rotolo diafano* (2010), si veda più avanti –, ed *Hesperus. Romanzo* (1991): entrambe tali opere sono al centro di intricate e in parte oscure vicende editoriali.

² Cfr. F. Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compania, 2010, pp. 224-225; R. Moretti, «Ioan Petru Culianu e il valore conoscitivo dell'immaginazione letteraria», in I. P. Culianu, *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, a cura di R. Moretti, Roma, Elliot, 2010, p. 213.

lingua francese e tre in lingua inglese³. La prima edizione – alla quale si farà riferimento per il racconto che verrà preso in esame in questo capitolo – fu pubblicata, però, in traduzione integrale italiana, senza testo a fronte, sotto il titolo *La Collezione di smeraldi (racconti)*⁴. Solo successivamente l'opera venne tradotta in lingua romena da Dan Petrescu (*Jocul de smarald*), in un'edizione comprensiva anche di quattro racconti indipendenti, composti da Culianu dopo il 1989⁵. Tali racconti indipendenti furono inclusi anche nella seconda edizione italiana dell'opera, il cui titolo, *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, è più fedele a quello del dattiloscritto originale⁶. Ciascun brano che compone *Il Rotolo diafano* può considerarsi un'entità letteraria potenzialmente indipendente. La tensione tra l'unità e la frammentarietà che predomina tale «romanzo travestito»⁷ è riscontrabile anche nell'ambiguità per la quale il sottotitolo dell'originale sia *roman* («romanzo»), mentre quello della prima edizione pubblicata in Italia sia «racconti»⁸.

5.1 Un viaggio oltremondano

Con la sua opera narrativa, Culianu si dimostra l'incarnazione emblematica del prosatore fantastico che si identifica con un autentico fondatore di miti: nei racconti fantastici che compongono *Il Rotolo diafano* si dischiudono al lettore straordinari scenari di viaggi in «mondi immaginari e multidimensionali»⁹, che «differiscono in morfologia e intensità»¹⁰. Tali viaggi, strutturalmente, non sono affatto diversi da quelli radunati dallo studioso in una delle sue opere scientifiche: *Out of This World*¹¹ – tradotto in italiano come *I Viaggi dell'anima*¹² –, rassegna

³ Cfr. R. Moretti, «Nota del curatore», in I. P. Culianu, *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, op. cit., p. 5.

⁴ Cfr. I. P. Couliano, *La Collezione di smeraldi*, Milano, Jaca Book, 1989.

⁵ Cfr. I. P. Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Iași, Polirom, 2013.

⁶ Cfr. I. P. Culianu, *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, op. cit.

⁷ G. Gavril, «Jocurile maestrului Culianu», in S. Antohi (ed.), *Ioan Petru Culianu: Omul și opera*, Iași, Polirom, 2003, p. 367.

⁸ Cfr. M. Gliga, M. Moroiu, D. Petrescu, «Nota asupra ediției», in I. P. Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, op. cit., p. 5.

⁹ N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, Iași, Polirom, 2000, p. 130.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. I. P. Couliano, *Out of This World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston-London, Shambhala, 1991.

pionieristica di odeporica ultraterrena in cui «l'animazione di un teatro di dèi che impegna tutte le tradizioni religiose del pianeta» contribuisce a comporre «un mondo di mondi nell'iperspazio mentale»¹³. Proprio nella prefazione alla versione romena di *Out of This World* di Culianu, il critico Andrei Oișteanu si chiedeva retoricamente: «Cos'altro è un prosatore e, soprattutto, lo scrittore di prosa fantastica, se non un “mitogono”?»¹⁴.

Degli undici brani – dodici, con la *Prefazione* – inclusi nel *Rotolo diafano*, il più breve ma il più denso di semantismo è *Il Gioco dello smeraldo*, scritto originariamente in lingua inglese. Ci prefiggiamo, qui, di trattare *Il Gioco dello smeraldo* come racconto autonomo, e di fornirne una lettura a partire dalla prospettiva offerta dalla mitocritica. Riteniamo infatti che, per impostare un originale *excursus* interpretativo concernente un brano di prosa letteraria composto da uno storico delle religioni, la metodologia della mitocritica – che pone a supporto dell'ermeneutica testuale materiali archetipologici – possa dimostrarsi illuminante. L'approccio della mitocritica fu propugnato da Culianu stesso, che ne evidenziò le prospettive innovative. In un suo saggio, definisce nei seguenti termini le sue premesse metodologiche:

L'esperimento consiste nella scoperta di miti latenti nel testo letterario. Ciò non significa che i miti sono “inventati” dallo sperimentatore, ma che si trovano lì, nel testo, e attendono soltanto di essere scoperti. Più precisamente, l'esperimento propone una lettura del testo letterario contemplato come mito [...]. Il mitanalista è chiamato a *riconoscere* il tessuto mitico del testo¹⁵.

¹² Cfr. I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1994. Il principale pregio di originalità che deve riconoscersi a *Out of This World* è quello di aver ricondotto la creatività mitologica a processi cognitivi. I domini della mitologia e della religione – e non solo – si radicano, secondo Culianu, su sistemi computazionali, tutti parimenti dotati di un «set di regole» e di un «meccanismo generatore» (N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, *op. cit.*, p. 103). A riguardo, cfr. anche H.-R. Patapievici, «IPC: A Mathesis Universalis», in S. Antohi (ed.), *Religion, Fiction, and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, *op. cit.*, vol. II, pp. 445-447.

¹³ G. Marchianò, «Un uomo per altre latitudini: Ioan Petru Culianu», *op. cit.*, p. 389.

¹⁴ A. Oișteanu, «Ioan Petru Culianu – Un călător în lumea de dincolo», in I. P. Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere de G. și A. Oișteanu, Prefață și note de A. Oișteanu, Cuvînt înainte de L. E. Sullivan (în românește de S. Antohi), Iași, Polirom, 2002, p. 14.

¹⁵ I. P. Culianu, «Fantasmele libertății la Mihai Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela *Cezara* (1876)», in Id., *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 2006, p. 94. Sui rapporti tra Culianu e la mitocritica, cfr. I. Mihăilă, «Ioan Petru Culianu et la mythanalyse», in S. Antohi (ed.), *Religion, Fiction, and History. Essays*

Condensando immagini e temi di gravidanza simbolica significativa, *Il Gioco dello smeraldo* richiama alla memoria una riflessione di Eliade, il cui cimentarsi nella prosa letteraria rappresenta «una transizione spontanea dal campo della critica della mitologia arcaica (mito-esegesi) a quello della creazione della propria mitologia letteraria (mito-genesi)»¹⁶:

Talvolta, senza che ne fossi cosciente durante la mia stesura creativa, l'immaginazione letteraria utilizzava materiali e significati di cui mi ero occupato in quanto storico delle religioni¹⁷.

Il fitto sostrato simbolico che sottende a *Il Gioco dello smeraldo* si dispiega all'insegna della controparte femminile del *Dying and Rising God*, ossia la Grande Dea¹⁸ – archetipo ben conosciuto da Culianu¹⁹ – ravvisabile nel misterioso personaggio denominato «Dea dello smeraldo». L'incontro con lei costituisce un eliadiano «accesso al “Centro”», che «equivale [...] a un'iniziazione»²⁰.

Quello della Dea dello smeraldo può essere definito un nuovo *mythe du fantastique* fondato da Culianu. Secondo lo storico delle religioni, infatti, le medesime dinamiche di *poiesis* che vigevano per l'uomo arcaico, inventore di quei «miti» erroneamente reputati i soli genuini, risultano valide anche per l'uomo moderno, instancabile fabbricatore di «nuovi miti» – tra i quali, i

in Memory of Ioan Petru Culianu, op. cit., vol. I, pp. 400-415. La studiosa fa riferimento, quale punto di partenza su tale indirizzo di ricerca, a G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, pp. 307-322.

¹⁶ A. Oişteanu, *Religie, politică și mit: texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, Iași, Polirom, 2007, p. 108.

¹⁷ M. Eliade, «Literary Imagination and Religious Structure», in Id., *Symbolism, the Sacred and the Arts*, New York, Crossroad, 1985, p. 173.

¹⁸ Nel presente capitolo, adopereremo più volte l'espressione «Grande Dea», più generica di «Dea *Tellus Mater*». Infatti, parte della costellazione simbolica a cui si rimanda la «Dea dello Smeraldo» di Culianu è riferibile a un sostrato archetipale del Femminile anteriore e molto più ampio, quello riferibile al Paleolitico – pertanto, a un'età in cui la Dea non è ancora specificamente una *Tellus Mater*, bensì una Madre Cosmica. Per un approfondimento, cfr. A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, pp. 3-45; R. Eisler, *op. cit.*, pp. 44-51.

¹⁹ L'archetipo del Femminile non poteva non essere ampiamente noto a un fenomenologo del sacro come Culianu. Si ricordano, a tal proposito, i numerosi studi dell'autore sul «mito» di Sophia, «corrispondente gnostico della Grande Madre» (I. P. Couliano, *I Miti dei dualismi occidentali: dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 106). In proposito, cfr. I. P. Culianu, «La “Passione” di Sophia nello gnosticismo in prospettiva storico-comparativa», in Id., *Iter in silvis I. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi*, Messina, EDAS, 1981, pp. 1-14; I. P. Culianu, «Masculine versus Feminine. The Sophia Myth and the Origins of Feminism», in H. G. Kippenberg (ed.), *Struggles of Gods. Papers of the Groningen Work Group for the Study of the History of Religions*, Berlin, de Gruyter, 1984, pp. 65-98.

²⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 347.

cosiddetti *mythes du fantastique*²¹ –, solo in apparenza reinventati o rielaborati a partire da modelli preesistenti. Culianu insiste, persino, sull'indiscernibilità del mito archetipico²²:

Nella ricerca attuale, il mito è considerato una narrazione che si presenta in più varianti [...]. In realtà, esistono *soltanto* varianti, il mito è una non-entità [...]. Esso non è né la totalità delle sue varianti, né gli elementi che queste hanno in comune, né un racconto di base [...]. Il mito ha, su tutti i livelli, un'esistenza vaga, enigmatica²³.

Ciò che più colpisce è che, nel *Gioco dello smeraldo*, la Grande Dea non si limita a costituire una mera «comparsa [...] di un elemento mitologico»²⁴ nel testo letterario. Infatti, l'«inevitabile irradiarsi nella memoria e nell'immaginazione di uno scrittore»²⁵ di un archetipo così prolifico – fenomeno ancora più incisivo, se tale scrittore è, *in primis*, uno storico delle religioni – genera una complessa ma coesa costellazione simbolica che armonizza i più enigmatici contenuti del racconto. Tale costellazione include: il Labirinto, la Signora degli Animali, lo *Sparagmos*, la Ierogamia, l'*Anima* e il ritorno all'*Uroboros*.

Cominciò tutto come un gioco. Si chiamava il gioco dello smeraldo.

Lei guardava un pezzetto di traslucida pietra verde, cercando di penetrarla con lo sguardo. All'inizio era pura fantasia. Non incontrava nessuno, solo ombre simili ai residui di altri minerali, sempre presenti in quella varietà di berillo, soltanto più grandi ed elaborati. Più tardi vi vide lunghi, misteriosi corridoi, dove si avventurava per un po' finché la paura e il silenzio del mondo di smeraldo la ricacciavano indietro. Correndo e ansimando ne usciva mentre il suo cuore continuava a palpitare.

Un giorno comprese che quell'atmosfera verde non era fredda e senti suoni piacevoli, sebbene incongrui, di strumenti a fiato. Si fermò lungo un corridoio e ascoltò. Per la prima volta riuscì a dominare la sua paura e avvertì il desiderio di spingersi più avanti. Il luogo era invitante. C'era

²¹ Riguardo alla categoria dei *mythes du fantastique*, di notevole ricchezza e di estensione non facilmente delimitabile, cfr. P. Brunel, J. Vion-Dury (ed.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.

²² Per un raffronto contrastivo tra l'accezione del mito eliadiana e quella culianiana, cfr. N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, op. cit., pp. 107-108.

²³ I. P. Culianu, «Dr. Faust, mare sodomit și necromant. Reflecții asupra mitului», in Id., *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Ediție îngrijită de M. Antohi și S. Antohi, Studiu introductiv de S. Antohi, Iași, Polirom, 2002, p. 249.

²⁴ P. Brunel, Y. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989, p. 29.

²⁵ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992, p. 84.

un'ampia volta rossastra con in cima una sorta di gola di camino. La raggiunse senza difficoltà e continuò la sua esplorazione verso l'alto con la stessa facilità che se stesse camminando. Qualcosa che sembrava un'invisibile erba delicatissima le accarezzava le guance e i piedi nudi. Le sue braccia erano perse da qualche parte e non riusciva a trovarle, ma la cosa non la preoccupò. Attraversò un corso d'acqua e giunse a una riva color porpora. Poteva sentire il mare di smeraldo ma non vederlo. Avrebbe detto che fosse dietro di lei, ma non c'era alcun dietro. Era in piedi, un sentiero le si apriva davanti tra delicati arbusti di cristallo, di color giallo-verde, agitati da una leggera brezza che ricordava molto un serpente avvoltolato. La loro collisione produceva dei suoni curiosi, come dei fischi. Sorrise, e tutti gli arbusti sembrarono molto contenti di questo e in quel momento lei perse un piede, poi l'altro, o forse fu più tardi, accanto alla fontana gelata protetta da un impenetrabile smerinto? Comunque, non riusciva a trovare le sue membra; ma non le importava, perché era facile andare dovunque volesse. Aveva ancora i suoi occhi, e forse nient'altro. Era occhi che viaggiavano e tutto era a posto.

Non se lo aspettava, ma quando non ci fu più nulla da guardare, e gli occhi erano inutili, allora incontrò la Dea dello smeraldo. In ogni pietra verde c'è una minuscola Dea che è allo stesso tempo la grande Dea di tutti gli smeraldi. Ad ogni modo, se tu sei nella pietra lei sembra sempre grande, sebbene non la si possa vedere perché non c'è nessuno da vedere e nulla da guardare. In qualche modo la Dea è là, oltre i confini dello smeraldo, e tu non sei da nessuna parte e non hai attraversato alcun confine. Ti senti come un contrabbandiere sebbene non abbia contrabbandato nulla.

Non sapeva dire quello che era, men che meno che cosa o dove fosse la Dea. Passarono un delfino, un coniglio nero, un riccio. Voleva dire qualcosa e non riusciva a trovare la bocca, sebbene qualcuno la stesse baciando delicatamente. Avvampò e seppe allora che la Dea era baci e rossore e riva color porpora e riccio e ansimare e perdita delle membra e nulla dietro di sé e confine invisibile e coniglio nero e corso d'acqua e angoscia arbusto delfino

e tutto la invitava a proseguire oltre il confine di smeraldo

dove i suoi piedi nudi toccavano erba sottile o forse era un grosso cane che li leccava

qualunque cosa fosse era profondamente innamorata quando attraversò il confine di smeraldo.

Cominciò tutto come un gioco, ma ora conosceva i corridoi, e le volte, e dove avrebbe perso le braccia, sapeva distinguere il suono di ogni arbusto accarezzato dal vento sinuoso e avvertiva la sottile distinzione tra baci e rossore sebbene non ci fosse nessuno a sentire e nulla da ascoltare. Allo stesso modo, amore era amore e non aveva alcun oggetto e tutto questo era la Dea, che la guidava sempre più addentro il confine di smeraldo.

E sebbene non ci fosse dentro e non ci fosse fuori, a volte lei emergeva dal mondo di smeraldo, e sempre la Dea usciva con lei.

Potevo sentirlo, non importa che i miei occhi fossero chiusi o aperti. Era così bella e pura e ogni volta l'ombra di un coniglio nero attraversava la stanza, o la voce di un delfino.

Cominciò tutto come un gioco. Terminò come una cosa familiare, con il giocatore che divenne parte del gioco di smeraldo²⁶.

Totul a început ca un joc. I s-a spus jocul de smarald.

Obişnuia să privească o bucată de piatră verde translucidă și să pătrundă în interiorul ei. La început, totul era pură fantezie. Nu i se întimpla să întâlnească ființe, doar niște forme asemănătoare reziduurilor de alte minerale care sînt cel mai adesea prezente în acea varietate de beriliu, numai că mai mari și mai complicate. Mai tîrziu, a început să întrezărească înăuntru lungi, misterioase coridoare și s-a aventurat prin cîteva dintre ele, pînă cînd teama și liniștea lumii de smarald au făcut-o să dea înapoi. Alergînd cu sufletul la gură, voia să iasă de acolo și inima-i bătea năvalnic o vreme.

Într-o zi și-a dat seamă că atmosfera verde de acolo nu era rece și a auzit niște sunete frumoase, deși disonante, scoase de instrumente de suflat. S-a oprit pe un coridor și a ascultat. Pentru prima dată, a izbutit să-și stăpînească teama și a dorit să meargă mai departe. Locul era ademenitor. Era o boltă mare, roșatică, avînd la partea de sus un fel de coș de fum. A ajuns la el fără dificultate și a continuat explorarea în sus la fel de ușor de parcă ar fi mers normal. Ceva delicat ca o iarbă invizibilă îi mîngîia obrazii și picioarele goale. Brațele și le pierduse pe undeva și nu putea să le mai găsească, dar nu-i păsa. A traversat un curs de apă surîzător și a ajuns la un țărm de purpură. Presimțea marea de smarald, dar nu putea s-o vadă. Ar fi zis că e undeva înapoi, dar nu exista nici un înapoi. Cum stătea așa în picioare, o cărare i s-a așternut în cale, șerpuint printre niște arbuști fragili de cristal, galben-verzui, agitați de o boare ce aducea foarte mult cu un șarpe înaripat. Ciocnirea lor producea sunete vesele, ca niște fluierături. A zîmbit și toți arbuștii au părut tare fericiți din pricina asta și atunci și-a pierdut un picior și apoi și pe celălalt, sau poate asta să fi fost mai tîrziu, lîngă fîntîna înghețată păzită de un impenetrabil fluture de noapte-șoim? Oricum, nu izbutea să-și mai găsească nici un mädular, dar nu-i păsa cîtă vreme îi era lesne să se ducă oriîncotro voia. Mai avea încă ochi și poate nimic altceva. Își arunca privirile de jur împrejur și totul era în regulă.

Nu se aștepta, dar cînd n-a mai fost nimic de privit, încît ochii ei nu mai aveau întrebuintare, tocmai atunci o întâlni pe Zeița de smarald. În fiecare

²⁶ I. P. Couliano, *La Collezione di smeraldi, op. cit.*, pp. 67-69. Riportiamo, qui, il testo del racconto della prima edizione italiana e, di seguito, nella traduzione romena, perché il manoscritto originale, che includeva il testo del *Gioco dello smeraldo* composto da Culianu in lingua inglese (di cui abbiamo notizia), è purtroppo irreperibile.

piatră verde e o mică Zeiță care este în același timp marea Zeiță a tuturor smaraldelor. Dacă ești în piatră, ea pare întotdeauna mare, deși n-ai cum s-o vezi, întrucât nu-i nimeni pe care să-l vezi și nimic de privit. Zeița se află într-un fel acolo, dincolo de frontierele smaraldului, iar tu nu ești niciunde și n-ai traversat nici o frontieră. Te simți ca un contrabandist, deși nu faci nici un fel de contrabandă.

Nu putea spune nici măcar ca era ea însăși, necum ce sau unde era Zeița. A trecut un delfin, un iepure negru, un arici. Voia să spună ceva și nu-și mai nimerea gura, cu toate că cineva o săruta delicat.

A roșit și atunci a știut că Zeița era deopotrivă sărut și roșeață-n obraji și fărâșmă purpurie și arici și pierdere a mădurelor și lipsa de înapoi și frontieră invizibilă și iepure negru și curs de apă surzător și suferință arbuști delfin

și toate acestea o îndemneau să continue și să treacă dincolo de frontiera de smarald

unde picioarele-i goale atingeau iarba subțire sau poate un câine mare i le lungea

orice ar fi fost era foarte tare îndrăgostită când a traversat frontiera de smarald.

Totul începuse ca un joc, dar acum știa coridoarele și bolțile și locul unde-și pierduse brațele și putea spune sunetul fiecărui arbust mîngîiat de vîntul șerpuitor și simțea distincția subtilă dintre sărut și roșeață, deși nu era nimeni și nimic de simțit. În același fel, iubirea era iubire și n-avea nici un obiect și toate acestea erau Zeița, care-o lua tot mai departe și mai departe dincolo de frontiera de smarald.

Și, cu toate că nu exista nici în afară și nici înăuntru, uneori ieșea din lumea de smarald și de fiecare dată Zeița venea cu ea.

Puteam *simți* toate astea, nu conta dacă ochii-mi erau închiși ori deschiși. Era atît de frumoasă și de proaspătă, iar de fiecare dată umbra unui iepure negru traversa încăperea, sau se auzea un glas de delfin.

Totul a început ca un joc. S-a terminat ca un lucru familiar, jucătorul însuși făcînd parte din jocul de smarald²⁷.

I due pilastri tematici su cui si fonda *Il Gioco dello smeraldo* sono l'esperienza del viaggio e quella dell'*Eros*. La prima consiste nell'esplorazione di una dimensione denominata «mondo di smeraldo» («Lumea de smarald»), identificabile come uno di quei «mondi possibili»²⁸ – «mondi meravigliosi e inimmaginabili nascosti in particelle minuscole»²⁹ – di cui Culianu teorizza

²⁷ I. P. Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, op. cit., pp. 75-77.

²⁸ G. Gavril, op. cit., p. 368.

²⁹ I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, op. cit., p. 15.

l'esistenza ne *I Viaggi dell'Anima* (1991). Il secondo è una delle principali «operazioni fantastiche»³⁰ dell'immaginazione umana, di cui Culianu si è approfonditamente occupato in *Eros e magia nel Rinascimento*. Pertanto, un ulteriore supporto alla nostra riflessione ermeneutica proviene dalla «complementarietà tra due dimensioni [...] quella scientifica e quella narrativa» nell'opera di Culianu, che «illuminano l'una le ombre dell'altra»³¹.

La salda coerenza strutturale e tematica, sottendente a *Il Gioco dello smeraldo*, si riconosce tanto nella caratterizzazione del mondo di smeraldo quanto nelle tappe del suo attraversamento iniziatico da parte della protagonista. Per dimostrare la continuità di fondo in alcuni elementi inerenti alla tematica del racconto, come lo spazio labirintico e la presenza della fauna, ci appelliamo alla complessa simbologia che attornia la Grande Dea durante la sua «Età dell'Oro» preistorica – il Paleolitico e il Neolitico³².

Nella morfologia spaziale del mondo di smeraldo, che si presenta inizialmente come «lunghi, misteriosi corridoi» – scorti da un'anonima protagonista in un «pezzetto di traslucida pietra verde» – si può riconoscere l'archetipo del Labirinto³³. Il Labirinto rappresenta un'ipostasi della Grande Dea. Come afferma Eliade, «penetrare in un labirinto o in una caverna equivaleva a un ritorno mistico alla Madre»³⁴: sin dal Paleolitico, attraversare «caverne labirintiche» – il «luogo sacro» *par excellence* – era «come compiere un viaggio in un altro mondo, che si trova nel corpo della Dea»; naturalmente, smarrendosi nel suo buio intestino, era «impossibile non avvertire un tremore di paura»³⁵. Similmente, alle prime battute del *Gioco dello smeraldo*, la protagonista, provando a penetrare nella pietra verde concentrando il suo sguardo su di essa, intraprende un viaggio iniziatico nel reame oltremondano della Dea dello smeraldo.

³⁰ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 7.

³¹ R. Moretti, «Ioan Petru Culianu e il valore conoscitivo dell'immaginazione letteraria», *op. cit.*, p. 218.

³² Per un approfondimento, cfr. R. Eisler, *op. cit.*, pp. 1-28; M. Gimbutas, *La Civiltà della Dea*, *op. cit.*, vol. I, vol. II; A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, pp. 3-105.

³³ Già il critico Gavriluță (*op. cit.*, p. 137) aveva identificato gli interni dello smeraldo del racconto con un «arcano labirinto».

³⁴ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, *op. cit.*, p. 145.

³⁵ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 16.

Alcuni decenni prima che Culiuanu scrivesse *Il Gioco dello smeraldo*, Bachelard dedicò un intero capitolo del suo *La Terra e le forze* a un processo simile, definito «*rêverie* cristallina»: quando «l'occhio che sogna penetra con curiosità il centro della pietra preziosa»³⁶, scopre «un Cosmo immaginario [...]: un mondo in potenza [...] in un atomo duro e solido»³⁷. In particolare, per quanto riguarda lo smeraldo, Bachelard cita un autore ignoto, che afferma: «Più si osservano gli smeraldi, tanto più si ingrandiscono, perché fanno verdeggiare l'aria tutto intorno»³⁸.

Il timore e l'esitazione suscitati della «prigione allungata»³⁹ del labirinto, inizialmente insormontabile, fa sì che la protagonista ritorni precipitosamente indietro più volte. La sua paura scompare soltanto quando apprende che «quell'atmosfera verde laggiù non era fredda»: il calore è tipico di tutte le «immagini della profondità»⁴⁰, come il Labirinto, che corrispondono archetipicamente al Grembo. Il calore uterino della Dea, che si manifesterà più avanti sotto forma di calore erotico, è una prerogativa del mondo labirintico sotterraneo e «femminile»:

L'essere labirinto, per quanto le sue pene siano grandi, conosce il benessere dato dal calore [...]. Non c'è onirismo profondo del freddo; pertanto, poiché il labirinto è un sogno profondo, non può esistere un labirinto freddo⁴¹.

Il principio per il quale «l'attraversamento del labirinto promuove la fertilità»⁴² – ancorato all'archetipo della Grande Dea – è altresì individuabile nei «giochi labirintici» legati al folklore nordeuropeo, i quali prevedono che al centro del labirinto debba trovarsi una bella fanciulla⁴³.

³⁶ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, Como, Red Edizioni, 1989, p. 265.

³⁷ *Ivi*, p. 286.

³⁸ *Ivi*, p. 284.

³⁹ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁰ *Ivi*, p. 219.

⁴¹ *Ivi*, p. 212.

⁴² J. Kraft, *Die Göttin im Labyrinth. Spiele und Tänze im Zeichen eines matriarchalen Symbols*, Bern, Amalia, 1997, p. 18.

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 21-32.

Il labirintico mondo di smeraldo è pervaso dal silenzio, che rappresenta un «preludio alla rivelazione»⁴⁴. Infatti, il labirinto annuncia sempre la presenza di qualcosa di sacro⁴⁵: l'incontro con la Dea dello Smeraldo a metà del racconto, infatti, simboleggia l'«arrivo al centro del labirinto»⁴⁶, in cui «l'unione dà luogo alla trasformazione, e l'uscita permette la rinascita»⁴⁷. «Signora del Labirinto» è, ad esempio, il titolo attribuito alla principale dea della Creta minoica, che era una «Dea del Rinnovamento [...] legata ai riti del ciclo vegetale»⁴⁸.

Durante la sua esplorazione del mondo di smeraldo, la viaggiatrice si imbatte in una fauna piuttosto variegata, che rientra nel dominio archetipico della Grande Dea. Nell'immaginario religioso preistorico, questa era infatti investita dell'epiteto «Signora degli Animali», in virtù del principio biologico per il quale la femmina, «depositaria del mistero della fertilità»⁴⁹, detiene «il potere sulla nascita, sia umana che animale»⁵⁰. Di conseguenza, gli animali sono contemplati quali «diverse espressioni della realtà onnicomprensiva della Grande Dea Madre»⁵¹. Protettrice della caccia paleolitica – in una fase in cui i confini tra uomo e animale erano considerati labili – la Signora degli Animali è addirittura anteriore alla Dea *Tellus Mater* dell'agricoltura neolitica, ma è archetipale quanto lei. Nella Signora degli Animali si individua la massima espressione dell'aspetto terribile e «selvaggio» della Dea *Tellus Mater*, di cui è, in qualche modo, l'antenata⁵². Gli attributi o compagni teriomorfi di molte dee di età storica – prima tra tutte, Demetra –, in innumeri rappresentazioni visive⁵³, sono la prova che ci troviamo dinanzi ad espressioni arcaiche e remote del loro culto, poiché l'archetipo che sottende a dee teriomorfe o metamorfiche in bestie è proprio

⁴⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 389.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 1.

⁴⁶ *Ivi*, vol. II, p. 3.

⁴⁷ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁸ R. Castleden, *The Knossos Labyrinth: A New View of the "Palace of Minos" at Knossos*, London, Routledge, 1990, p. 105.

⁴⁹ E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 270.

⁵⁰ B. Johnson, *Lady of the Beasts: The Goddess and Her Sacred Animals*, Rochester, Inner Traditions, 1994, p. 348.

⁵¹ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. 27.

⁵² Cfr. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, *op. cit.*, p. 195.

⁵³ Cfr., ad esempio, B. C. Dietrich, *op. cit.*, p. 145.

quello della preistorica Signora degli Animali⁵⁴: questa è, pertanto, anche all'origine di tutte le creature semiteriomorfe dell'immaginario mitico, come nel caso greco delle Sirene, delle Gorgoni, delle Arpie, delle Erinni o Furie⁵⁵.

Nel corso del racconto, si individuano le due zoofanie implicite del serpente e del cane: la leggera brezza che accarezza gli arbusti del mondo di smeraldo «ricordava molto un serpente alato». Più avanti, la protagonista non comprende se i suoi piedi stessero accarezzando l'erba o se «un grosso cane glieli stesse leccando». Questi due animali sono frequentemente associati alla Grande Dea, il primo perché detiene «il triplice segreto della morte, della fecondità e del ciclo»⁵⁶, e il secondo per «la disposizione notturna e la relazione con la luna»⁵⁷. Solitamente, il serpente è un archetipo tellurico, perché è «l'animale più terrestre»⁵⁸. In tale contesto, però, è inserito, tramite similitudine, nel dominio dell'elemento aria. Al momento culminante dell'esperienza si individuano, invece, le tre zoofanie esplicite del delfino, del coniglio nero e del riccio. Il coniglio è nero, colore della terra fertile⁵⁹; il delfino e il riccio possono ascrivere all'isotopia acquatica del «mare di smeraldo», che la viaggiatrice ode durante il suo avanzare, ma che non riesce mai a contemplare. Anche il mare è un'epifania della Grande Dea, in quanto «luogo delle nascite, delle trasformazioni e delle rinascite», nonché «immagine dell'inconscio»⁶⁰.

Per sviluppare una riflessione su alcuni tratti diegetici oscuri del racconto, come la perdita progressiva degli arti e l'incontro «erotico» tra la protagonista al femminile e la Dea dello smeraldo, estendiamo le nostre fonti teoriche al Mito del *Dying and Rising God* – nella fattispecie, ai mitemi dello *Sparagmos* e della Ierogamia – e soprattutto all'immaginario simbolico dell'*Anima* e dell'*Uroboros*. Man mano che si addentra nel mondo di smeraldo, la protagonista subisce una progressiva mutilazione: spariscono prima i suoi arti superiori, poi quelli inferiori, e infine la sua bocca. Questa graduale «perdita delle membra» corrisponde al

⁵⁴ *Ivi*, p. 143; G. Sfameni Gasparro, «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», *op. cit.*, p. 171.

⁵⁵ Cfr. B. C. Dietrich, *op. cit.*, pp. 146-148.

⁵⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 397.

⁵⁷ B. Johnson, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 228.

⁵⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 123.

⁶⁰ *Ivi*, vol. II, p. 67.

mitologema dello *Sparagmos*: isomorfo del «deperimento agro-lunare»⁶¹, tale atto cruento consiste in un sacrificio alla Grande Dea – che, come *Tellus Mater*, «per esser fecondata deve bere sangue»⁶². In siffatto contesto, la mutilazione graduale della protagonista è qui dotata di un «alto valore iniziatico»⁶³, perché le permette di proseguire il suo viaggio nelle profondità smeraldine – archetipicamente, la sua discesa nella Terra o *katábasis* – e di accedere infine al «centro sacro» della Dea.

Esattamente a metà del racconto, quando lo smembramento della viaggiatrice è completo, la Dea dello smeraldo entra in scena; ma in realtà, poiché non può essere propriamente vista, non ha luogo alcuna «visione» divina. Non è un caso che la sua apparizione avvenga precisamente quando «non c'era più niente da vedere, talché anche gli occhi erano inutili». Misticamente, la protagonista, dinanzi a tale rivelazione, «non sapeva dire quello che era lei stessa, men che meno che cosa o dove fosse la Dea». La forma in cui la Dea si presenta è definita «baci e rossore sulle guance», che fanno avvampare la protagonista, rendendola «profondamente innamorata». I tratti erotici che caratterizzano l'incontro della viaggiatrice iniziatica con la Dea rinviano in parte alla Ierogamia: il *Dying and Rising God* – qui assunto a modello archetipico del personaggio principale del *Gioco dello smeraldo* – diviene, discendendo nella Terra, il «figlio-amante» della Dea *Tellus Mater*, che lo accoglie nel suo grembo in un amplesso mortuario e nel contempo fecondante, assicurandone così la futura rinascita.

Il sesso femminile dell'esploratrice nel mondo di smeraldo non entra in contraddizione con la portata erotico-ierogamica del suo incontro con la Dea. In primo luogo, infatti, si ricorda che il *Dying and Rising God* è una «divinità androgina»⁶⁴. In secondo luogo, soprattutto, si ritiene di poter individuare, nella misteriosa protagonista del *Gioco dello smeraldo*, la junghiana immagine dell'*Anima* di un io narrante al maschile, il quale si palesa soltanto verso la fine

⁶¹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 380.

⁶² E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 67.

⁶³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 115.

⁶⁴ J. Przyluski, *La Grande Déesse. Introduction à l'étude comparative des religions*, Paris, Payot, 1950, p. 176.

del racconto, passando dalla terza alla prima persona e lasciando intendere di avere sentito dentro di sé l'esperienza estatica della viaggiatrice⁶⁵.

Come teorizza Jung, l'*Anima* è quella «struttura psichica innata»⁶⁶ che definisce l'«elemento femminile presente nell'uomo»⁶⁷. L'immagine dell'*Anima*, talvolta, viene rappresentata nei sogni – o nel caso del *Gioco dello smeraldo*, nell'evocazione immaginativo-letteraria in quanto «estensione dell'esperienza onirica»⁶⁸ – da «figure del tutto sconosciute o mitologiche»⁶⁹, le quali, per i soggetti maschili, vengono di norma «personificate dall'inconscio sotto forma di figura femminile»⁷⁰. L'esploratrice del mondo di smeraldo si adatta perfettamente a tale descrizione: è una figura senza nome ed è al femminile, mentre il personaggio che ne percepisce l'avventura dentro di sé è al maschile.

Pertanto, la svolta mistica finale, che prevede l'unione assoluta tra l'*Anima* dell'io narrante e la Dea dello Smeraldo, interpretabile solo in parte secondo il paradigma ierogamico del Mito del *Dying and Rising God*, si rifà più compiutamente al macromodello del «ritorno all'*Uroboros*»⁷¹. Come teorizza Erich Neumann, l'*Uroboros* è il simbolo dello stato originario inconscio e del grande Inizio: esso «si presenta come rotondo che contiene, cioè come grembo primitivo e utero materno, nonché come l'unità degli opposti maschile-femminile»⁷². Attraverso il ritorno all'*Uroboros*, la personalità

abbandona il primato del proprio sesso e, attraverso l'assimilazione della figura controsessuale dell'*animus* o dell'*anima*, riacquista il suo ermafroditismo originario⁷³.

⁶⁵ L'aggettivo «estatico» è qui usato nel medesimo senso di «mistico». Nella sua opera scientifica, Culiuanu assegna a tale termine un significato ben più circoscritto (cfr. I. P. Culiuanu, *Expériences de l'extase: Extase, ascension et récit visionnaire de l'hellénisme au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1984; I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi, op. cit.*).

⁶⁶ C. G. Jung, *L'Io e l'inconscio, op. cit.*, p. 104.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M. Eliade, *Journal III: 1970-1978*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 284.

⁶⁹ C. G. Jung, *Tipi psicologici*, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, p. 479.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ In proposito, cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza, op. cit.*, pp. 27 e sgg. Neumann distingue due processi classificabili come «ritorno all'*Uroboros*»: l'«incesto uroborico», in cui l'«ego infantile» è ancora «vicino alla madre» e la «tendenza evolutiva» nota come «centroversione». Il secondo processo, in cui l'*Uroboros* si configura come «il simbolo finale dello sviluppo psichico individuale», sembra rispecchiare in modo più appropriato il finale del *Gioco dello smeraldo*.

⁷² *Ivi*, p. 33.

⁷³ *Ivi*, p. 358.

Il Gioco dello smeraldo si rivela, così, un'autentica «parabola» del ritorno all'*Uroboros*. Quanto vi si verifica corrisponde al «caso dell'uomo», in cui la riconciliazione con l'inconscio avviene via anima, il lato femminile⁷⁴. Da tale *Unio Mystica* deriva una sorta di confusione di identità tra le due figure femminee: infatti, dopo il ritorno dal reame di smeraldo, si legge che «a volte lei emergeva dal mondo di smeraldo e nello stesso istante la Dea usciva con lei». Il ritorno all'*Uroboros* ha un «carattere profondamente amoroso ed erotico»⁷⁵: ciò emerge visibilmente nel *Gioco dello smeraldo*, ma resterebbe incomprensibile se non si riconoscesse, nella viaggiatrice oltremontana, «l'aspetto femminile dell'eroe» – ossia la sua *Anima*⁷⁶. Alla fine del racconto, il protagonista è investito di una novella consapevolezza – un nuovo livello di esistenza –, poiché «il mondo uroborico, oltre a essere il mondo primordiale dell'inizio, è anche il mondo della rigenerazione»⁷⁷.

La teorica uroborica fornisce anche un perché alla sensazione di paura, apparentemente insormontabile, che inizialmente impedisce alla protagonista di avventurarsi nel mondo di smeraldo: la «paura uroborica della Grande Madre» – in quanto «paura di una regressione a un precedente stadio dell'Io»⁷⁸ – è in realtà avvertita dall'io narrante maschile, e non direttamente dalla sua *Anima*. Infatti «l'anima è il lato della psiche maschile associata al Femminile che induce l'uomo all'avventura, alla conquista del nuovo»⁷⁹. Ma questo stimolo – così come «ogni richiesta di evoluzione verso qualcosa di ignoto» – fa sì che l'ego maschile «risponda con la paura»⁸⁰.

Una volta concluso il viaggio nel mondo di smeraldo, l'io narrante constata, suggellando la sua mistica identificazione *via Anima* con la Dea dello smeraldo, che «amore era amore e non aveva alcun oggetto e tutto questo era la Dea». Come già accennato, si può rintracciare un supporto teorico a tale arcana affermazione

⁷⁴ Cfr., E. Neumann, «La Luna e la coscienza matriarcale», in Id., *La Psicologia del femminile*, Roma, Astrolabio-Ubalchini, 1975, p. 76.

⁷⁵ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 245.

⁷⁶ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, op. cit., p. 378.

⁷⁷ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 245.

⁷⁸ *Ivi*, p. 273.

⁷⁹ E. Neumann, «The Fear of the Feminine», in Id., *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*, op. cit., pp. 254-255.

⁸⁰ *Ivi*, p. 254.

nell'opera scientifica *Eros e magia nel Rinascimento* di Culianu. Commentando Marsilio Ficino, Culianu afferma che ogni soggetto amante, in realtà, non è mai invaghito di «un “altro” oggettivo, a lui estraneo», bensì sempre «di un'immagine inconscia»⁸¹: i «meccanismi fantastici dell'eros»⁸² implicano così un «transfert della sua soggettività nell'oggetto»⁸³. Tale dialettica è riconosciuta dallo stesso Culianu come «assai prossima alla dialettica *animus-anima* della psicologia analitica di C. G. Jung»⁸⁴.

Riteniamo di poter riconoscere altresì, in tale dialettica, anche i caratteri tipici della *participation mystique*, che caratterizza lo stadio primordiale dell'*Uroboros*. Secondo la definizione di Jung, con *participation mystique* «si intende un tipo particolare di legame psicologico» che «consiste nel fatto che il soggetto non si può distinguere nettamente dall'oggetto»⁸⁵. Il «sentimento di unione col tutto»⁸⁶ tipico della *participation mystique* è testimoniato altresì dalla chiusura del racconto: «Cominciò tutto come un gioco. Terminò come una cosa familiare, con il giocatore che divenne parte del gioco dello smeraldo».

Un altro elemento totalizzante della condizione uroborica è l'«assenza di confini tra interno ed esterno»⁸⁷. Nel *Gioco dello smeraldo*, di fatto, una mancanza di orientamento crescente segna il cammino della viaggiatrice oltremondana: dapprima, deve constatare che, quando prova a voltarsi, «non c'è alcun dietro». Successivamente, pur avendo avuto accesso alla regione più intima del reame smeraldino, sente di non aver «attraversato alcun confine». Ma soprattutto, dopo la conclusione del viaggio, si apprende che talvolta «lei» emerge dalla pietra, sebbene «non ci fosse dentro e non ci fosse fuori». L'annullamento di ogni contorno definito prova il ritorno allo stadio dello *Uroboros*, in cui la Grande Madre – la Dea – è «simultaneamente all'interno e all'esterno», poiché è allo stesso tempo «*mondo e Sé in uno*»⁸⁸.

⁸¹ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484*, op. cit., p. 56.

⁸² *Ivi*, p. 66.

⁸³ *Ivi*, p. 112.

⁸⁴ *Ivi*, p. 57.

⁸⁵ C. G. Jung, *Tipi psicologici*, op. cit., vol. II, p. 492.

⁸⁶ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 243.

⁸⁷ *Ivi*, p. 247.

⁸⁸ E. Neumann, «The Fear of the Feminine», op. cit., p. 231.

Le molteplici ierofanie interrelate che vi si manifestano e la struttura iniziatica del suo intreccio fanno del *Gioco dello smeraldo* un'esemplificazione dell'asserzione di Eliade secondo la quale tanto il mito quanto la letteratura sono infatti «una questione di creazione, rivelazione [...] di mondi paralleli all'universo quotidiano in cui ci muoviamo»⁸⁹. Se l'arcano mondo di smeraldo coincide con il reame intimo, materno e «sotterraneo» dell'*Uroboros* originario quale «proiezione dell'inconscio»⁹⁰, esso è allora un «Mondo Interiore»⁹¹, la cui visita rappresenta «l'iniziazione all'oscura terra della psiche umana»⁹². Come lo stesso Culianu sosteneva, in merito ai «viaggi oltremondani»:

Dove andavano *realmente* coloro che sostenevano di viaggiare in un altro mondo? [...] Gli universi esplorati sono universi mentali. In altri termini la loro realtà è nella mente di chi li esplora⁹³.

Tale affermazione può essere integrata da una riflessione di Bachelard tratta da *La Terra e il riposo*:

Siamo trascinati da un vero istinto dell'approfondimento [...]. Siamo degli esseri *profondi* [...]. La profondità è in noi [...]. Spesso crediamo di descrivere solo un mondo di immagini mentre scendiamo nel nostro mistero. Siamo verticalmente isomorfi alle grandi immagini della profondità⁹⁴.

5.2 Percorso iniziatico e discesa agli Inferi

Fondando un nuovo *mythe du fantastique*, elaborato all'insegna del Femminile, Culianu ha restituito in modo magistrale al lettore della fine del Secondo Millennio lo spazio di un percorso iniziatico revivificato e trasfigurato. La meta del *jeu sacré* dello smeraldo, ideato da Culianu, è, per l'esattezza, una forma di «ritorno alla madre». Come infatti rilevava Bachelard, «i grandi poeti sono capaci di farci ritornare a questa primitiva intimità dalle forme più indefinite»⁹⁵.

⁸⁹ M. Eliade, *Journal II: 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 308.

⁹⁰ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», *op. cit.*, p. 190.

⁹¹ *Ivi*, p. 187.

⁹² *Ivi*, p. 200.

⁹³ I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁹⁴ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁵ *Ivi*, p. 55.

Nelle sue suggestive costruzioni epistemologiche – che si traducono, al contempo, in originali assunti metaletterari – lo studioso romeno sottolinea spesso la natura ludico-inventiva dei sistemi religiosi:

Le religioni sono programmi mentali che derivano dall'impatto di un numero illimitato di fattori, interni e esterni, sulla mente umana [...] parliamoci chiaro, questo è un *gioco* [...] con una posta individualmente e collettivamente molto alta: il senso dell'esistenza umana e l'avvenire dell'umanità⁹⁶.

«Ciò che rispecchia il mito», sostiene Culianu, «non è che il gioco stesso della mente»⁹⁷. Il termine «gioco», come già visto, ricorre proprio nel titolo *Il Gioco dello smeraldo*, il cui esordio è: «Cominciò tutto come un gioco». Johan Huizinga, discutendo «la forte rassomiglianza tra forme rituali e forme ludiche»⁹⁸, osservava come la portata simbolica di «gioco» di cui si carica l'atto sacro – nella fattispecie, l'atto iniziatico – incide sull'eccezionalità dello spazio in cui questo si svolge:

Una delimitazione del luogo consacrato è [...] la primissima caratteristica di ogni azione sacra [...]. Quasi tutte le pratiche di consacrazione e d'inaugurazione vanno sino a creare artificiali posizioni d'isolamento e di privilegio per gli esecutori o per gli “iniziandi” [...]. Sacramento e mistero presuppongono un luogo sacro. Formalmente tale funzione di delimitazione è assolutamente una e identica per un fine sacro o per un puro gioco⁹⁹.

Quale luogo sacro per il suo racconto iniziatico, Culianu seleziona una pietra preziosa, oggetto minuscolo ma meraviglioso, in quanto capace di celare e svelare al tempo stesso una realtà altra¹⁰⁰. Tale pietra preziosa è, nello specifico, uno smeraldo: il suo spazio intimo costituisce, di fatto, un'area delimitata e privilegiata, poiché vi si delinea un mondo parallelo, a sé, partorito dall'immaginazione mitopoietica culianiana – un mondo «al di là»,

⁹⁶ I. P. Culianu, «A che cosa serve la religione?», *Leggere*, 1991, n. 32, (cit. da G. Marchianò, «Le Aure di un tempo concluso», in Id. (ed.), *La Religione della terra: vie sciamaniche, universi immaginali, iperspazi virtuali nell'esperienza sacrale della vita*, Como, Red Edizioni, 1991, p. 23).

⁹⁷ I. P. Culianu, *Arborele gnozei*, Iași, Polirom, 2005, p. 130.

⁹⁸ J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1982, p. 25.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, op. cit., p. 129.

ontologicamente e morfologicamente analogo alle dimensioni ultraterrene di cui l'autore romeno era cultore. Paul Claudel, in un suo trattato sulle pietre preziose, includeva lo smeraldo nella categoria, da lui favorita, delle «pietre preziose trasparenti», che «hanno un'anima», e che «si lasciano penetrare»¹⁰¹.

Ai primi tentativi di varcare il *limen* tra aldiquà e aldilà smeraldino, come già indicato, un timore insormontabile impedisce alla visitatrice di intraprendere il proprio cammino iniziatico, inducendola alla fuga verso il punto di partenza. Il terrore avvertito dinanzi la soglia di transizione verso l'interno della pietra coincide con un diffuso *topos* dell'odeporica oltremontana: «Le prove iniziatiche e le paure dell'anima al confine tra i mondi sono semplici creazioni della mente personale»¹⁰². Una volta vinta la propria paura e conquistato l'accesso alla pietra verde, la visitatrice, destinata a ricevere la rivelazione del suo Mistero più intimo, raggiunge l'isolamento iniziatico, inquadrato da Huizinga come requisito dell'esperienza ludico-rituale. Eliade enfatizza l'essenzialità della paura ai fini del successo dell'iniziazione:

[La] terribile esperienza d'angoscia è indispensabile alla nascita di un uomo nuovo. Nessuna iniziazione è possibile senza un'agonia, una morte e una risurrezione rituali¹⁰³.

Lo smeraldo, in virtù dei molteplici meandri di «lunghi, misteriosi corridoi» che si profilano al suo interno, è investito di proprietà mandaliche: si rivela, così, una «*imago mundi*», un «Cosmo in miniatura»¹⁰⁴. Eliade individua, quale meta ultima dell'accesso iniziatico al *mandala*, il raggiungimento del Centro:

Penetrando nel *mandala*, il novizio in qualche modo si avvicina al Centro del Mondo; nel cuore del *mandala* può operare la rottura dei livelli e accedere a un modo di essere trascendentale¹⁰⁵.

Nel Centro, afferma Eliade, «il sacro si manifesta in modo totale, vuoi nella forma delle ierofanie elementari [...] vuoi nella forma più evoluta delle epifanie

¹⁰¹ P. Claudel, *La Mistica delle pietre preziose*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 28.

¹⁰² N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, op. cit., p. 98.

¹⁰³ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁴ M. Eliade, *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966, p. 49.

¹⁰⁵ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, op. cit., p. 167.

dirette degli dei»¹⁰⁶. La pietra preziosa di Culianu rientra nella seconda casistica: il suo Centro sacro si manifesta sotto forma di una Dea suprema – la Dea dello smeraldo. Roger Caillois riferisce che, nell’Antichità classica, «certe pietre sono divine, immagini o abitacoli degli dèi»¹⁰⁷. La Dea dello smeraldo, protagonista della mitopoiesi culianiana, risiede, al pari di talune divinità tradizionali – delle quali detiene lo stesso statuto di complessità – in una pietra. Dal singolare ritratto dell’incontro mistico con la Dea trapela che questa potrebbe coincidere con l’intero corpo dello smeraldo, analogamente a come – rileva Eliade – Hermes in principio era soltanto «una teofania di pietra»¹⁰⁸ o Apollo «una colonna di pietra»¹⁰⁹; anche Caillois precisa che alcune pietre sono «divinità esse stesse»¹¹⁰.

La perdita di orientamento della visitatrice, che non contempla mai, con i propri occhi, la Dea – sebbene avverta la sua epifania – è plausibile se si ammette che giungere al centro dello smeraldo significa portare a termine un itinerario che non conduce altrove se non «verso il centro del proprio essere»¹¹¹. Se gli universi oltremondani indagati da Culianu in *Out of This World* si trovano, in verità, «nella mente di chi li esplora»¹¹², sarà legittimo credere che anche l’aldilà smeraldino non si situa in altro posto se non nel regno interiore della visitatrice – o meglio, del narratore – che ha compiuto, in tal modo, una «discesa in sé»:

Ogni essere umano tende, anche inconsciamente, verso il Centro e verso il suo proprio Centro, il quale gli conferisce la realtà integrale, la “sacralità”¹¹³.

¹⁰⁶ M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 39.

¹⁰⁷ R. Caillois, *Pietre*, Genova, Graphos, 1998, p. 16.

¹⁰⁸ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni, op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 214.

¹¹⁰ R. Caillois, *Pietre, op. cit.*, p. 16. L’affinità simbolica tra il Centro e la Dea – che si radica archetipicamente sul simbolismo centrale del Femminile (cfr. E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio, op. cit.*, pp. 47-63) – spicca anche nelle pagine di mitanalisi di Culianu: in un saggio dedicato al racconto fantastico di Mihai Eminescu *Cezara* (1876), lo studioso romeno indaga un luogo sacro – un’isola paradisiaca, al quale aveva precedentemente dedicato uno studio anche il suo maestro Eliade (cfr. *L’Isola di Euthanasius. Scritti letterari*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 13-23) – la cui geografia edenica non è dissimile da quella che dipinge nel *Gioco dello smeraldo*. Tra i suoi arbusti e le sue acque – che si ritrovano anche nel mondo di smeraldo – regna una «Padrona», una «Grande Dea». Culianu classifica tale spazio sacro, in una sola formula, come «paesaggio del centro del mondo» (I. P. Culianu, «Fantasmele libertății la Mihai Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela *Cezara* (1876)», *op. cit.*, p. 108).

¹¹¹ M. Eliade, *Fragmentarium*, Milano, Jaca Book, 2008, p. 100.

¹¹² I. P. Couliano, *I Viaggi dell’anima: sogni, visioni, estasi, op. cit.*, p. 5.

¹¹³ M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso, op. cit.*, p. 52.

Un simile percorso è a ogni effetto «sacro», perché restituisce l'uomo a una *conditio* originaria totalizzante¹¹⁴, a un

centro virtuale di costituzione talmente misteriosa che può esigere tutto, la parentela con gli animali e con gli Dei, con i cristalli e con le stelle, senza farci meravigliare e senza suscitare la nostra disapprovazione [...]. Io ho definito questo centro come il Sé¹¹⁵.

Negli aspetti onnicomprensivi della Dea dello smeraldo – la quale ingloba non solo la flora e la fauna dell'universo da lei retto, ma anche la novizia stessa – si ravvisa la primordiale «parentela con gli animali e con gli Dei», che tale stato lascia presentire. Il «centro immaginario della totalità» può essere raggiunto e conquistato solo dopo un processo di trasformazione, nel corso del quale l'individuo abbraccia «mondi sempre più nuovi, le cui regioni ignote incutono paura»¹¹⁶ – paura dopo il cui superamento «la morte stessa dimostra di essere la vita»¹¹⁷: tale è la sintesi della progressione e dell'esito della trama iniziatica del *Gioco dello smeraldo*. Anche la lettura mandalica dello smeraldo comprova la teoria dell'effettiva natura interiore del suo centro: «Sembra che il prigioniero o il ben protetto abitatore del mandala non sia un dio», nota Jung, bensì «l'uomo stesso, la sua anima più intima»¹¹⁸. Il *mandala*, infatti,

ha lo scopo evidente di tracciare un *sulcus primigenius*, un magico solco intorno al centro, *templum* o *temenos* (recinto sacro) della personalità più intima [...]. Si tratta [...] di ricondurre [...] la propria attenzione, o meglio partecipazione, a un recinto sacro interiore, che è origine e meta dell'anima, e contiene quell'unità di coscienza e vita, un tempo posseduta, quindi perduta, e che occorre ora ritrovare¹¹⁹.

¹¹⁴ Un'interessante correlazione interpretativa tra tale *conditio*, l'epifania della Dea e il potere dello smeraldo sulla memoria è proposta da Gavriluță (*op. cit.*, pp. 133-136).

¹¹⁵ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁶ E. Neumann, «The Fear of the Feminine», *op. cit.*, p. 278. In tale processo, commenta Neumann, «l'uomo esperisce il Femminile Terribile sotto forma di *anima* e la trasformazione come aspetti che appartengono alla sua stessa psiche» (*ivi*, p. 279). La teoria dell'immagine dell'*anima* del narratore e del suo cammino interiore trova, qui, ulteriore conferma.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 277.

¹¹⁸ C. G. Jung, *Psicologia e religione*, Torino, Boringhieri, 1979, p. 101.

¹¹⁹ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 35.

Oltre allo spazio, la prassi ludico-rituale, «sacralizza [...] simbolicamente il tempo»¹²⁰. Nel *Gioco dello smeraldo* si ha modo di contemplare una temporalità di tipo circolare, l'unica che permette il ritorno al Tempo sacro e la rigenerazione dello stesso¹²¹. Nella seconda metà del racconto, non appena si verifica un contatto diretto tra la visitatrice e la Dea, sembra che, tutto a un tratto, il tempo prenda a scorrere all'indietro: un repentino percorso a ritroso riconduce la visitatrice nell'aldilà al di fuori dallo smeraldo. L'uscita dallo smeraldo, in quanto chiusura di un ciclo, è indispensabile al fine del compimento proficuo dell'atto iniziatico:

L'uscita consiste proprio nel completare il rito di passaggio e nel risolvere la crisi pervenendo a un livello superiore, prendendo coscienza di un nuovo modo d'essere¹²².

Dopo aver narrato il caotico percorso di ritorno, Culianu lascia un rigo bianco, chiaro indice di una eliadiana «rottura di livello». Da quanto vi segue, il lettore può facilmente intendere che il viaggio oltre il confine di smeraldo, da allora, verrà ripreso dalla visitatrice più e più volte. Tuttavia, dopo il suo primo viaggio – l'unico propriamente «iniziatico» – lei conosce ormai alla perfezione le sorti che la attendono al di là del confine di smeraldo, perché è divenuta una *neofita*; è, in altre parole, approdata a quella che Eliade denomina «una nuova nascita o una *ri-nascita mistica*»¹²³.

Lasciatisi alle spalle già svariate tappe dell'itinerario all'interno dello smeraldo – le ombre, l'esitazione, gli strumenti a fiato, i corridoi, la volta, l'erba, la perdita delle braccia –, la visitatrice attraversa un corso d'acqua, per giungere a una riva purpurea. Il «corso d'acqua» rappresenta la più determinante soglia di passaggio nella morfologia microcosmica dello smeraldo. Una volta superata, difatti, i misteri del viaggio nei recessi della pietra si infittiscono: l'assenza di «dietro», in particolar modo, è il segnale del compimento di un transito fatale,

¹²⁰ G. Guariglia, *Il Mondo spirituale dei primitivi*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2007, p. 428.

¹²¹ Cfr. M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., pp. 54-57; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 358-359.

¹²² M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 52.

¹²³ M. Eliade, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», op. cit., p. 28.

non più reversibile – ossia, senza alcuna possibilità di tornare sui propri passi, perlomeno fino a iniziazione completata. Ne è testimonianza il mutamento netto del paesaggio che si profila dinanzi la visitatrice, il quale, dopo il valico del confine idrico, si arricchisce di dettagli e si idealizza, instaurando un *climax* fantastico-visivo: non più degli interni o della semplice erba, bensì il mare di smeraldo – per quanto venga presentato solamente –, il sentiero attorniato da delicati arbusti di cristallo e, infine, la fontana ghiacciata. Il «mondo di smeraldo» decantato nel racconto è soprattutto quest’ultimo, custodito nel nucleo più recondito della pietra preziosa, a cui la visitatrice perviene solo dopo il superamento del faticoso corso d’acqua.

Il soggetto narrativo-fantastico del *Gioco dello smeraldo* è stato già classificato, nel paragrafo precedente, come «viaggio nell’aldilà». La presenza di una distesa d’acqua, quale linea di confine per il «vero» mondo di smeraldo, permette di stabilire che la «penetrazione» della pietra verde assume, nello specifico, le modalità di una discesa agli Inferi – definita da Jean-Pierre Bayard «il tema per eccellenza dell’iniziazione»¹²⁴. Le aree che precedono la traversata – corridoi, volta, erba – consistono in una sorta di «Antinferno» smeraldino, mentre le aree che succedono alla traversata – mare, sentiero alberato, fontana – costituiscono l’«Inferno» smeraldino vero e proprio. Culiànu stesso illustra, in *Out of This World*, che il cosmologema del fiume dell’aldilà distingue la topografia oltretombale sognata in ogni dove – dall’Egitto all’Iran, dall’escatologia platonica alla letteratura visionaria altomedioevale¹²⁵. Come teorizza Bachelard in uno dei suoi passi più esemplari, l’onnipresenza del fiume al limitare degli Inferi si deve all’efficacia simbolica dell’acqua, «patria» e «sostanza» della morte, sull’immaginario dell’estrema dipartita:

La Morte è un viaggio e il viaggio è una morte. “Partire è un po’ morire”.
Morire è davvero partire e si parte veramente, con coraggio, con coerenza
solo seguendo il filo dell’acqua, la corrente di un ampio fiume. Tutti i fiumi

¹²⁴ J.-P. Bayard, *La Symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Paris, Véga, 2009, p. 87.

¹²⁵ Cfr., rispettivamente, I. P. Couliano, *I Viaggi dell’anima: sogni, visioni, estasi, op. cit.*, p. 65, p. 106, p. 140, p. 203. Si tratta soltanto di alcune delle sezioni del volume enciclopedico compilato dallo studioso in cui viene fatta menzione di una barriera naturale acquatica quale componente della geografia funeraria.

affluiscono nel Fiume dei morti. Soltanto questa morte è favolosa. Solo questa partenza è avventura¹²⁶.

Bachelard adopera l'evocativo sintagma «Fiume dei morti», poiché il fiume è la tipologia di corso d'acqua d'oltretomba più frequente, profondamente radicata nelle fantasie inferi¹²⁷. Ad ogni modo, «è frequente che il passaggio agli inferi coincide con l'attraversamento di una distesa d'acqua»¹²⁸, quale che ne sia la natura: «La simbolica traversata acquatica dell'anima rappresentava, probabilmente, il passaggio dalla coscienza all'incoscienza, dalla vita alla morte, o perlomeno dalla vita a uno stato ignoto»¹²⁹. Culianu, nel *Gioco dello smeraldo*, menziona un generico «corso d'acqua»; ma che stia designando anche lui, in realtà, un fiume, si evince dalla presenza del «mare di smeraldo» – avvertita immediatamente dopo – in cui si suppone le sue acque dolci sfocino.

Il più delle volte, i morti non attraversano il fiume infero in autonomia: spetta a qualcuno assisterne il transito. Nell'aldilà classico, le anime vengono condotte presso le rive dello Stige¹³⁰ da Hermes *psychopompos*¹³¹ e quindi traghettate sulle sue acque dal tristo nocchiero Caronte. Il compito di quest'ultimo si può accostare a quello svolto, nell'aldilà mesopotamico, dal «battelliere infernale» Humuttabal, che – quasi certamente – accompagnava i defunti, a bordo della sua imbarcazione, lungo il fiume Hubur¹³². Non mancano, tuttavia, i casi in cui la

¹²⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., pp. 87-88.

¹²⁷ Cfr. B. Lincoln, *Death, War and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 49.

¹²⁸ B. Zannini Quirini, «L'Aldilà nelle religioni del mondo classico», in P. Xella (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona, Essedue, 1987, p. 272.

¹²⁹ D. Felton, «The Dead», in D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Malden, Blackwell, 2007, p. 92.

¹³⁰ Lo Stige viene indicato spesso come il principale confine dell'Ade (cfr. R. Graves, *I Miti greci*, op. cit., p. 106; D. Felton, op. cit., p. 92). In altre fonti, però, questa funzione spetta all'Acheronte (cfr. B. Zannini Quirini, op. cit., p. 272; M. L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 155). Nella tradizione letteraria europea medievale e moderna, tale ruolo divenne arcinoto, per via della sua assimilazione da parte della geografia infera dantesca. Per una suggestiva lettura dell'Acheronte dantesco come soglia tra la vita e la morte, cfr. D. S. Cervigni, «L'Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia», *Quaderni d'italianistica*, 1989, n. 10, pp. 71-89.

¹³¹ I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, op. cit., p. 117; cfr. C. Kerényi, *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 47 e sgg.

¹³² Cfr. J. Bottéro, «La Mitologia della morte nell'antica Mesopotamia», in P. Xella (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, op. cit., p. 68; M. L. West, op. cit., p. 156. Morire, si legge in un testo babilonese, significava «attraversare il fiume Hubur» (W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns,

distesa d'acqua d'oltretomba non viene attraversata su un mezzo nautico e sotto la scorta di funzionari infernali, bensì oltrepassata a nuoto, oppure guadata¹³³. Quella del guado sembrerebbe la strategia di attraversamento intrapresa dalla visitatrice del *Gioco dello smeraldo*: difatti, nessun elemento testuale suggerisce che questa affronti un fiume di profondità notevole – il che implicherebbe la necessità del nuoto, esperienza che si addice, piuttosto, all'«eroe delle acque violente»¹³⁴ – o di impetuosità preoccupante; il corso d'acqua viene oltrepassato, così, apparentemente in breve tempo, senza eccessivo sforzo o pena. Il varco cruciale del *Gioco dello smeraldo* si rivela, pertanto, niente più di un placido fiumiciattolo, la cui mitezza preannuncia l'amenità dei paesaggi che si staglieranno poco più avanti. Le sue acque non intralciano in alcun modo – come, d'altro canto, non risulta faccia nessuna altra componente topografica della pietra verde – il prodigioso ma affatto conturbante cammino della visitatrice. Culianu ha drasticamente eufemizzato il tenebroso e sventurato Fiume dei morti.

L'itinerario iniziatico del *Gioco dello smeraldo* acquisisce, come appena discusso, delle modalità catabatiche; ciò, tuttavia, non si evince unicamente dal cosmologema del fiume dell'aldilà. Per il mitanalista, a supporto della presenza, nel racconto, di una discesa infera, è possibile delineare un secondo, ben più abissale *niveau isotopique*: il percorso iniziatico della visitatrice è catabatico, perché è anzitutto alchemico¹³⁵. Nella fattispecie, si tratta di quella peculiare

1996, p. 71). Dalla maggior parte delle fonti emerge che le acque dello Hubur scorrono al limitare del territorio infero, e che di conseguenza costituiscono il suo confine; un numero minore di testi suggerisce, invece, che tale fiume si collochi già all'interno dei cancelli degli Inferi (cfr. W. Horowitz, *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, 1998, pp. 356-357). Lo Hubur, ad ogni modo, non è il solo fiume degli Inferi mesopotamici. Alcune fonti menzionano un «fiume dell'aldilà» senza nome, altre l'idronimo «Idkurra» (cfr. A. Gadotti, *Gilgamesh, Enkidu and the Netherworld and the Sumerian Gilgamesh Cycle*, Boston-Berlin, de Gruyter, 2014, p. 18), altre ancora delle indistinte «acque della morte» (W. G. Lambert, «The Theology of Death», in B. Alster (ed.), *Death in Mesopotamia*, Papers Read at the 26e Rencontre Assyriologique Internationale, Copenhagen, Akademische Forlag, 1980, p. 59).

¹³³ Cfr. B. Lincoln, *Death, War and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*, op. cit., p. 56. Nell'escatologia norrena, ad esempio, empi e assassini guadagnano le acque velenose e violente che si accumulano presso la «riva dei cadaveri» Náströnd (cfr. P. Scardigli (ed.), op. cit., p. 11). Sulla possibile identificazione di tali acque con quelle del fiume Vathgelmir, citato altrove, cfr. H. A. Bellows (ed.), *The Poetic Edda: The Heroic Poems*, Mineola, New York, Dover Publications, 2012, p. 108.

¹³⁴ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 183.

¹³⁵ Culianu annovera l'alchimia tra le «operazioni fantastiche» la cui quintessenza – non diversa da quella del mito – è uno «iocari serio et studiosissime ludere» – ossia, in un nobile e

catabasi iniziatica che adempie all'imperativo custodito nel motto alchemico *Vitriol – Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*, «Visita le profondità della terra e attraverso la purificazione troverai la pietra segreta»¹³⁶. Il senso primordiale dell'acrostico alchemico *Vitriol* deve riconoscersi – asserisce Bayard – nel principio iniziatico per il quale «l'uomo, per rigenerarsi, desidera discendere nel mondo sotterraneo»¹³⁷.

Nel *Gioco dello smeraldo*, anziché le «profondità della terra», ad essere visitate sono le profondità dello smeraldo: questa sostituzione è radicata archetipicamente sull'isomorfismo che apparenta la pietra, la quale «è viva e dà vita»¹³⁸ e la *Terra Mater*. In virtù di ciò, la *petra genitrix*, in grado di partorire degli dèi, viene «assimilata alla grande dea»¹³⁹: attingendo a questa comparazione, la fantasia culianiana fa sì che nel ventre della pietra verde, femmineo e quasi-tellurica – perché penetrabile e visitabile – risieda una Dea onnipotente, che riassume in sé il simbolismo dello smeraldo quale «espressione del rinnovamento periodico e quindi delle forze positive della terra»¹⁴⁰. Perseguire l'imperativo *Vitriol* non comporta, chiaramente, una discesa – alla lettera – strettamente «speleologica», bensì quella discesa «in noi stessi» volta a soddisfare ciò che Bachelard definisce «un vero istinto dell'approfondimento»¹⁴¹.

diligente gioco (I. P. *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484*, *op. cit.*, pp. 64-65).

¹³⁶ Il detto di Basilio Valentino è riportato in M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 143. Così come alcune fiabe tradizionali possono essere proficuamente reinterpretate come «metafore dell'opera alchemica» (G. Sermonetti, «Alchimia della fiaba: analisi chimica delle fiabe del focolare», in M. Marra (ed.), *Il fuoco che non brucia: Studi sull'alchimia*, Atti del 1° Convegno Nazionale di Studi Alchemici, Castello di Pavone, Ivrea (25 ottobre 2008) Milano-Udine, Mimesis, 2009, p. 77), anche la narrativa fantastica di Culianu può giovare della chiave esegetica procurata dallo sconfinato patrimonio archetipico-simbolico che costella l'*opus magnum* dell'alchimia. Tra le letture ermeneutiche dei suoi racconti che si appellano al supporto teorico della Grande Opera alchemica, cfr., ad esempio, F. Vasluianu, «Ioan Petru Culianu – captivul lumii de smarald. Comentarii la *Pergamentul Diafan*», in N. Gavriluță (ed.), *Ioan Petru Culianu. Memorie și interpretare*, Lucrările Simpozionului ieșean dedicat împlinirii a 10 ani de la moarte, Iași, Editura T, 2002, pp. 145-161.

¹³⁷ J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 215.

¹³⁹ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 392. Se ne dedurrà che, nell'ambito del parallelismo tra il viaggio iniziatico del *Gioco dello smeraldo* e il *Vitriol* alchemico, la pietra verde di Culianu non coincide con la pietra filosofale (*lapis philosophorum*) degli alchimisti – malgrado la natura litica dei due soggetti possa indurre a tale equivoco associativo. Il principale cardine archetipologico del presente contributo mitanalitico è – lo si ribadisce – l'isomorfismo tra la *Terra Mater* e la pietra, ambo ipostasi del Femminile matriciale.

¹⁴¹ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 221.

Eliade ha ragione di ritenere che «le fasi dell'*opus* alchemico costituiscono un'iniziazione» – affermazione che coniuga i due livelli ermeneutici su cui il presente studio incardina *Il Gioco dello smeraldo* – giacché il fine primario dell'*opus* è, in ultima analisi, «la trasformazione radicale della condizione umana»¹⁴²:

L'Alchimia vera [...] è la ricostituzione del processo che conduce a riconquistare la purezza, lo splendore, la pienezza, le prerogative primordiali che la vita terrena, quaggiù, corrotto dalla caduta adamitica, ha smarrito. Ciò nella sfera morale dell'uomo si chiama redenzione o *rigenerazione* [...]. E la suprema Grande Opera, la sola che si possa chiamare senza esagerazione "La Via dell'Assoluto", è la reintegrazione dell'uomo nella sua dignità primordiale¹⁴³.

L'Adepto, durante l'attività alchemica, «costituisce un tutt'uno con l'Opera»¹⁴⁴. L'alchimista, che si industria per rigenerare la materia, perviene alla rigenerazione di se stesso in quanto novizio:

[Le] fasi dell'*opus alchymicum* sembrano indicare non solo le tappe di un lungo processo di trasformazione delle sostanze minerali, ma anche le esperienze intime dell'alchimista stesso. C'è un sincronismo tra le operazioni alchimistiche e le esperienze misteriose dell'alchimista, che finiscono per procurare la sua totale rigenerazione¹⁴⁵.

L'isotopia alchemica del *Gioco dello smeraldo* permette, dunque, di instaurare una triplice prospettiva che coniuga, sul piano archetipico, la discesa nel macrocosmo della terra, la discesa nel microcosmo della pietra preziosa e, infine, la discesa nelle *proprie* profondità. Questa prospettiva si armonizza, *in primis*, con la natura «mentale» del viaggio nell'aldilà così come inteso dall'epistemologia culianiana, nonché con il motivo della «discesa in sé» individuato, nella prima parte di questo studio, in merito al cammino verso il

¹⁴² M. Eliade, *Il Mito dell'alchimia seguito da L'alchimia asiatica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 15.

¹⁴³ A. Savoret, «Che cos'è l'Alchimia?», in A. Faivre, F. Tristan (ed.), *Alchimia. Introduzione all'arte della rigenerazione*, Genova, ECIG, 1997, pp. 13-14.

¹⁴⁴ A. Faivre, «Per un approccio immaginale dell'Alchimia», in A. Faivre, F. Tristan (ed.), *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁵ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, *op. cit.*, p. 190.

Centro. La proprietà di *Vitriol* nascosta dell'esplorazione del *Gioco dello smeraldo* è, probabilmente, la ragione più occulta per la quale Culianu sceglie, come luogo sacro del suo racconto, lo smeraldo, «pietra della conoscenza segreta», capace di «penetrare attraverso le tenebre più oscure»¹⁴⁶. Della medesima materia minerale e cromatica era composta la Tavola Smeraldina, il cui reperimento leggendario in una grotta sotterranea fu eletto ed eretto a modello della «ricerca della verità alchemica», la quale è «accessibile solo a chi affronti le difficoltà di una “discesa agli inferi”»¹⁴⁷. Il percorso iniziatico del *Gioco dello smeraldo* assolve al *Vitriol*, in primo luogo, concretandosi in quella penetrazione graduale e sapiente che vi viene predicata. La meticolosa attività contemplativa della visitatrice, che apre il racconto, sottopone la pietra verde – predisposta a lasciarsi setacciare, perché traslucida – a un laborioso scavo onirico, dal quale, inevitabilmente, risalirà arricchita dalla propria trasmutazione:

La chiave è: apprendere. Studiare. Sperimentare. Viaggiare. Leggere. Sono questi i processi che lavorano il lapis, e discendono dall'idea dei suoi semi metallici. Scava. Scendi nella miniera. Ricerca¹⁴⁸.

Il *Vitriol* viene soddisfatto nel *Gioco dello smeraldo* anche nella misura in cui il cammino della visitatrice si rivela progressivamente purificatorio: la sua «perdita delle membra» corrisponde, difatti, al processo alchemico della *separatio*¹⁴⁹. Solo un siffatto processo disgregatorio le permette di raggiungere la Dea dello smeraldo, la quale, nel quadro di ruoli instaurato dall'isotopia alchemica del racconto, si identifica con il *vas mirabile*, definito da Jung «una specie di *matrix* o *uterus*» da cui nascerà la «miracolosa pietra»¹⁵⁰. Tale pietra, immagine della meta – il *lapis* del motto alchemico – gode di un inestricabile legame con la «vita risorta»¹⁵¹: corrisponde, difatti, al neofita stesso. Il *trait*

¹⁴⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 391.

¹⁴⁷ M. Pereira, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001, p. 38.

¹⁴⁸ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁴⁹ Si può individuare una straordinaria somiglianza del percorso sacrificale della visitatrice – che subisce le stesse sorti mortificanti della materia alchemica – e il contenuto di un sogno narrato dall'alchimista Zosimo di Panopoli (III-IV sec. d.C.), a cui Jung ha dedicato uno studio (*Studi sull'alchimia*, *op. cit.*, pp. 77-126), e che ha destato anche l'attenzione di Eliade (cfr. *Arti del metallo e alchimia*, *op. cit.*, pp. 131-134).

¹⁵⁰ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁵¹ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, *op. cit.*, p. 267.

d'union tra isotopia iniziatica e isotopia alchemica nel *Gioco dello smeraldo* è incarnato, pertanto, dal *Regressus ad uterum* che sottende all'*opus alchemicum* – il quale rielabora «il tema iniziatico del ritorno allo stato embrionale»¹⁵².

Come illustra Jung, l'utero ricorre, oltre che come «un sinonimo frequente del vaso alchemico»¹⁵³, anche come «uno dei significati base del mandala»¹⁵⁴ – struttura attribuita, precedentemente, allo smeraldo¹⁵⁵. Attraverso la mediazione del *mandala*, due letture diversamente formulate – quella del cammino iniziatico centripeto e quella del *Vitriol* alchemico – conducono, pertanto, alla medesima meta della gravitazione psichica: il Centro creatore di vita, il *vas*, la Dea.

L'unione finale, bizzarra ed enigmatica che si concretizza tra la visitatrice e la Dea – che, misteriosamente, «la guidava sempre più addentro il confine di smeraldo» e da esso, ogni volta, «usciva con lei» – è la medesima di quella descritta da James Hillman tra l'alchimista e il suo ricettacolo rigeneratore:

Noi e il vaso di vetro, il *vas hermeticum*, una cosa sola: la congiunzione di contenitore e contenuto. Allora il contenimento diventa la trasparenza di ciascun gesto. *Come se la trasparenza fosse un contenere*. La mia sostanza è la mia apparenza. Il mio dentro è il mio fuori. Non c'è una verità nascosta dietro le spoglie esterne¹⁵⁶.

Come dichiarava Durand in una delle sue pregnanti riflessioni intorno al regime notturno dell'immaginario: «L'alchimista, come il poeta, ha un unico desiderio: penetrare amorosamente nelle intimità»¹⁵⁷. Culianu, che ha imperniato la sua intera opera narrativa fantastica sull'archetipo della Grande Dea, è indubbiamente tra i prosatori del fantastico contemporaneo che meglio incarna questa brama «alchemica» della profondità.

¹⁵² M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, op. cit., p. 101.

¹⁵³ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, op. cit., p. 183.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Jung ebbe l'inestimabile merito di identificare la meta dell'*opus alchemicum* con la meta del processo di individuazione, ossia con il Sé (idea disseminata in C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, op. cit., e sintetizzata in M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, op. cit., pp. 168-169 e in M. Pereira, op. cit., pp. 276-277): e il Sé, come lo psicologo del profondo dichiara altrove (C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, op. cit., p. 160), equivale proprio al «centro interiore» (C. G. Jung, *Studi sull'alchimia*, op. cit., p. 35) conquistato addentrandosi nei meandri mandalici.

¹⁵⁶ J. Hillman, *Psicologia alchemica*, op. cit., p. 254.

¹⁵⁷ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 317.

5.3 I prodigi della Dea in Culianu e Sand

Su una *rêverie* molto simile a quella del *Gioco dello smeraldo* si organizza l'architettura sinottica – e le strutture profonde da cui è dettata – di un romanzo fantastico francese, che precede di oltre un secolo il racconto di Culianu: *Laura, Voyage dans le cristal* (*Laura, Viaggio nel cristallo*, 1864)¹⁵⁸ di George Sand. Qui, un geode di quarzo ametista, come la pietra preziosa di Culianu, si rivela un articolato ma sondabile microcosmo. Ci soffermeremo sui parallelismi simbolici istituibili tra l'avventura dell'anonima eroina del *Gioco dello smeraldo* e l'avventura di Alexis, eroe di *Laura*. Entrambi affrontano, non senza difficoltà, dei percorsi iniziatici, il cui centro è l'Archetipo del Femminile: le sue ipostasi si individuano, rispettivamente, nel personaggio della Dea dello smeraldo – già indagato – e quello di Laura, che rappresentano due riformulazioni – l'una mitopoietica, l'altra romantica – della «Madre dell'Iniziazione»¹⁵⁹.

Nelle sue riflessioni consacrate alla geologia immaginaria – in particolare, ai sogni minerali –, Bachelard restituisce dignità creativa a *Laura* di Sand, spesso rimasto – a torto – all'ombra, nella storia della critica letteraria francese, del più noto *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne, pubblicato nello stesso anno¹⁶⁰. Riconoscendo la rara sensibilità estetica dell'autrice¹⁶¹, Bachelard attribuisce un

¹⁵⁸ Per un inquadramento filologico del romanzo, cfr. G. Schaeffer, «Note sur le texte», in G. Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977, pp. 7-9.

¹⁵⁹ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», *op. cit.*, p. 189.

¹⁶⁰ Data l'assoluta contemporaneità dei due romanzi, l'ipotesi di plagio è esclusa. V. Gianolio («Fiori di quarzo, sogni minerali, pietre come racconto», in G. Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1985, p. XXVII) parla di «osmosi narrativa» tra i due autori. Sulla base del loro carattere «iniziatico», *Laura* e *Voyage au centre de la terre* vengono comparati in un interessante studio di S. Vierne («Deux voyages initiatiques en 1864: Laura de George Sand et le Voyage au centre de la terre de Jules Verne», in L. Cellier (ed.), *Hommage à George Sand*, Paris, P.U.F., 1969, pp. 101-114, riportato in sintesi da D. Compère, *Un voyage imaginaire de Jules Verne: "Voyage au centre de la terre"*, Paris, Minard, 1977, pp. 32-33). Sul raffronto tra le due opere, cfr. anche V. Cerami, «Introduzione», in G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989, pp. 9-10; P. Pearson-Stamps, *Journey Within the Crystal: A Study and Translation of George Sand's "Laura, Voyage dans le cristal"*, New York, Peter Lang, 1992, pp. 21-22. Tra le recenti monografie sulla letteratura francese che dedicano più attenzione a *Laura*, cfr., ad esempio, J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, Paris, La Table Ronde, 2007, p. 77.

¹⁶¹ Bachelard ritiene Sand, tuttavia, un'autrice altamente concreta (cfr. G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, *op. cit.*, p. 253). Altri studiosi evidenziano come Sand operi, in *Laura*, un'originale sintesi tra intelletto e immaginazione (cfr. F. Lacassin, «George Sand ou la nature contre les fées», in G. Sand, *Voyage dans le cristal*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 16; P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 38), riprodotta nella caratterizzazione psicologica dei suoi

singolare valore immaginifico al «gioco di ampliamento mineralizzato»¹⁶², quale esperienza portante di *Laura*. Tale attività ludico-onirica obbedisce a quel «principio fondamentale della *rêverie*»¹⁶³ che permette di scorgere un'occulta omografia tra l'interno di un geode e lo spazio speleomorfo – evocata da Sand, via metafora, nella sua definizione pseudoscientifica del soggetto litico-minerale¹⁶⁴:

Intendiamo per geode, in mineralogia, ogni pietra cava il cui interno sia rivestito di cristalli o d'incrostazioni, e chiamiamo pietra geodica ogni minerale che presenti all'interno quei vuoti o minuscole caverne che potete notare in questo¹⁶⁵.

Lo stesso principio consente di cogliere un'altra omologia immaginaria, su scala maggiore, per la quale «la terra intera è un immenso geode, un sasso scavato»¹⁶⁶. È questo «ragionamento analogico»¹⁶⁷ che causa il coinvolgimento di Alexis, protagonista di *Laura*, in una spedizione – allucinatoria – verso il Polo Nord, alla ricerca di una chimerica «regione delle gemme»¹⁶⁸, l'accesso alla quale coinciderebbe con una spaccatura della crosta terrestre.

La prima delle *rêveries* cristalline di *Laura*, che consiste nella penetrazione di Alexis all'interno di un geode riposto in una vetrina mineralogica¹⁶⁹, prende avvio

personaggi principali (cfr. M. Mathias, *Vision in the Novels of George Sand*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 129, p. 146).

¹⁶² G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, op. cit., p. 255.

¹⁶³ *Ivi*, p. 254.

¹⁶⁴ Tale definizione è pronunciata dal signor Hartz – ossia, il protagonista Alexis da adulto, il quale narra a un personaggio denominato «artista» le sue peripezie giovanili, custodite in un manoscritto (cfr. G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 21-24). La tecnica del manoscritto, tipica della prassi narrativa fantastica (cfr. P. Pearson-Stamps, op. cit., p. 33), viene adoperata anche da Culiانو all'inizio della raccolta *Il Rotolo diafano*, che include *Il Gioco dello smeraldo* (cfr. I. P. Couliانو, *La Collezione di smeraldi*, op. cit., pp. 1-2).

¹⁶⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 22-23 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 32: «Nous entendons par géode, en minéralogie, toute pierre creuse dont l'intérieur est tapissé de cristaux ou d'incrustations, et nous appelons pierre géodique tout minéral qui présente à l'intérieur ces vides ou petites cavernes que vous pouvez remarquer dans celle-ci»).

¹⁶⁶ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, op. cit., p. 257.

¹⁶⁷ F. Lacassin, op. cit., p. 13.

¹⁶⁸ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 67 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 63: «région de gemmes»).

¹⁶⁹ Nel presente studio, fatta eccezione per l'ultima parte, tratteremo approfonditamente il primo viaggio di Alexis nel cristallo, che è simbolicamente il più ricco. Si tenga a mente, però, che le *rêveries* cristalline di Alexis – le quali precedono la macro-*rêverie* della spedizione al Polo Nord – sono tre, generate dalla contemplazione del geode di quarzo ametista (cfr. G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 35-42), dell'anello di cornalina bianca di Laura (cfr. *ivi*, pp. 48-52), e di un bicchiere di cristallo di Boemia in cui si riflette il viso di Laura (cfr. *ivi*, pp. 57-58).

da quella che Durand denomina «contemplazione sognante dei piccoli contenenti»¹⁷⁰:

Tenevo gli occhi fissi sulla serie dei quarzi ialini, altrimenti detti cristalli di rocca, ove Laura era porsa soffermarsi un istante con un certo piacere, e [...] contemplavo un magnifico geode di quarzo ametista colmo di cristalli d'una trasparenza e d'una freschezza di prismi davvero notevoli¹⁷¹.

Giacché riproduce, a livello microcosmico, il grembo materno della Terra¹⁷², il geode di *Laura* si inserisce compiutamente nella categoria archetipologica del Contenente. Per di più, la pietra geodica, come recita la definizione sandiana, presenta al suo interno «minuscole caverne»¹⁷³, le quali, in quanto cavità archetipiche¹⁷⁴, raddoppiano e potenziano tale simbolismo.

La *rêverie* del *Gioco dello smeraldo* – la cui protagonista cerca di penetrare con lo sguardo il frammento litico-minerale – si origina dalla medesima prassi contemplativa, così inquadrata da Bachelard: «L'occhio che sogna [...] si protende verso il centro della pietra preziosa; il sognatore sogna con attenzione»¹⁷⁵. Più illogico sembrerebbe, tuttavia, classificare come contenente litico anche la pietra verde – parimenti trasparente, ma per niente cava – che ospita la *rêverie* del *Gioco dello smeraldo*. Tuttavia, la discontinuità simbolica tra geode e smeraldo è soltanto apparente: la pietra verde di Cuianu, non meno della pietra geodica di Sand, è ascrivibile al Contenente archetipico. Come riconosciuto da Eliade in una sua rassegna sul repertorio mitologico litico, ogni pietra, infatti, è virtualmente

¹⁷⁰ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 311.

¹⁷¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 35 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 41: «J'avais les yeux fixés sur la série des quartz hyalins, autrement dits cristaux de roche, où Laura avait paru s'arrêter un instant avec un certain plaisir, et [...] je contemplais une magnifique géode de quartz améthyste toute remplie de cristaux d'une transparence et d'une fraîcheur de prismes véritablement remarquables»).

¹⁷² Cfr. Ph. Mustière, «Étude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 2014, n. 68 (2), p. 204.

¹⁷³ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 23 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 32: «petites cavernes»).

¹⁷⁴ Cfr. G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 298.

¹⁷⁵ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, op. cit., p. 265.

una *petra genitrix*, «sorgente di vita e di fertilità»¹⁷⁶. Le pietre, «ossa» della Terra Madre, rappresentano:

L'*Urgrund*, la realtà indistruttibile, la matrice [...]. Che la pietra sia un'immagine archetipa che esprime nello stesso tempo la *realtà assoluta*, la Vita e il sacro, è provato dai numerosi miti sugli dei nati dalla *petra genitrix*, assimilata alla grande dea, la *matrix mundi*¹⁷⁷.

Ogni pietra, in quanto potenziale *petra genitrix*, è in grado di procreare «allo stesso modo in cui essa stessa è stata generata dalla Terra»¹⁷⁸: acquisisce così, non diversamente dalla Terra medesima, il carattere – tipico dell'Archetipo del Femminile – di «grande contenente»¹⁷⁹. Il soggetto litico partecipa dunque, non meno della caverna o dell'abisso, al «simbolismo centrale del Femminile»¹⁸⁰. Ciò legittima la modalità visionaria per la quale sia la Dea dello smeraldo che Laura risiedono, quali *dominae* imperanti, nel cuore di una pietra preziosa.

Culianu situa, nei recessi della pietra verde, una Dea al femminile, centro pulsante della fauna e della flora dello smeraldo – nonché la *realtà assoluta* raggiunta dalla novizia. Analogamente, Sand colloca Laura «al centro del geode d'ametista»¹⁸¹, nel quale Alexis la segue durante la sua prima traversata cristallina. Soprattutto, nella seconda parte del romanzo, l'autrice francese situa l'immagine della soave fanciulla nel diamante magico dell'inverecondo Nasia. Tale apparizione motiverà Alexis a proseguire la sua perigliosa *Quête* verso il centro della Terra – qui, la *realtà assoluta* alla quale assurgere – la cui collocazione intima è, non a caso, simmetrica a quella che Laura occupa nel diamante. Dotata, al pari del ventre della Terra, del carattere di «corpo-vaso contenitore»¹⁸², la pietra si dimostra simbolicamente suscettibile o di

¹⁷⁶ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 35.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 48.

¹⁸¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 37 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 42: «au centre de la géode d'améthyste»).

¹⁸² E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 53.

racchiudere il Femminile, o finanche di coincidere *in toto* con esso – ovvero, con il più fecondo dei contenenti.

Nel racconto di Culianu, in particolare, si profilano entrambe tali potenzialità litiche. La Dea dello smeraldo viene incontrata dalla novizia a metà del suo cammino: ciò suggerisce che costituisca il Centro Sacro – e dunque, la meta ultima¹⁸³ – della pietra verde. Tuttavia, chiarisce il narratore: «Se tu sei nella pietra lei sembra sempre grande, sebbene non la si possa vedere perché non c'è nessuno da vedere e nulla da guardare»¹⁸⁴; e la novizia, una volta giunta – per così dire – al suo cospetto, «non sapeva dire quello che era, men che meno che cosa o dove fosse la Dea»¹⁸⁵. Dalle presenti constatazioni, ci sembra di intuire sia parimenti ammissibile che l'onnipotente Dea dello smeraldo *sia* lo smeraldo, che il suo corpo *sia* il microcosmo minerale: identità, questa, in piena sintonia con quella percezione onnicomprensiva dell'universo come «un tutto organico, vivo e sacro»¹⁸⁶, ispirata dalla Dea Madre dei primordi – con la cui entità coincideva l'«unità della vita»¹⁸⁷.

Il tema conduttore tanto di *Laura* quanto del *Gioco dello smeraldo*, i cui protagonisti vengono sottoposti a una capitale esperienza trasformativa, è il viaggio inteso come *rite de passage*. Sand sceglie di impiegare, quale veicolo del *rite*, il cristallo, «minerale fantastico per eccellenza, che assegna al viaggio il suo senso di *rêverie*»¹⁸⁸ e «cerniera semantica che permette il passaggio da un mondo all'altro»¹⁸⁹. Le medesime funzioni possono essere attribuite alla varietà minerale selezionata da Culianu. Tuttavia, la scelta dello smeraldo da parte dell'autore romeno è simbolicamente più mirata: il suo cromatismo verde, assimilato alla «profondità materna»¹⁹⁰, precisa, in modo inequivocabile, che l'*iter* trasformativo consisterà, specificamente, in un'«iniziazione al *mysterium* matriarcale»¹⁹¹.

¹⁸³ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 345-347.

¹⁸⁴ I. P. Couliano, *La Collezione di smeraldi*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ A. Baring, J. Cashford, *op. cit.*, p. XI.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 40.

¹⁸⁸ G. Schaeffer, «Introduction», in G. Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁹ A. González Salvador, «*Laura* ou la scission», *Anuario de Estudios Filológicos*, 1985, n. 8, p. 153.

¹⁹⁰ G. Durand, *Le Structure antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁹¹ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», *op. cit.*, p. 203.

Si possono riscontrare più punti di convergenza tra la breve sinossi del *Gioco dello smeraldo* e il brano di *Laura* che più vi si avvicina a livello strutturale-simbolico – vale a dire, quello che tratta l’incursione di Alexis nel geode di ametista, al quale ci eravamo riferiti come prima *rêverie* cristallina. I due *voyages extraordinaires* narrati da Sand e da Culianu si caratterizzano, anzitutto, per la sconcertante sensazione di smarrimento degli iniziandi, che si risolve, man mano, in una progressiva familiarizzazione con l’ambiente circostante – ossia, lo spazio litico. Alexis, accolto l’invito di Laura a seguirlo al di là della bacheca mineralogica, è vinto, alle prime battute, dalla fatica, la quale gli impedisce di avanzare nella nuova dimensione. Ben presto, però, abbandonando la paura e l’insicurezza orientativa, il giovane perde non solo la percezione dell’affanno, ma finanche quella della durata: «Quel tragitto che stimavo dover essere di svariate leghe fu percorso in così pochi istanti che addirittura non ne ebbi coscienza»¹⁹². La sua vista, dapprima abbacinata da un «fantastico chiarore»¹⁹³, si adegua sempre di più alle tinte accecanti del mondo cristallino:

Contemplai a lungo e senza stancarmene l’abbacinante sito che dominavamo. Più lo rimiravo, meglio mi abituavo a sopportarne il fulgore, e a poco a poco esso divenne altrettanto dolce ai miei occhi della verzura dei boschi e dei prati delle nostre regioni terrestri¹⁹⁴.

Un processo simile si rileva per l’inizianda del *Gioco dello smeraldo*. Ai primi tentativi di addentrarsi nel mondo smeraldino, la paura la fa ritornare indietro; successivamente, però, l’eroina riesce a dominarla, inaugurando il proprio *iter*. Man mano che avanza nello spazio minerale, anche per lei la fatica va dissipandosi: si legge che continuò la sua esplorazione «con la stessa facilità che se stesse camminando». La medesima *épreuve* iniziatica è individuabile in *Laura*,

¹⁹² G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 39 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 44: «Ce trajet que j’estimais devoir être de plusieurs lieues fut parcouru en si peu d’instants, que je n’en eus pas conscience»).

¹⁹³ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 36 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 41: «clarté fantastique»).

¹⁹⁴ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 38 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 43: «Je contemplai longtemps et sans m’en lasser le site éblouissant que nous dominions. Plus je le regardais, mieux je m’habituais à en supporter l’éclat, et peu à peu il devint aussi doux pour mes yeux que la verdure des bois et des prairies de nos régions terrestres»).

battezzata da Simone Vierne come «faticosa ascensione»¹⁹⁵. Facendosi gradualmente strada nel sublime paesaggio cristallino, Alexis confessa: «Non mi meravigliai più della fatica che avevo provato nell'arrampicarmi a passo di corsa su una di quelle guglie rocciose»¹⁹⁶. L'eroe si accorge, poi, malgrado la ripidità dell'abisso che gli tocca costeggiare, di camminarvi «con altrettanta sicurezza di Laura»¹⁹⁷. Si osservi, come ulteriore conferma, che la viaggiatrice di Culianu si mostra ben poco preoccupata, addirittura indifferente alla graduale perdita delle proprie membra, perché, nonostante ciò, le era facile andare dovunque volesse. Un progressivo agio, una sempre maggiore familiarità con l'estraneo microcosmo litico, un orientamento addirittura sprezzante del pericolo viene acquisito, dunque, da entrambi i *voyageurs*. Nell'*explicit* del suo racconto, Culianu giunge a riconoscere che quanto era cominciato come un gioco terminò come una cosa familiare.

Nei due *voyages* minerali, la vista ricopre un ruolo del tutto marginale, a favore dell'udito e del tatto. Alexis, all'inizio della sua traversata, non ha modo di guardare in volto Laura, ma avverte, per ben due volte, la sua mano posarglisi sulla spalla, e la sua voce deliziosa parlargli all'orecchio. La viaggiatrice del *Gioco dello smeraldo*, similmente, viene attirata e compiaciuta prima da suoni piacevoli e, in seguito, una strana erba la accarezzava. Al culmine del racconto, l'autore precisa che la viaggiatrice incontrò la Dea dello smeraldo «quando non ci fu più nulla da guardare»: si è menzionato in precedenza come la Dea non venga, di fatto, mai propriamente visualizzata dalla novizia. Analogamente, il corpo di Laura, nel corso della prima traversata cristallina di Alexis, rifulge talmente da impedire che la si visualizzi nitidamente, quasi si trattasse dell'«incarnazione della luce divina»¹⁹⁸:

¹⁹⁵ S. Vierne, «Deux voyages initiatiques en 1864: Laura de George Sand et le Voyage au centre de la terre de Jules Verne», *op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁶ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 37 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 42: «Je ne m'étonnai plus dès lors de la fatigue que j'avais éprouvée en gravissant une de ces aiguilles rocheuses au pas de course»).

¹⁹⁷ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, pp. 37-38 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 42: «avec autant de sécurité que Laura»).

¹⁹⁸ A. Szabó, *George Sand. Entrées d'une œuvre*, Debrecen, Presses Universitaires de Debrecen, 2010, p. 186.

Brillava [...] come la più limpida delle gemme, e i miei sguardi, già avvezzi agli splendori del nuovo mondo ch'ella mi aveva rivelato, non potevano ancora sopportare lo splendore che sembrava emanare da lei¹⁹⁹.

Infine, istituimo un confronto tra gli scenari che si disvelano nei reami minerali evocati, rispettivamente, da Sand e da Culianu. In *Laura*, il luogo meraviglioso in seno al geode ospita degli strabilianti panorami naturali, corredati di ogni dettaglio paesaggistico: dalle montagne ai ghiacciai, dalle grotte ai colli. Nel *Gioco dello smeraldo*, il microcosmo minerale si presenta ben più variegato, a partire da alcuni interni pseudoarchitettonici (corridoi, volta, gola di camino) sino a giungere a un autentico *locus consecratus*, provvisto di vegetazione, acque e fauna caratterizzante. Nella flora dello smeraldo, destano particolare interesse i delicati ma innaturali arbusti di cristallo, che ricordano – per adoperare un'espressione bachelardiana – il «paesaggio mineralizzato»²⁰⁰ che si staglia dinanzi ad Alexis e Laura alle ultime battute del romanzo di Sand. Nella fattispecie, rassomigliano in modo impressionante alle «arborescenze vitree che sembravano coperte da fiori e frutti di pietre preziose, e le cui forme richiamavano vagamente quelle dei nostri vegetali terrestri»²⁰¹, che popolano il giardino sotterraneo in cui Laura conduce Alexis al termine del viaggio polare²⁰².

Il giardino di *Laura* – nei cui contorni «la cristallizzazione, il metamorfismo e la vetrificazione dei minerali [...] avevano raggiunto i più meravigliosi e strani sviluppi»²⁰³ – si rivela, tuttavia, un «inferno della solitudine e dell'assoluto,

¹⁹⁹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 39 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 43: «Elle brillait [...] comme la plus claire des gemmes, et mes regards habitués déjà aux splendeurs du monde nouveau qu'elle m'avait révélé, ne pouvaient encore supporter le rayonnement qui semblait émaner d'elle»).

²⁰⁰ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, op. cit., p. 199.

²⁰¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 127-128 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 104: «Des arborescences vitreuses qui semblaient couvertes de fleurs et de fruits de pierreries, et dont les formes rappelaient vaguement celles de nos végétaux terrestres»).

²⁰² Sul giardino quale ambientazione e simbolo nell'opera di Sand, cfr. S. Vierende, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 92-98; S. Bernard-Griffiths, M.-C. Levet (ed.), *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Actes du Colloque International du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (4-7 février 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

²⁰³ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 127 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 104: «La cristallisation, le métamorphisme et la vitrification des minéraux [...] avaient atteint les développements les plus merveilleux et les plus étranges»).

indiscernibile, inumano»²⁰⁴, uno «spazio asettico»²⁰⁵, tant'è vero che viene ripudiato dal romantico protagonista²⁰⁶. Al contrario, il *locus consecratus* del *Gioco dello smeraldo*, i cui arbusti cristallini sembrano perfino «molto contenti» che la viaggiatrice sorrida nell'udirli, conserva una calorosa parvenza animistica, degna della topografia di una mitica *terra felix*. Nonostante venga denominato «giardino fantastico»²⁰⁷, il sito intraterrestre tracciato da Sand si dimostra, pertanto, lo sterile teatro di una natura «snaturata»²⁰⁸. Riteniamo che la portata paradisiaco-originaria, propria della simbologia del giardino²⁰⁹, sia da ravvisarsi, piuttosto, nel *locus* di Culianu.

Se da un lato la *Quête* di *Laura* viene avviata dalle congetture in merito all'isomorfismo tra microcosmo geodico e macrocosmo tellurico, la *Quête* del *Gioco dello smeraldo* dall'altro non prevede che *uno* spazio sacro: il microcosmo dello smeraldo. Alla *correspondance* sandiana tra geode e Terra – che implica, secondo Bachelard, «una sorta di comunicazione delle sostanze»²¹⁰ – si oppone, dunque, il monadico mondo di smeraldo. Ne deriva che, malgrado il sottotitolo *Voyage dans le cristal*, il viaggio in *Laura* «non è limitato all'interno di un pezzo di cristallo»²¹¹, ma include anche la missione polare, il cui fine è «scoprire “realmente” l'esistenza di quel mondo di cristallo che Alexis crede di aver visto soltanto nella sua immaginazione»²¹². Il *Gioco dello smeraldo*, invece, nella propria concisione icastica, ospita un singolo cammino – quello verso il Centro Sacro dello smeraldo –, configurandosi come parabola *del* Viaggio Iniziatico.

Il fantastico di Sand risulta incardinato, pertanto, su una dicotomia dimensionale tra microcosmo e macrocosmo²¹³, il cui rapporto osmotico è

²⁰⁴ G. Schaeffer, «Introduction», *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁵ A. González Salvador, *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁶ In merito al rifiuto di Alexis dell'illusorio mondo del cristallo, cfr. V. Gianolio *op. cit.*, p. XXIX; G. Schaeffer, «Introduction», *op. cit.*, p. 26; S. Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁷ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 127 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 104: «jardin fantastique»).

²⁰⁸ Cfr. V. Gianolio, *op. cit.*, p. XXIX.

²⁰⁹ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 503.

²¹⁰ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, *op. cit.*, p. 255.

²¹¹ P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 28.

²¹² A. González Salvador, *op. cit.*, p. 151.

²¹³ Sulle dicotomie spaziali e temporali in *Laura*, cfr. *ivi*, p. 148.

sintetizzato nell'osservazione dell'artista²¹⁴: «Ho trovato che il campione fosse una sorta di compendio della massa»²¹⁵. *Laura* si struttura, di conseguenza, in due macroparti: nella prima, Alexis scopre come sia possibile «leggere nel microcosmo di un cristallo tutto un universo minerale»²¹⁶; nella seconda, va ricercando, nel mondo esterno, quelle «regioni fantastiche»²¹⁷ che dovrebbero costituire – qualora esistano – l'equivalente macrocosmico degli incanti da lui rimirati nel geode. Il fantastico di Culianu non conosce tale dicotomia dimensionale: *Il Gioco dello smeraldo* non contempla alcun macrocosmo. Il mondo di smeraldo è completamente autonomo: si badi, però, a come ciò non significhi affatto che esso sia la sola dimensione dotata di consistenza ontologica. L'asserzione che si legge al culmine del racconto risulta illuminante in proposito: «In ogni pietra verde c'è una minuscola Dea che è allo stesso tempo la grande Dea di tutti gli smeraldi»²¹⁸. Si individua qui l'eco, nella narrativa fantastica di Culianu, dell'idea – centrale nelle sue speculazioni metafisiche – dell'esistenza simultanea di universi plurimi²¹⁹: in questo caso, universi microcosmici, celati nello «spazio familiare che ci circonda»²²⁰. Dalla differenza tra le calibrature del fantastico da parte di Sand e di Culianu, derivano degli evidenti scarti stilistici tra *Laura* e *Il Gioco dello smeraldo*:

Quei vuoti rappresentavano grotte misteriose interamente tappezzate di stalattiti di straordinario fulgore; [...] vi osservai delle particolarità di forma e colore che, ingrandite dall'immaginazione, componevano siti alpestri, borri profondi, montagne grandiose, ghiacciai, tutto ciò che costituisce un quadro imponente e sublime della natura²²¹.

²¹⁴ L'artista è il primo narratore di *Laura*; solo dopo poche pagine, il signor Hartz/Alexis lo sostituirà, per poi cedergli nuovamente la parola alla fine del romanzo. Vi è chi, tra i critici, identifica l'artista, il cui sesso non è specificato, con la stessa Sand (cfr. S. Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, op. cit., p. 97), e chi, piuttosto, individua l'*alter-ego* dell'autrice in Hartz/Alexis maturo (cfr. F. Mallet, *George Sand*, Paris, Grasset, 1976, p. 373).

²¹⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 23 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 32: «J'ai trouvé que l'échantillon était une sorte de résumé de la masse»).

²¹⁶ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, op. cit., p. 254.

²¹⁷ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 89 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 78: «régions fantastiques»).

²¹⁸ I. P. Couliano, *La Collezione di smeraldi*, op. cit., p. 68.

²¹⁹ Cfr. N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, op. cit., pp. 118-120.

²²⁰ I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, op. cit., p. 15.

²²¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 23 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 32: «Ces vides représentaient, en effet, des grottes mystérieuses toutes revêtues de stalactites d'un éclat extraordinaire; [...] des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par

Non incontrava nessuno, solo ombre simili ai residui di altri minerali, sempre presenti in quella varietà di berillo, soltanto più grandi ed elaborati. Più tardi ci vide lunghi, misteriosi corridoi, dove si avventurava [...]. Si fermò lungo un corridoio e ascoltò [...]. Il luogo era invitante²²².

Per Sand, delle semplici «particolarità di forma e colore» si prestano a comporre «un quadro imponente e sublime della natura» *nella misura in cui* vengono «ingrandite dall'immaginazione». Per Culianu, i residui dei minerali figurano «più grandi ed elaborati», senza che l'immaginazione intervenga in alcun modo: Culianu introduce il lettore a un universo parallelo in modo *non mediato*. L'azione immaginativo-gigantizzante operata da Sand, al contrario, sdoppia la percezione cosmica. Si consideri, a tal proposito, il seguente passo, tratto dalla prima *rêverie* cristallina:

Ciò che fin'allora avevo preso ciecamente, sulla parola altrui, per un frammento di silice cavo, della grandezza d'un melone tagliato a metà e tappezzato all'interno di cristalli prismatici di dimensioni e raggruppamenti irregolari, era in realtà un circo d'alte montagne racchiudente un immenso bacino fitto di colli scoscesi, irti di aghi di quarzo violetto, il più piccolo dei quali avrebbe potuto superare per volume e per elevazione la cupola di San Pietro a Roma²²³.

L'intero viaggio nel cristallo, in realtà, si può sintetizzare come il frutto di «un semplice ingrandimento, operato dall'immaginazione del sognatore»²²⁴: nella fattispecie, lo stravolgimento delle proporzioni è dichiaratamente ricondotto a una visione febbrile²²⁵ o fantasmatica²²⁶ del sensibile Alexis. Ad ogni modo, ambo gli

l'imagination, composaient des sites alpestres, des profonds ravins, des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime de la nature»). La presente descrizione del geode è fornita dall'artista, ossia dal primo narratore del romanzo, e non da Alexis o da Laura – come Bachelard erroneamente lascia intendere (cfr. G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, *op. cit.*, p. 254).

²²² I. P. Couliano, *La Collezione di smeraldi*, *op. cit.*, p. 67.

²²³ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 37 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 42: «Ce que jusqu'alors j'avais pris aveuglément et sur la foi d'autrui pour un bloc de silex creux, de la grosseur d'un melon coupé par la moitié et tapissé à l'intérieur de cristaux prismatiques de taille et de groupements irréguliers, était en réalité un cirque de hautes montagnes renfermant un immense bassin rempli de collines abruptes hérissées d'aiguilles de quartz violet, dont la plus petite eût pu dépasser encore en volume et en élévation le dôme de Saint-Pierre de Rome»).

²²⁴ F. Lacassin, *op. cit.*, p. 15.

²²⁵ Cfr. V. Gianolio, *op. cit.*, p. XVII.

autori, malgrado le diverse impostazioni cosmologiche su cui operano, si dimostrano dei maestri della miniaturizzazione letteraria teorizzata da Bachelard:

Il minuscolo, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza²²⁷.

Nella traversata microcosmica sandiana del geode di ametista – sul quale si è scelto di concentrarsi in gran parte della presente indagine comparatistica – il cristallo si configura come «un pezzetto di *spazio-tempo onirico*»²²⁸: idea, questa, che ben si sposa anche alle teorie multiversali di Culianu. Oltre ai meriti dell'immaginazione, anche i pericoli dell'allucinazione acquisiscono una portata radicale nel fantastico sandiano. I viaggi di Alexis, da quello nel geode di ametista a quello verso il Centro della Terra, vengono man mano demistificati, ovvero ricondotti ai deliri del giovane²²⁹: l'ambivalenza tra sogno e veglia si risolve nel suo ritorno alla dimensione della «realtà»²³⁰. Nel fantastico culianiano non sussistono siffatti stati ambigui, poiché la cosmologia che propone è diversamente strutturata: la sua protagonista non abbandona alcun mondo «vero» per percorrerne uno illusorio. Quandanche il mondo di smeraldo fosse un prodotto della sua mente, non si porrebbe alcuna necessità di ricondurla a una qualche dimensione «reale»: difatti, secondo Culianu, i «mondi alternativi», che chiunque può creare *via* immaginazione, «non sono, nella loro essenza, più irreali del nostro mondo»²³¹.

È nel principio del magnetismo che si devono ricercare tanto le modalità quanto le conseguenze della gravitazione litica, per la quale il geode di Sand e lo smeraldo di Culianu accolgono, nei loro meandri minerali, chi li scruta. Difatti, la pietra geodica e la pietra verde esercitano, su Alexis e sulla viaggiatrice,

²²⁶ Cfr. M.-C. Levet, «Alexis au pays des merveilles», *Les Amis de George Sand*, 2003, n. 25, p. 49.

²²⁷ G. Bachelard, *La Poetica dello spazio*, *op. cit.*, p. 178.

²²⁸ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, *op. cit.*, p. 269.

²²⁹ Per la tematica allucinatoria in *Laura*, cfr. G. Schaeffer, «Introduction», *op. cit.*, pp. 11 e sgg.; F. Lacassin, *op. cit.*, pp. 18-19; P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 25, p. 46.

²³⁰ Cfr. G. Schaeffer, «Introduction», *op. cit.*, p. 37; P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 10. Sull'ambiguità tra gli stati di sogno e di veglia in *Laura*, cfr. F. Mallet, *op. cit.*, p. 371; P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 48, p. 66; M.-C. Levet, *op. cit.*, p. 48.

²³¹ N. Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, *op. cit.*, p. 118.

un'azione in grado di dischiudere – secondo speculazioni formulate a partire dal pensiero preromantico – la via di accesso all'Inconscio²³². La simmetria focale tra *Laura* e *Il Gioco dello smeraldo* è pertanto da individuarsi nell'asserzione di Bachelard secondo la quale «la pietra preziosa tocca le regioni inconse e profonde»²³³. Secondo i romantici, il magnetismo causa una «piccola morte»²³⁴: in effetti, la malattia che attraversa Alexis dopo il suo primo viaggio nel cristallo è denominata, da Vierge, «piccola morte»²³⁵. Tale stato torpido altro non è che un sonno magnetico, infuso ai due iniziandi dalle pietre preziose, dotate di proprietà medianiche. Già Pearson-Stamps ha riconosciuto, in *Laura*,

un romanzo fondato sulla teoria del mesmerismo o magnetismo. Il magnetismo è il potere del principio psichico di esercitare un completo controllo su quello fisico. Un magnetizzatore può trasferire del potere psichico in un *medium*. Il potere psichico può così fluire da un qualunque *medium* selezionato e impadronirsi dei poteri mentali di colui che viene magnetizzato [...]. In *Laura*, la presenza di *mediums* è costante. Esistono sotto una molteplicità di forme. Nel corso del romanzo, le allucinazioni di Alexis sono indotte da *mediums*. Per esempio, il geode di cristallo ametista [...] si impadronisce delle facoltà mentali di Alexis²³⁶.

La studiosa porta come esempio l'ammissione del signor Hartz – *alias* Alexis da adulto – di essere scampato al rischio di divenire «vittima del cristallo»²³⁷: in questa circostanza, «per sua stessa ammissione, Alexis Hartz, parlando al giovane artista, identifica il geode o il cristallo come un agente magnetico»²³⁸. Si noti che anche il diamante di Nasia asservisce inesorabilmente la volontà di Alexis. Questi, dopo essere stato esposto alla sua vista, accetta di partecipare alla folle spedizione polare, senza invero sentirsi più padrone di se stesso:

²³² In proposito, cfr. W. E. Gerabek, «Romantische Medizin und Religiosität», in P. Dinzelsbacher (ed.), *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 146 e sgg.; M. Ffytche, *The Foundation of the Unconscious: Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 180 e sgg.

²³³ G. Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, *op. cit.*, p. 269.

²³⁴ M. Ffytche, *op. cit.*, p. 183.

²³⁵ S. Vierge, «Deux voyages initiatiques en 1864: Laura de George Sand et le Voyage au centre de la terre de Jules Verne», *op. cit.*, p. 109.

²³⁶ P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 19.

²³⁷ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 23 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 33: «victime du cristal»).

²³⁸ P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 19.

Mi pose dinanzi agli occhi un diamante di una bianchezza, di una purezza, di una grandezza così prodigiose, che mi fu impossibile sostenerne il fulgore [...]. Chiusi gli occhi, ma fu inutile. Una fiamma rossa mi riempiva le pupille, una sensazione di calore insopportabile mi penetrava nel cranio. Caddi come folgorato, e ignoro se persi conoscenza [...]. Vi è una grande lacuna a questo punto nella mia memoria. Mi è impossibile spiegare l'influenza che a partire da quel misterioso avvenimento Nasia esercitò su di me. A quanto sembra, non feci più alcuna obiezione alla sua strana utopia [...]. Deciso a seguirlo ai confini del mondo, [...] mi impegnai a non confidare ad alcuno [...] la meta del gigantesco viaggio che ci accingevamo a intraprendere²³⁹.

Lo smeraldo costituisce, invece, il *medium* nel racconto di Culianu. Tuttavia, trattandosi di una proposta letteraria fantastica diversamente calibrata, non emerge in alcun modo che la pietra verde, in qualche maniera, soggioghi sinistramente la protagonista: il viaggio nello smeraldo, da parte sua, appare del tutto spontaneo, finanche gradevole. Tuttavia, la sua irrimediabile attrazione per la pietra preziosa e la sua esplorazione, causa *curiositas*, del microcosmo dello smeraldo, ci sembra seguano – quantomeno formalmente – la medesima prassi individuata nell'opera di Sand. I soggetti litici procurano dunque la regressione alle tenebrose regioni inconse, coincidenti con la sezione più recondita dello spazio cristallino e smeraldino. In virtù della «basilare concezione matriarcale dell'inconscio»²⁴⁰, si giunge alla conclusione a cui si era già pervenuti per altra via: i viaggi litico-minerali hanno, quale matrice comune, la finalità dell'iniziazione al *mysterium*

²³⁹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 75-76 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., pp. 68-69: «Il plaça devant mes yeux un diamant d'une blancheur, d'une pureté, d'une grosseur si prodigieuses, qu'il me fut impossible d'en soutenir l'éclat [...]. Je fermai les yeux, mais ce fut inutile. Une flamme rouge remplissait mes pupilles, une sensation de chaleur insupportable pénétrait jusque dans l'intérieur de mon crâne. Je tombai comme foudroyé, et j'ignore si je perdis connaissance [...]. Il y a une grande lacune à cet endroit dans ma mémoire. Il m'est impossible d'expliquer l'influence qu'à partir de cet événement mystérieux Nasias exerça sur moi. Je ne fis plus, à ce qu'il faut croire, aucune objection à son étrange utopie [...]. Décidé à le suivre aux limites du monde, [...] je m'engageai à ne confier à personne [...] le but du gigantesque voyage que nous allions entreprendre»). Non è un caso che Nasia, poco più avanti, riferendosi all'effetto ipnotico del suo diamante su Alexis, si appelli esplicitamente al magnetismo, chiedendo ad Alexis: «Non provi anzi un certo qual piacere a subire questa sorta d'operazione magnetica che ti libera dal fardello della tua vana ragione e dal greve bagaglio della tua dottrinetta pedagogica?» (G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 81). «N'éprouves-tu pas aussi un certain plaisir à subir cette sorte d'opération magnétique qui te délivre du fardeau de ta vaine raison et du lourd bagage de ta petite science pédagogique?» (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 72).

²⁴⁰ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», op. cit., p. 192.

femminile. Tramite le sue proprietà, la pietra preziosa ghermisce il visitatore, riconducendolo, attraverso il *Regressus ad uterum*, allo stato originario di *participation mystique* con il Femminile in quanto Contenente:

[La] *participation mystique* tra madre e bambino è la situazione originaria che implica l'esistenza di un contenente e di un contenuto. Essa è l'inizio della relazione dell'Archetipo del Femminile con il bambino, e determina anche la relazione dell'inconscio materno con l'Io e la coscienza infantili²⁴¹.

Il *Regressus ad uterum*, che sottende al viaggio nel microcosmo, fornisce una solida giustificazione a due analogie riscontrate in precedenza tra *Laura* e *Il Gioco dello smeraldo*. La graduale familiarizzazione degli iniziandi con l'ambiente litico è dovuto al loro percorso a ritroso verso l'*origo*, la prima patria, quale è l'*Uterus*. Il ruolo ridotto della vista è da rimandarsi alla correlazione di tale senso alla coscienza, in opposizione al buio primordiale dell'Inconscio e del Femminile²⁴².

Sia il viaggio minerale di *Laura* sia quello del *Gioco dello smeraldo* sono ispirati e diretti dall'Archetipo del Femminile, di cui il geode e lo smeraldo sono – come chiarito – delle ipostasi litiche. *Laura*, la cui centralità nel romanzo di Sand è suggerita dalla sua presenza nel titolo²⁴³, è colei che «inizia il personaggio maschile, introducendolo, alla maniera di una guida, nel mondo del cristallo»²⁴⁴. *Laura* fa da impulso per il *voyage* di Alexis nella misura in cui incarna l'oggetto del suo amore. Invitandolo ad addentrarsi, per la prima volta, nelle «regioni fatate del cristallo»²⁴⁵, la fanciulla, difatti, lo esorta sussurrandogli: «Seguimi, se mi ami»²⁴⁶. Ciò significa che, oltre a condurre i passi iniziatici di Alexis, *Laura* incarna, in qualche modo, anche il fine del percorso. Esaudisce, pertanto, una

²⁴¹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 39.

²⁴² Cfr., a riguardo, E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 28; E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 37, p. 214.

²⁴³ Cfr. M.-C. Levet, op. cit., p. 44.

²⁴⁴ A. González Salvador, op. cit., p. 147.

²⁴⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 36 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 41: «les féériques régions du cristal»).

²⁴⁶ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 36 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 41: «Suis-moi, si tu m'aimes»).

triplice funzione: «La guida di Alexis, l'impulso delle sue azioni, e la rappresentazione di una meta che questi desidera disperatamente ottenere»²⁴⁷.

Nel *Gioco dello smeraldo* l'*eros* riveste, analogamente, un ruolo di primo piano. Una volta raggiunta la Dea dello smeraldo, la novizia avverte qualcuno baciarla delicatamente. Tuttavia, nell'opera di Culianu, le funzioni di guida e di meta non vengono assunte da un unico personaggio – come accade in *Laura* –, bensì distribuite tra due soggetti femminili. La Dea costituisce sì la meta e – nella sua ipostasi litica – l'impulso dell'*iter* dell'eroina, ma *non* ne è la guida. Laura e la Dea dello smeraldo, pertanto, non sono totalmente sovrapponibili. Una delle funzioni di Laura – quella di guida – non è infatti assegnata alla Dea, ma piuttosto alla viaggiatrice medesima del *Gioco dello smeraldo*. Ne deriva che l'inizianda senza nome, malgrado sia il fulcro del racconto, non rappresenta appieno l'equivalente culiano dell'iniziando Alexis. Tale mancanza di simmetria tra le due narrazioni, soltanto apparente, verrà ovviata da un'informazione sinora mancante. Il protagonista effettivo del *Gioco dello smeraldo* come si realizza soltanto alla fine del racconto, non è l'inizianda senza nome: è, invece, un narratore che irrompe alle ultime righe, confessando di poter «sentire» il viaggio dell'eroina dentro di sé. Questo protagonista, presumibilmente di sesso maschile, incarna l'equivalente di Alexis, mentre la Dea e l'anonima inizianda rappresentano, rispettivamente, la sua meta e la sua guida.

In quanto guida del narratore all'accesso al *mysterium* del Femminile – la Dea dello smeraldo –, la viaggiatrice di Culianu corrisponde alla sua immagine dell'*anima*. La struttura psichica dell'*anima* rappresenta, per l'individuo maschile, l'indispensabile intermediaria del processo trasformativo sancito dal Femminile:

L'Anima è la portatrice per eccellenza del carattere trasformatore. Essa è il fattore che muove e spinge alla trasformazione; la sua fascinazione spinge, alletta e incoraggia il maschile ad affrontare tutte le avventure della psiche e dello spirito [...]. Il carattere trasformatore dell'Anima opera esercitando una fascinazione, [...] conduce la personalità al movimento, al mutamento, e, in definitiva, alla trasformazione²⁴⁸.

²⁴⁷ P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁸ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, pp. 42-43.

Quello del racconto di Culiuanu è il caso in cui l'immagine dell'*anima* si presenta come una figura del tutto sconosciuta al protagonista²⁴⁹: il narratore vi si riferisce, genericamente, come «lei». Quello dell'opera di Sand è, invece, il caso in cui la portatrice dell'immagine dell'*anima* del protagonista è una donna che ne risveglia il sentimento²⁵⁰. In particolare, si noti come il profilo dell'immagine dell'*anima*, che si contraddistingue per «il fascino manifesto, il mistero, il profondo ardore, la saggezza, la capacità di procurare l'iniziazione della trasformazione e di aiutare in una situazione pericolosa»²⁵¹, corrisponda straordinariamente a quello del personaggio di Laura, «nel contempo ragionevole e passionale»²⁵².

Come sostiene Jung, le proiezioni dell'inconscio, come l'*anima* o l'ombra (che incontreremo a breve) «irrompono autonomamente nella coscienza non appena questa ricade in uno stato patologico»²⁵³. Si tratta esattamente di ciò che accade ad Alexis: la sua noia, nutrita dal disinteresse per gli studi geologici, lo rende facile preda di *trances*²⁵⁴. Ne deriva la «lunga allucinazione visuale»²⁵⁵ a cui vengono ricondotte le sue avventure – prima nel cristallo, poi verso il Centro/*Uterus* della Terra – che gravitano tutte attorno alla sua immagine dell'*anima*, Laura. Ad ogni modo, una simile degenerazione dilaga, *in primis*, perché Alexis possiede, di per sé, una forte *anima* – qui, da intendersi con il suo «lato femminile»²⁵⁶, e non già con l'immagine dell'*anima* proiettata in Laura. Alexis è – come Nasia lo accusa – un bambino, un ingenuo, privo di ambizione e dallo scarso spirito pratico²⁵⁷: il suo temperamento lo rende, così, incline alla *rêverie*²⁵⁸. Non a caso, Bachelard riconosce che il sognatore appassionato, capace di sprigionare, nella propria solitudine, le *rêveries* più pure, è proprio colui che assorbe appieno le influenze dell'*anima*:

²⁴⁹ A riguardo, cfr. C. G. Jung, *Tipi psicologici*, *op. cit.*, vol. II, p. 479.

²⁵⁰ Cfr. C. G. Jung, *L'Io e l'inconscio*, *op. cit.*, p. 113.

²⁵¹ V. Kast, «Anima/Animus», in R. K. Papadopoulos (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications*, London, Routledge, 2006, p. 125.

²⁵² G. Schaeffer, «Introduction», *op. cit.*, p. 25.

²⁵³ C. G. Jung, «Conscious, Unconscious and Individuation», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 285.

²⁵⁴ Cfr. P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁵ F. Lacassin, *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁶ C. G. Jung, «Conscious, Unconscious and Individuation», *op. cit.*, p. 284.

²⁵⁷ Cfr. G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁸ Cfr. P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 44.

La *rêverie* è sotto il segno dell'*anima*. Quando la *rêverie* è veramente profonda, l'essere che viene a sognare in noi è la nostra *anima* [...]. La *rêverie* pura [...] è una manifestazione dell'*anima*, forse la sua manifestazione più caratteristica²⁵⁹.

Culianu era consapevole di trattare, in un passo del suo *Eros și magie în Renaștere*, una dinamica molto simile a quella che pone l'*anima* come intermediaria del cammino iniziatico verso il Femminile – altrimenti impossibile all'uomo:

Degno di interesse è il fatto che l'oggetto dell'amore svolga solo un ruolo secondario nel processo di instaurazione del fantasma: si tratta di un pretesto, non già di un'effettiva presenza. Il vero oggetto, sempre presente, dell'eros è il fantasma che si è impadronito dello specchio spirituale e che non l'abbandona più. Tale fantasma rappresenta un'immagine percepita, che ha superato la soglia della coscienza, ma la ragione per cui ha assunto queste dimensioni ossessive risiede nelle profondità dell'inconscio personale²⁶⁰.

L'impersonalità della viaggiatrice del *Gioco dello smeraldo*, che il narratore vede bella e pura, si spiega proprio con il supporto della riflessione appena riportata: in quanto *anima*, la leggiadra «lei» esiste semplicemente per assolvere il proprio compito di svelare all'uomo la «via verso le proprie profondità»²⁶¹. La natura di «pretesto» dell'oggetto d'amore si individua, malgrado le apparenze, anche a proposito di Laura. Alexis segue Nasia nella sua forsennata rotta verso il Polo – ipnosi a parte – nella speranza di ottenere la mano della fanciulla: nel corso dell'intero viaggio, Laura si manifesta in modo evanescente ed epifanico, rincuorando spesso Alexis. La donna amata si interpone, dunque, quale mediatrice, tra Alexis e la meta della sua iniziazione: l'*Uterus* della Terra. Al

²⁵⁹ G. Bachelard, *La Poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972, pp. 71-73. È evidente che effettuare tali deduzioni a proposito di *Laura*, in cui la caratterizzazione trova ampio spazio, risulta meno arduo. Nel sintetico e ben più enigmatico racconto di Culianu, le identità archetipiche dei personaggi vengono, piuttosto, ricercate tra le righe: la viaggiatrice, senz'altro, non mancherà di essere saggia, come suggerisce la sua prudenza iniziale, nonché affascinante, come si apprende verso la fine del racconto; e il narratore, per quanto poco e niente su di lui venga scritto, sarà dotato fuor di dubbio, al pari di Alexis, di una forte *anima*.

²⁶⁰ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484*, op. cit., p. 56.

²⁶¹ M.-L. von Franz, *Archetypal Dimensions of the Psyche*, Boston-London, Shambhala, 1999, p. 314.

raggiungimento, da parte di Alexis, dell'uterino «sotterraneo incantato»²⁶², seguirà sì il coronamento del suo tanto agognato sogno d'amore; ma il vero completamento della sua *quête*, al fine del quale lo stimolo erotico di Laura ha svolto unicamente un ruolo di mediazione, consiste nell'assurgere, dopo il Viaggio nell'Inconscio, a un rinnovato rapporto con il proprio io: «Sognare o istruirsi attraverso un viaggio, immaginario o reale, significa compiere il pellegrinaggio a Sais»²⁶³.

Il temibile «rischio di morte»²⁶⁴ a cui è legata l'esperienza trasformativa elargita dal Femminile non manca né nel *Gioco dello smeraldo* né in *Laura*. Segnaliamo per proseguire la discussione sulla distribuzione dei ruoli archetipici nelle due narrazioni – che la Dea dello smeraldo ha, invero, nel romanzo di Sand, due equivalenti: il primo visibile, il secondo invisibile. In *Laura*, difatti, l'Archetipo del Femminile figura in forma duplice: da una parte, «la divina Laura»²⁶⁵, ipostasi Buona dell'Archetipo del Femminile; dall'altra, il femmineo *Uterus* tellurico – «la grande escavazione»²⁶⁶, meta della spedizione polare –, ipostasi Terribile dell'Archetipo del Femminile. Benché custode di tesori inestimabili, l'*Uterus* è, al tempo stesso, «gola divorante della terra»²⁶⁷ e «grembo della madre che smembra»²⁶⁸. L'«Archetipo del Femminile come terribile, capace di smembrare e uccidere»²⁶⁹ perpetra la propria famelicità attraverso lo *Sparagmos* o squartamento rituale, il quale sortisce due effetti opposti nel *Gioco dello smeraldo* e in *Laura*. Nel racconto di Culianu, l'inizianda, nel corso del suo avanzamento nel mondo di smeraldo, perde inesorabilmente le proprie parti del corpo. Tuttavia, ciò non le causa alcun patimento fisico, alcuna perdita di sangue né tantomeno di coscienza. Paradossalmente, lo smembramento a cui è sottoposta

²⁶² G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 74 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 67: «souterrain enchanté»).

²⁶³ G. Schaeffer, «Introduction», op. cit., p. 15.

²⁶⁴ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 43.

²⁶⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 134 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 108: «la divine Laura»).

²⁶⁶ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 124 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 102: «la grande excavation»).

²⁶⁷ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 173.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 189.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 191.

la lascia del tutto indifferente, finanche alleviando gli oneri che le comportava la carne. In *Laura*, gli effetti nefasti della *Quête* verso il Femminile si concretizzano, invece, in uno *Sparagmos* narrativamente appena accennato²⁷⁰, ma ferocemente cruento.

A finire nelle fauci dentate dell'*Uterus* tellurico, rimanendone mutilato a morte, non è Alexis, bensì il sinistro Nasia. Questi, fingendosi il padre di Laura, aveva convinto il giovane protagonista a dirigersi con lui al Polo Nord, alla ricerca del punto di accesso a quel «geode tappezzato di cristalli sfavillanti»²⁷¹ dall'«estensione sotterranea incalcolabile»²⁷² che è la Terra. La sua ossessione è dettata dal «desiderio insaziabile del collezionista di gemme, che vuole contemplarle nel loro splendore»²⁷³ e dal «piacere inestimabile» procurato dal loro possesso²⁷⁴. Al cospetto dell'*Uterus*, il diabolico Nasia viene colto da una follia incontrollabile: nella dichiarazione sintetica delle proprie intenzioni, «io aspiro a scendere nel suo grembo»²⁷⁵, si avverte una esosa cupidigia, che si tinge di una brama quasi carnale.

Si ha ragione di credere che, se Laura è la proiezione dell'*anima* di Alexis, Nasia – il quale pilota il suo lungo viaggio allucinatorio – sia invece la proiezione della sua ombra. Questo archetipo, sempre proiettato in una figura dello stesso sesso dell'individuo²⁷⁶, rappresenta l'«aspetto pericoloso del lato oscuro dell'uomo, il lato che non viene riconosciuto e accettato»²⁷⁷. La caratterizzazione di Nasia, dall'«espressione satanica»²⁷⁸ e dallo «sguardo infernale»²⁷⁹, giustifica ulteriormente la sua identificazione archetipica: come riconosceva Jung, infatti, «il

²⁷⁰ Cfr. F. Lacassin, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁷¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 124 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 102: «géode tapissée de cristaux étincelants»).

²⁷² G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 124 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 102: «étendue souterraine incalculable»).

²⁷³ P. Pearson-Stamps, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 37.

²⁷⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 124 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 102: «Je prétends descendre dans ses flancs»).

²⁷⁶ Cfr. C. G. Jung, *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 10.

²⁷⁷ C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1968, p. 155.

²⁷⁸ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 61 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 59: «expression satanique»).

²⁷⁹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 64 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 61: «regard infernal»).

diavolo è una variante dell'archetipo dell'Ombra»²⁸⁰. Nel desiderio di possesso dello «scigno della Terra»²⁸¹, che pervade l'avidò Nasia, viene proiettato il desiderio di possesso del corpo di Laura, covato e taciuto dall'innamorato Alexis: ancora una volta, l'archetipo Contenente, su cui si erige l'isomorfismo Terra-Femminile, illumina il nostro percorso ermeneutico.

La penetrazione dell'*Uterus* tellurico, ossia l'atto estremo di Nasia, si traduce in un salto nel vuoto senza ritorno: «Divenuto completamente pazzo, si slanciò sull'orlo dell'escavazione, gettò un gran grido, e sparve nell'abisso»²⁸². Alexis, non imitando tale gesto inconsulto e fatale, abbatte con successo la propria ombra: grazie al superamento di questa *épreuve*, il giovane «emerge in modo trionfante dal mondo della *rêverie*»²⁸³. Immediatamente dopo il lancio di Nasia nella voragine, viene interrotto il regime dell'ombra e ripristinato quello dell'*anima*: Laura, infatti, ricompare al fianco di Alexis, e gli confessa: «La sua [di Nasia] funesta influenza paralizzava la mia»²⁸⁴. Anziché nell'«atto temerario della discesa senza guida»²⁸⁵ azzardato da Nasia, Alexis viene accompagnato dall'amata in una caduta eufemizzata, che piuttosto «si rallenta in una discesa, convertendo infine i valori negativi di angoscia e di timore in diletto dell'intimità lentamente penetrata»²⁸⁶. Redento dalla sua ombra e iniziato al *mysterium* del Femminile senza patire del suo lato Terribile, Alexis scruta fuggacemente, in fondo all'abisso, i resti del perfido Nasia:

Vidi strisciare un alcunché d'informe e sanguinolento che mi parve essere il corpo mutilato di Nasia che cercava d'adunare le sue sparse membra e di

²⁸⁰ C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, op. cit., p. 155.

²⁸¹ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 124 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 102: «écrin de la terre»).

²⁸² G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 125 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 102: «Devenu complètement fou, il s'élança au bord de l'excavation, poussa un grand cri, et disparut dans l'abîme»). Pearson-Stamps (op. cit., pp. 56-57) ha individuato il mitema dello smembramento nella morte di Nasia, ma si limita a indicarne la presenza nel mito greco e a segnalare altre occorrenze nella narrativa fantastica francese.

²⁸³ P. Pearson-Stamps, op. cit., p. 66.

²⁸⁴ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., pp. 125-126 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 102: «Son influence funeste paralysait la mienne»).

²⁸⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 247.

²⁸⁶ Ivi, p. 249.

stendere verso di me, per trattenermi, una mano livida quasi staccata dal braccio²⁸⁷.

Da una scena così raccapricciante si evince che lo *Sparagmos* di Nasia è un sacrificio cruento all'*Uterus* della Terra, la quale si sazia di «offerte di sangue vivo»²⁸⁸:

I misteri di morte come misteri della Madre Terribile si basano sulla sua funzione di divorare e catturare [...]. Il ventre diviene qui bocca divorante e i simboli concettuali della riduzione, dello smembramento, della triturazione e dell'annientamento, della putrefazione e della decomposizione trovano in esso la loro sede²⁸⁹.

Lo *Sparagmos* nel *Gioco dello smeraldo* – il cui vero protagonista «invia» la propria *anima* nella *Quête* verso la Dea – si rivela innocuo, finanche impercettibile: la potenzialità Terribile del Femminile viene, evidentemente, neutralizzata dall'immagine dell'*anima*. Lo *Sparagmos* in *Laura*, al contrario, conosce un orrifico espletamento – sebbene ne rimanga vittima unicamente l'ombra, ovvero il lato impuro dell'io, non destinato all'iniziazione. Gli esiti degli *sparagmoi* nelle due opere si collocano, pertanto, agli antipodi l'uno dell'altro.

Più critici di Sand, con cui abbiamo già mostrato di concordare, si sono posti su una linea ermeneutica di *Laura* incentrata sul paradosso di un viaggio nel contempo oltremondano e interiore:

Scoprire l'altro insegna a conoscere se stessi e il viaggio nel cristallo rappresenta l'itinerario [...] che ha percorso Alexis per trovare se medesimo. Anche i paesaggi, senza alcun dubbio generati dallo stato fisico e psicologico del giovane, assumono la forma delle sue erranze e possono essere letti come proiezioni dei suoi fantasmi [...]. Le pietre preziose nascoste dalla crosta terrestre rappresentano le ricchezze interiori da scoprire²⁹⁰.

²⁸⁷ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, op. cit., p. 130 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 106: «Je vis ramper quelque chose d'informe et de sanglant qui me parut être le corps mutilé de Nasia essayant de rassembler ses membres épars et d'étendre vers moi, pour me retenir, une main livide détachée de son bras»).

²⁸⁸ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», op. cit., p. 189.

²⁸⁹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 78.

²⁹⁰ M.-C. Levet, op. cit., pp. 49-52.

Il romanzo di Sand si colloca alla perfezione, così, nel filone della «letteratura del meraviglioso, del sogno, del viaggio avventuroso in altri mondi, negli inferi, nell'interiorità oscura dell'uomo»²⁹¹. Nel suo *Essai sur le drame fantastique* (1839), Sand stessa asserì che il «mondo fantastico» non si trova «né all'esterno, né al di sopra, né al di sotto [di noi]» bensì «dentro di noi»²⁹². Questa interessante definizione fu riconosciuta a buon diritto da Lacassin come altamente «innovatrice»²⁹³. Si tratta, difatti, di un'intuizione geniale e anticipatrice dei tempi, specie se comparata ai termini in cui proprio Cuianu, un secolo e mezzo dopo, si pronuncia, nel suo *Out of This World*, in merito ai viaggi immaginari:

Qual è la realtà di questi mondi che innumerevoli persone sostengono di aver visitato? Fanno parte del nostro universo fisico? [...] Com'è stato possibile accedervi? [...] Il mondo fuori di noi e il mondo dentro di noi non sono veramente paralleli, poiché non solo interferiscono tra loro in vari modi, ma ci è anche difficile capire dove finisca l'uno e dove cominci l'altro. Ne dobbiamo allora dedurre che entrambi condividono lo stesso spazio?²⁹⁴

Questa straordinaria comunanza di sensibilità cosmo-ontologiche, tra due menti tanto distanti per spazio e tempo, può essere suggellata dalle supposizioni di Alexis sull'esatta posizione – forse, non materiale – del mondo cristallino in cui ha viaggiato, le quali non possono non ricordare le meditazioni di Cuianu sui viaggi interplanetari dell'anima:

Che questo paese esista in qualche punto dell'universo, non posso dubitarne dal momento che l'ho veduto e posso descriverlo; ma che sia utile ricercarlo sul nostro pianeta, ecco ciò che non saprei credere. Dobbiamo dunque trovarne la via non altrove che nelle facoltà divinatrici del nostro spirito²⁹⁵.

²⁹¹ V. Cerami, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁹² G. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit. da F. Mallet, *op. cit.*, p. 360.

²⁹³ F. Lacassin, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁴ I. P. Couliano, *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, *op. cit.*, pp. 4-7.

²⁹⁵ G. Sand, *Laura. Viaggio nel cristallo*, *op. cit.*, p. 66 (G. Sand, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, pp. 62-63: «Que ce pays existe quelque part dans l'univers, je ne peux pas en douter puisque je l'ai vu et que je peux le décrire; mais qu'il soit utile de le chercher sur notre planète, voilà ce que je ne saurais croire. Nous n'avons donc pas à en trouver le chemin ailleurs que dans les facultés divinatoires de notre esprit»).

Appendice

L'archetipo della *Renovatio* nei nuovi *media*

Sin da quando l'uomo divenne, come afferma Eliade, «prigioniero delle sue intuizioni archetipali, create nel momento in cui egli prese coscienza della propria situazione nel Cosmo»¹, questi si è rivelato, attraverso la mitopoiesi, un fecondo creatore di miti. Tale processo persiste ancora oggi, nella nostra contemporaneità, in cui continuano a sgorgare copiosamente nuovi dèi e miti, quali «prodotti dell'attività fantastica inconscia»². Già a proposito del mondo moderno, lo studioso delle religioni affermava che «è possibile mettere in evidenza la struttura “mitica” di alcuni romanzi moderni, e si può dimostrare la sopravvivenza letteraria dei grandi temi e dei personaggi mitologici»³. Ampliando questa suggestiva ipotesi, si può in realtà ammettere che il mito sopravvive anche al di là del mondo moderno, poiché strutture e temi mitici si ritrovano altrettanto nel Terzo Millennio, in cui imperano i nuovi *media*.

Il Mito della *Renovatio*, probabilmente in virtù della sua complessità tematica e strutturale, è tra quelli che si annida più spesso, attraverso originali riformulazioni, nei territori più disparati della creatività multimediale. Di seguito, rintracceremo la sua articolata costellazione simbolica in due esempi di nuovi *media* – rispettivamente, in alcune componenti di un *Video Game* e di un *Extended Play* – a testimonianza di quanto esso si riveli proliferato anche nel campo paraletterario.

In una prima parte, scegliamo di individuare, in due soggetti divini, inventati *ad hoc* per il microcosmo culturale di *The Elder Scrolls*, una serie di *Role-Playing Games*, i fecondi archetipi del *Dying and Rising God* in quanto Dio Figlio e della Dea in quanto Madre Terribile. Sul primo soggetto, il dio Arkay, l'azione dell'archetipo si può evincere dal suo destino agro-ciclico e dal suo rapporto materno-mortuario con due dee identificabili come *Tellus Mater*. Sul secondo

¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 396-397.

² C. G. Jung, «Psicologia dell'archetipo fanciullo», op. cit., p. 114.

³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 233.

soggetto, la Madre-Notte, l'azione dell'archetipo si può evincere dal nome composto che possiede – costituito da due simboli suscettibili di far regredire il vivente alle ctonie tenebre prenatali – e dal potere del suo sarcofago di elargire, in virtù dell'isomorfismo *sepulcro-culla*, la suprema gioia della rinascita.

In una seconda parte, ci proponiamo di indagare – sempre attraverso la mitocritica – il testo del brano musicale *Revived* della band *Death Metal* finlandese Adramelech, facendo anche riferimento all'*artwork* di copertina dell'*EP* dal quale è tratto, *Spring of Recovery* (1992). La rinascita – esperienza archetipica da annoverare, secondo Jung, tra le più primordiali dell'umanità – ne conduce, difatti, lo sviluppo. Nella fattispecie, il brano tematizza un processo di natura ristorativa, attraverso l'Acqua matriciale e primordiale contenuta da una prodigiosa fonte ctonia – detta «della rigenerazione» –, che costituisce la meta del *Regressus ad uterum* del protagonista. *Revived* si carica, così, di un'atmosfera che contiene l'idea della *Renovatio*.

I. Nel *Role-Playing Game*. Il Dio Figlio e la Madre Terribile in *The Elder Scrolls*

La mitopoiesi postmoderna si dispiega con vigorosa prosperità nell'universo videoludico: una considerevole attenzione è stata dedicata, infatti, da parte dei critici, alle «modalità con cui simboli e saperi religiosi vengono prodotti e consumati nella sfera dei *media* di intrattenimento, tra cui [...] i *video games*»⁴. In effetti, le dimensioni parallele e oggettivate che fungono da *setting* a taluni *Video Games* – più spesso, ai *Role-Playing Video Games*, i più autonomi per antonomasia⁵ – risultano «fornite dei propri dèi e delle proprie religioni immaginate»⁶, traboccando così di una quantità notevole di «nuovi miti fittizi e leggende ibride per sognatori moderni»⁷.

⁴ G. Lynch, *The Sacred in the Modern World*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 92.

⁵ Per un approfondimento, cfr., ad esempio, M. Barton, *Dungeons and Desktops: The History of Computer Role-Playing Games*, Wellesley, Peters, 2008. A scanso di equivoci, chiariamo che con la definizione «*Role-Playing Game*» ci riferiamo sempre, nel presente lavoro, al «*Computer Role-Playing Game*» (o «*Role-Playing Video Game*»).

⁶ H. J. Brown, *Videogames and Education*, Armonk, Sharpe, 2008, p. 108.

⁷ T. E. Mortensen, «Mutual Fantasy Online: Playing with People», in J. Patrick Williams, J. Heide Smith (ed.), *The Players' Realm: Studies on the Culture of Video Games and Gaming*, Jefferson, McFarland, 2007, p. 195 (Mortensen si riferisce, qui, ai *Multi User Dungeons*, ma la sua affermazione è altresì valida per i *Role-Playing Games* a giocatore singolo). Naturalmente, la

Al *Role-Playing Game* spetta di diritto un posto di riguardo, nell'evoluzione storica e nella classificazione dell'oggetto «videogioco». Ciò non è dovuto, banalmente, a un merito di longevità o di originalità – pregi riconoscibili anche ad altre tipologie videoludiche – bensì a quel privilegio esclusivo di cui «longevità» e «originalità» non sono che le più vistose e dirette conseguenze: la fondazione di universi autonomi. L'ideazione del soggetto di un *Role-Playing Game* non si esaurisce *mai* nello sviluppo di *una* trama giocabile chiusa, bensì nella creazione *ex novo* di un'intera *Kultur* – con l'articolazione di ogni sua componente, dalla storiografia al folklore, dalla geografia umana all'antropologia religiosa – in cui possono prendere vita *più* trame giocabili aperte, sofisticate e difficilmente quantificabili. La genesi più remota della legittimazione creativa di «mondi a sé» – che giaceva alle basi del *Role-Playing Game* prima ancora che esso approdasse al continente videoludico – deve essere rintracciata nelle poetiche postmoderne. Il postmodernismo, infatti, assume a principio fondante uno sperimentalismo estremo che promuove la creazione di realtà nuove e plurime: nuove, in quanto partorite dalla parola poetica, e plurime in quanto autonome rispetto alla presunta «realtà» dell'oggetto, ormai non più integra, con cui non hanno pertinenza alcuna e di cui non sono referenziali⁸. Il giocatore di ruolo possiede però più autonomia del «lettore postmoderno», poiché ha la possibilità di «manipolare il gioco» attraverso la «personalizzazione» di esso, operazione più estrema rispetto alla

mitologia profondamente articolata di cui è dotato un *Video Game* non può che essere «rivelata e rappresentata attraverso la sua *performance* da parte del giocatore» (R. Wagner, «Ritual», in M. J. P. Wolf (ed.), *Encyclopedia of Video Games: The Culture, Technology, and Art of Gaming*, Santa Barbara, Greenwood, 2012, vol. II, p. 537), che contribuisce al graduale rivelarsi del suo *Lore*, ossia, del «*cultural milieu* simulato» (H. J. Brown, *op. cit.*, p. 108) che vi funge da *background*: e un *Lore* vincente, ben spesso, si nutre cospicuamente di nozioni concernenti la sfera religiosa – la quale, da sola, è potenzialmente una «grande fonte di mondi immaginari» (R. A. Bartle, *Designing Virtual Worlds*, Indianapolis, New Riders, 2004, p. 62). Per il rapporto tra *Video Games* e religione, cfr. O. Steffen, «Introduction: Approaches to Digital Games in the Study of Religions», in P. Bornet, M. Burger (ed.), *Religions in Play: Games, Rituals, and Virtual Worlds*, Zürich, Pano, 2012, pp. 249-260; H. A. Campbell, G. Price Grieve, «Studying Religion in Digital Gaming. A Critical Review of an Emerging Field», *Heidelberg Journal of Religions on the Internet*, 2014, n. 5, pp. 51-67.

⁸ J.-F. Lyotard, «Answering the Question: What is Postmodernism?», in Id., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 77: «La modernità [...] non può esistere senza la scoperta [...] della “mancanza di realtà” della realtà, unitamente all'invenzione di altre realtà».

mera «costruzione di senso del testo letto»⁹. I *Role-Playing Games* spiccano, dunque, per le loro straordinarie potenzialità mitopoetiche, che sembrano in qualche modo sostituire la recitazione dei miti.

Il *Role-Playing Game* è un'attività ludica «in cui il giocatore incarna un personaggio in un mondo fittizio»¹⁰. I primi *Role-Playing Games* sono stati quelli «da tavolo» o «carta e penna»¹¹: in essi, più giocatori, muovendosi nell'«universo del gioco» creato dal *Game Master*¹², danno vita, attraverso un «atto di co-creazione»¹³, a una storia «interattiva»¹⁴. Il primo e tuttora il più celebre di essi, *Dungeons & Dragons (D&D)* – la cui prima edizione risale al 1974¹⁵ – costituisce il «punto di riferimento per lo studio critico del fenomeno *role-playing*»¹⁶. Il *setting* «peculiarmente *fantasy*»¹⁷ di gran parte dei *Role-Playing Games*, a partire da *Dungeons & Dragons*, deve sicuramente molto all'ispirazione della monumentale mitopoiesi di J. R. R. Tolkien¹⁸.

I *Computer Role-Playing Games*, nati successivamente, «si sono rifatti ampiamente a *Dungeons & Dragons*»¹⁹, ma hanno risentito anche di altre

⁹ I. Vesa, «The Future of Narrative between Folk-Tales and Video Games», *Caietele Echinox*, 2011, n. 20, p. 252.

¹⁰ M. J. Tresca, *The Evolution of Fantasy Role-Playing Games*, Jefferson, McFarland & Co., 2011, p. 205.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 59 e sgg.

¹² Il *Game Master* (prima *Dungeon Master*) è «un narratore e arbitro che guida la storia e si assicura che le regole siano rispettate» (M. Barton, *op. cit.*, p. 19). Cfr., in merito, M. J. Tresca, *op. cit.*, pp. 74-75; A. Tychsen et al., «The Game Master», in Y. Pisan (ed.), *Proceedings of the Second Australasian Conference on Interactive Entertainment*, Sydney, Creativity and Cognition Studios Press, 2005, pp. 215-222.

¹³ M. J. Tresca, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ S. Heliö, «Role Playing: A Narrative Experience and a Mindset» in M. Montola, J. Stenros (ed.), *Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination*, Vantaa, Ropecon, 2004, p. 69: «Il *Role-Playing Game* è uno specifico tipo di gioco dotato di forti aspirazioni narrative, che induce a narrare storie e a creare esperienze narrative a partire dall'attività ludica, [...] a verbalizzare, e dunque a narrativizzare l'esperienza [...] avvertendo che una storia sta emergendo durante il gioco». Per il complesso rapporto tra narrazione e videogioco, cfr. J. Murray, «From Game-Story to Cyberdrama», in N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan (ed.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge-London, MIT, 2006, pp. 2-11; D. Punday, «Creative Accounting: Role-Playing Games, Possible World-Theory, and the Agency of Imagination», *Poetics Today*, 2005, n. 26, pp. 113-139.

¹⁵ Cfr. G. Gyax, D. Arneson, *Dungeons and Dragons (3-Volume Set)*, New York, TSR, 1974, 3 voll.

¹⁶ E. Mona, «From the Basement to the Basic Set: The Early Years of *Dungeons and Dragons*», in P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin (ed.), *Second Person: Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, Cambridge-London, MIT, 2007, p. 25.

¹⁷ M. Barton, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 17 e sgg.; M. J. Tresca, *op. cit.*, pp. 23 e sgg.

¹⁹ M. J. Tresca, *op. cit.*, p. 134.

influenze, tra cui quella, piuttosto incisiva, dei giochi di guerra in miniatura²⁰. I *Computer Role-Playing Games* si contraddistinguono dai *Role-Playing Games* convenzionali per le seguenti ragioni: il *Game Master* scompare, sostituito dal motore grafico²¹; il giocatore è singolo, sicché le «narrazioni interattive» vengono «prodotte da una collaborazione tra macchina e utente»²² e non dall'«iterazione con altri giocatori»²³; gli autori «si concentrano più sulla creazione di ambienti e mondi da esplorare piuttosto che sul tentativo di narrare storie»²⁴ – e aggiungiamo che tale «creazione di mondi» include la fondazione di una novella *Kultur*, di cui abbiamo trattato sopra²⁵.

La serie di *The Elder Scrolls (TES)*, prodotta dalla Bethesda Softworks e suddivisa nei cinque episodi *Arena*, *Daggerfall*, *Morrowind*, *Oblivion* e *Skyrim* – pubblicati dal 1994 al 2012 –, è stata, nella sottocategoria *Fantasy* dei *Role-Playing Games*, tra quelle che più hanno spopolato su scala planetaria. Tra gli ingredienti di maggiore fascino nel suo calderone vi sono indubbiamente «le incredibili dimensioni del suo mondo, la natura aperta del suo *gameplay*»²⁶, ma soprattutto il suo immenso ed elaborato *Lore* – vale a dire la sua peculiare *Kultur* – la cui monumentalità contribuisce a renderlo un microcosmo paragonabile a un capitolo di storia della civiltà tardoantica o medievale; e l'aspetto religioso – nella fattispecie mitologico, rituale e cultuale – ne costituisce una colonna portante.

²⁰ Nel gioco di guerra in miniatura *Chainmail* (1971), creato sempre da Gygax, erano stati fissati gli *standard* per lo stesso *Dungeons & Dragons* (cfr. M. Barton, *op. cit.*, pp. 15-17).

²¹ Cfr. A. Tychsen et al., *op. cit.*, p. 219.

²² M.-L. Ryan, «From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative», *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 2009, n. 1, p. 43. In tal modo, ci si allontana dalle radici del *Role-Playing Game* quale «fenomeno sociale per natura» (M. Barton, *op. cit.*, p. 427). I più recenti *Massively Multiplayer Role-Playing Games* sono invece caratterizzati dal ritorno a tale convenzione (cfr. *ivi*, pp. 431 e sgg.).

²³ M. J. Tresca, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ B. King, J. Borland, *Dungeons and Dreamers: The Rise of Computer Game Culture from Geek to Chick*, Emeryville, McGraw-Hill/Osborne, 2003, p. 187.

²⁵ Forniamo, qui, dei sintetici lineamenti di storia dei *Computer Role-Playing Games*. Il primo *Computer Role-Playing Game* in assoluto è *Akalabeth: World of Doom* (1979-1980), noto anche come *Ultima 0*, che dà il via alla fortunata serie di *Ultima* (cfr. M. Barton, *op. cit.*, pp. 59 e sgg.); un altro *Computer Role-Playing Game* culto degli albori è il primo *Wizardry* (1981). Tra la metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta si colloca, secondo la periodizzazione di Barton, «l'Età dell'Oro» dei *Computer Role-Playing Games* (cfr. *ivi*, pp. 87 e sgg.), segnata dall'avvento di serie sempre più avvincenti ed elaborate, da *Might and Magic* a *Final Fantasy*, da *Pool of Radiance* a *Eye of the Beholder*. L'«Età di Platino», che ingloba il decennio successivo, conosce «i migliori *Computer Role-Playing Game* mai creati» (*ivi*, p. 287), tra cui annoveriamo, simbolicamente, i primi episodi di *Diablo*, *Dungeon Siege*, *Fallout*, *Baldur's Gate* e *Planescape Torment*, nonché i primi tre episodi di *The Elder Scrolls (TES)*.

²⁶ *Ivi*, p. 299.

L'organizzazione del microcosmo di un *Role-Playing Game* non è il frutto di mera fantasia, per quanto immaginifico il suo soggetto possa apparire: i suoi autori attingono in maniera inconscia al *medesimo* materiale archetipico di ogni altro artista «creatore», essendo anche loro artisti «creatori» in quanto fondatori mitopoietici di un novello sistema (e *corpus*) religioso quale componente essenziale del *Lore* di un *Role-Playing Game Fantasy*²⁷.

Dimostreremo come, nella creazione di una divinità di sesso maschile per i *pantheon* di *The Elder Scrolls* – il dio Arkay – si possa riconoscere l'azione dell'archetipo del *Dying and Rising* in quanto «Dio Figlio» questo si presta ad operare fecondamente ancora nella produzione artistica paraletteraria contemporanea, di cui il *Lore* di un *Role-Playing Game* è un esempio. Arkay è, nel dominio storico-religioso del *Lore* di *The Elder Scrolls*, il tutore del ciclo della vita e della morte. Il suo legame con la temporalità ciclica, il suo ruolo primario nella dimensione funebre e il suo rapporto materno-mortuario con la figura archetipica della Dea *Tellus Mater* sono dei tratti in cui riteniamo sia possibile rintracciare i tre principali mitemi – saldamente interrelati – che caratterizzano il Dio Figlio. Arkay è uno dei Nove Divini²⁸, gli dèi del culto ufficiale di Tamriel²⁹; lo si trova, però, anche in altri *pantheon* tamrielici minori³⁰. Il suo epiteto

²⁷ Ricordiamo che le fonti primarie del *Lore* di *The Elder Scrolls* non risiedono necessariamente nel corpo delle *Quests* intraprendibili nel videogioco, che ne costituiscono la diegesi: molti aspetti del suo repertorio storico, sociale e storico-religioso si evincono piuttosto da dettagliati dialoghi con i personaggi incontrati o, ancor più spesso, si apprendono da veri e propri volumi fittizi che è possibile consultare in svariati siti culturali e culturali della geografia del videogioco. Difatti, «il marchio di autenticità del “medievalismo” in *The Elder Scrolls* è rappresentato non dai suoi eroi o dalle sue fortezze, bensì dai suoi volumi» (M. Di Pietro, «Author, Text and Medievalism in *The Elder Scrolls*», in D. T. Kline (ed.), *Digital Gaming Re-Imagines the Middle Ages*, London-New York, Routledge, 2014, p. 202). Si pensi che in nessuno degli episodi di *The Elder Scrolls* il protagonista ha a che fare direttamente con Arkay, ma solo con i suoi ministri o con i siti a lui consacrati: il dio in sé rimane confinato nel *Lore* della serie.

²⁸ Cfr. P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, Rockville, Bethesda Softworks, 2002, p. 229; <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines>.

²⁹ Tamriel, uno dei continenti del pianeta (o «piano») Nirn, è il sito in cui hanno luogo gli eventi di *The Elder Scrolls* (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/pocket-guide-empire-third-edition-arena-supermundus-tapestry-heaven>).

³⁰ Come si apprende dal volume *Varieties of Faith in the Empire*, Arkay è riconosciuto anche nei *pantheon* delle razze Bosmer, Bretone, Imperiale e Redguard o Yokuda. In quest'ultima è noto sotto il nome di Tu'whacca, dio guida delle anime nell'aldilà: pertanto, anche qui è investito di mansioni correlate alla sfera funebre (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/varieties-faith-empire>).

principale, «Dio del Ciclo di Nascita e Morte»³¹, desta già la nostra attenzione: come è stato dimostrato dal nostro *excursus* preistorico, *qualunque* divinità sia correlata a un ciclo possiede, nell'inconscio collettivo, un sostrato agrario più o meno percepibile, sin da quando l'uomo ebbe «l'intuizione del ritmo ciclico [...] sul supporto [...] della *vegetazione* stagionale»³². La nostra convinzione viene confermata dal fatto che Arkay «talora viene associato alle stagioni»³³.

Un altro appellativo di Arkay è «Dio dei Mortali»³⁴, poiché egli «non esisteva prima della fondazione del mondo»³⁵ e del tempo³⁶: anche questo ci induce ad associarlo al Dio Figlio, il quale rappresenta il modello *par excellence* del «mortale» – ossia, dell'individuo soggetto all'azione del tempo, alla mutevolezza e alla morte in quanto fase del Ciclo –, rispecchiando così al meglio le sorti dell'uomo e incarnando i suoi sogni di resurrezione e di eternità.

Sul piano dell'antropologia religiosa, Arkay è il dio che presiede alla sfera funeraria; è infatti anche «Dio delle sepolture e dei riti funebri»³⁷, non diversamente da altre divinità agro-cicliche tradizionali:

Spessissimo una divinità della fertilità tellurico-vegetale diventa anche divinità funeraria [...]. Le zone di interferenza fra culti della fertilità e culti funerari sono tante [...]. I due destini, agrario e funebre, si intersecano e fondono, formando alla fine una sola modalità dell'esistenza, quella pregerminativa e larvale³⁸.

Un Altare di Arkay è infatti presente in ogni Sala dei Morti, struttura cimiteriale chiusa in cui vengono preservati i corpi dei defunti presente in numerose città di Tamriel³⁹: ognuno di questi altari è in grado di trasmettere a chi

³¹ Cfr. <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-arkay>. A propria volta, il ciclo di vita e morte è definito «Ciclo Arkayano» nell'*explicit* del frammento *The Illusion of Death* (cfr. http://www.uesp.net/wiki/Online:The_Illusion_of_Death).

³² G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 365.

³³ <http://www.imperial-library.info/content/varieties-faith-empire>.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Dopo l'inizio del Tempo Arkay e altri dèi si formarono «come esseri con un passato e un futuro» (<http://www.imperial-library.info/content/monomyth>).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 322-324.

³⁹ Più precisamente, la Sala dei Morti si trova in sei città situate nella regione nordica di Skyrim, *setting* del quinto e al momento ultimo episodio della serie di *The Elder Scrolls*. Tali città

vi si avvicina una benedizione dalle proprietà rinvigorenti, elargendo un irrobustimento della salute⁴⁰. Anche l'Amuleto di Arkay, oggetto piuttosto raro da reperire nel videogioco e posseduto dai sacerdoti del dio⁴¹, ha il potere di fortificare la salute di chi lo indossa⁴². Da ciò si deduce che Arkay è anche un dio ristoratore/guaritore: tale prerogativa è tipica di alcuni «che muoiono e risorgono», in quanto il ripristino dell'energia vitale è un atto isomorfo alla resurrezione⁴³.

Esaminiamo ora le file dei fedeli di Arkay tra i mortali. In *Daggerfall* i devoti al dio formano l'Ordine di Arkay⁴⁴. Esso è protetto dalla milizia dei «Cavalieri del Cerchio», il cui nome rinvia al Ciclo, dominio del Dio. I membri dell'Ordine celebrano Arkay come «fertilità e rovina, gioia e dolore», poiché egli «conduce [...] a questo mondo» le creature e, «quando è il momento giusto, pone fine al loro circolo vitale»⁴⁵. Evidenziano poi il loro carattere elitario – «non offriamo benedizioni agli estranei» – ricordando che solo «pochi sono degni di essere iniziati ai misteri della Nascita e della Morte»: se da una parte il vocabolo «iniziati» caratterizza il repertorio formulario di molti Ordini templari in *Daggerfall*, non ci sembra invece un caso che il vocabolo che vi segue, «misteri», sia adoperato esclusivamente da quello di Arkay. Tale è l'effetto dell'azione, a livello inconscio, dell'archetipo del Dio Figlio e della «genesì dei misteri da non meglio precisati culti della fertilità formati in seguito alla cosiddetta rivoluzione

sono: Falkreath, Markarth, Riften, Solitude, Windhelm e Whiterun (cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *The Elder Scrolls V: Skyrim. Prima Official Game Guide*, Roseville, Prima Games, 2011, p. 420, p. 504, p. 531, p. 551, p. 575, p. 598).

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 80.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 79.

⁴³ Ad esempio, si legge di Asclepio, nome del fenicio Eshmun nella tradizione greca: «Istruito [...] nell'arte di curare le malattie, ebbe fatto tali progressi da essere in grado di risuscitare i morti» (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, pp. 289-290). Di un altro fenicio, Baal, di cui «gli studiosi hanno tracciato una continuità [...] con Eshmun», si apprende che il suo «titolo di curatore/salvatore» è «risultato del suo *descensus* nell'Oltretomba» e dell'aver «esperito le vicissitudini della morte» (T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, pp. 74-76, p. 164). Ancora, Damu, divinità sumerica che incarnerebbe uno dei «quattro differenti aspetti» del *Dying and Rising God* Dumuzi/Tammuz, verrebbe dipinto come un ristoratore/guaritore «che sana i legamenti rotti» (T. Jacobsen, «Towards the Image of Tammuz», *History of Religions*, 1962, n. 1, p. 190; E. Ebeling, «Damu», in E. Ebeling, B. Meissner (ed.), *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, Berlin, de Gruyter, 1997, vol. II, p. 115).

⁴⁴ Cfr. R. Wartow, *The Daggerfall Chronicles*, Rockville, Bethesda Softworks, 1996, p. 11, p. 90.

⁴⁵ <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-arkay>.

neolitica»⁴⁶. Il sintagma «misteri della Nascita e della Morte» non può non farci sovvenire quel «modello iniziatico misterico»⁴⁷ – che caratterizza svariati riti di età arcaica dell'area mediterraneo-orientale – il quale, sul modello del «destino della divinità implicata nella vicenda mitica» e «dell'analogia di questo destino con il ciclo agrario»⁴⁸, avrebbe conferito l'immortalità agli adepti.

I membri dell'Ordine, inoltre, vantano una certa raffinatezza intellettuale, affermando: «Le nostre biblioteche e i nostri saggi sono tra i più raffinati di Tamriel». Ciò è coerente con la dedizione alla conoscenza da parte di Arkay⁴⁹ – come dimostrerà tra breve il mito della sua apoteosi – ma soprattutto è in linea con l'assetto misterico del suo culto. Compiendo l'oneroso *rite de passage* dell'iniziazione all'Ordine di Arkay, si assurge infatti a una conoscenza che ha per oggetto i «misteri» del dio – relativi al Ciclo della Nascita e della Morte, e pertanto alla vita dopo la morte – ovvero un sapere esclusivo e di livello superiore. Il solo altro membro dei Nove Divini che propinerebbe una «conoscenza segreta»⁵⁰, non a caso, è Mara, che come si vedrà è coinvolta con Arkay, in veste di Dea *Tellus Mater*, nel dominio archetipico agro-ciclico. Infine, segnaliamo che, in più episodi di *The Elder Scrolls*, i sacerdoti di Arkay sono abbigliati sovente di un acceso verde⁵¹, colore tipico delle «divinità del rinnovamento»⁵² rinviabili all'archetipo del Dio Figlio o *Dying and Rising God*.

Le due principali fonti iconografiche di Arkay sono costituite da una sua statua e da una vetrata figurativa⁵³. Nella statua, il dio regge in una mano un cerchio⁵⁴,

⁴⁶ P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, op. cit., vol. I, p. XXXVI.

⁴⁷ *Ivi*, p. XLI.

⁴⁸ *Ivi*, p. XXI.

⁴⁹ Il membro dei Nove Divini esplicitamente legato alla sfera della conoscenza, i cui templi sono dette «Scuole», è invece Julianos, «Dio della saggezza e della logica» (<http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-julianos>).

⁵⁰ <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-mara>: «I sacerdoti e le sacerdotesse delle Benevolenze studiano la grandiosità [...] di Mara e si dice che abbiano appreso moltissimo: così, c'è molta conoscenza segreta da condividere con quegli iniziati reputati fedeli alla chiamata di Mara» («Benevolenze» è, qui, il nome dell'Ordine di Mara). Invece, a proposito di Julianos, Dio dell'Erudizione in quanto tale, non si fa riferimento ad alcuna «segretezza» della conoscenza – istruzione – che egli promuove.

⁵¹ Se da una parte ciò non è vero sempre, sembrerebbe costituire un'esclusiva dei sacerdoti di Arkay almeno in *Oblivion* (cfr. http://www.uesp.net/wiki/Oblivion: Priest_of_Arkay).

⁵² J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 547.

⁵³ Entrambe figurano in *Oblivion* (cfr. P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, Roseville, Prima Games, 2006, p. 343, p. 359).

simbolo del Ciclo, mentre nell'altra impugna un bastone, simbolo «fertilizzante»⁵⁵. Nella vetrata figurativa, il dio regge in una mano soltanto un bastone, sulla punta del quale però poggia un cerchio che gli inghirlanda il volto: l'immagine combinata che ne risulta rinvia a quella del fiore, figlio vegetale della Terra e «simbolo del principio passivo»⁵⁶ di cui Arkay è la manifestazione. La vetrata è di un verde e un rosso particolarmente vivi: questi due colori caratterizzano il dramma della vegetazione, che sottende anche al dramma alchemico. Gli dèi della vegetazione, infatti, «scendono [...] agli inferi dove il rosso ctonio li rigenera. Per questo esse sono esternamente verdi e internamente rosse e il loro impero si estende sui due mondi»⁵⁷. Il rosso in particolare, nella sua valenza ctonia e notturna, è il colore del «ventre in cui morte e vita si trasmutano l'una nell'altra»⁵⁸.

Solo la più estesa fonte che possediamo su Arkay – il volume *Arkay il Dio*⁵⁹, reperibile in *Daggerfall* – può confermare l'ipotesi che, nella sua ideazione da parte dei creatori di *The Elder Scrolls*, si individua l'azione dell'archetipo del *Dying and Rising God* o Dio Figlio, fuorviando chiunque possa obiettare che legare un dio al Ciclo, alle stagioni e alla mortalità sia frutto di fantasia in libertà. Il mito presentato in tale volume – quello dell'apoteosi o divinizzazione di Arkay⁶⁰ – ci svela il suo rapporto esclusivo con la benevola Dea Mara⁶¹. Potrebbe suonare stridente che gli autori abbiano selezionato, quale protagonista femminile di questo mito di morte – e di rinascita in forma divina – proprio la buona Mara, «Dea della Fertilità, [...] Dea-Madre e Dea dell'Amore»⁶²: a nostro avviso, tale

⁵⁴ Il cerchio si trova anche nelle insegne del suo Tempio in *Daggerfall* e nel suo altare in *Skyrim* (cfr. R. Wartow, *op. cit.*, p. 11; D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, p. 36).

⁵⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

⁵⁶ *Ivi*, vol. I, p. 449.

⁵⁷ *Ivi*, vol. II, p. 547.

⁵⁸ *Ivi*, vol. II, p. 300.

⁵⁹ Cfr. <http://www.imperial-library.info/content/arkay-god>.

⁶⁰ Nel corpus di testi religiosi di *The Elder Scrolls* esiste, per il dio Arkay – e non solo – una prima ipotesi evemeristica, per la quale sarebbe stato un individuo eccezionale vissuto in un tempo remoto, e una seconda ipotesi, per la quale sarebbe stato sempre un dio. Quest'ultima la si può trovare nel volume *The Monomyth*, in cui troviamo il nome di Arkay tra gli dèi che acquisirono una forma definitiva quando iniziò il Tempo.

⁶¹ Mara è un altro dei Nove Divini (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-mara>). Il suo nome ci ricorda quello di una divinità femminile baltica (Māra), la quale riproduce gli aspetti tipici della Dea archetipale (cfr. M. Gimbutas, «Pre-Indo-European Goddesses in Baltic Mythology», *The Mankind Quarterly*, 1985, n. 26, p. 21).

⁶² <http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-mara>.

scelta è stata dettata dall'inconscio, in quanto Mara è la proiezione dell'archetipo della Dea *Tellus Mater*, conferitrice di vita e morte.

Secondo tale mito, Arkay un tempo era un normale negoziante, il quale nutriva una grande passione per la conoscenza. «Avido collezionista di libri», si imbatté un giorno in un misterioso volume, il cui fine era quello di «spiegare i segreti della vita, della morte e il fine dell'esistenza»: perso nella lettura di esso, egli «ignorò ogni altra cosa» accadesse intorno a lui, inclusa «la pestilenza che stava devastando la sua città». Proprio nel momento in cui sentì che «il libro gli stava aprendo visioni di nuovi mondi, la peste lo colpì»: tremendamente indebolito, sentì che «stava lentamente sprofondando nella morte». Fu allora che egli «pregò Mara, la dea-madre» affinché gli concedesse ancora «il tempo sufficiente per completare lo studio del libro». Apparentemente non vi è alcuna ragione per la quale Arkay, in punto di morte, debba invocare Mara e *non* un'altra Dea – e ve ne sarebbero state di più adatte a questo ruolo – affinché ne risparmi la vita ancora per un po'. Dobbiamo constatare che «Madre Mara» – come viene chiamata da Arkay⁶³ – è anzitutto una conferitrice di morte; la conferma di questo suo potere nefasto proviene dalla frase con cui lei esordisce, in risposta alla supplica di Arkay: «Perché mai dovrei fare un'eccezione per te, Ark'ay?». L'archetipologia ci insegna che ogni Dea, in quanto *Tellus Mater*, possiede due volti, uno amorevole e uno mortifero, in quanto essa partorisce il Dio Figlio e lo riaccoglie poi nel suo grembo procurandogli la morte. In tale caso, Mara viene scelta come responsabile del flagello che colpisce Arkay, procurandogli la morte, perché essa incarna l'archetipo della Dea *Tellus Mater* che – oltre alla vita – conferisce la morte al Dio Figlio, risucchiandolo di nuovo nel suo abisso uterino. Nella relazione tra Mara e Arkay si può individuare così il rapporto tra la Dea *Tellus Mater* e Dio Figlio in quanto ipostasi del vegetale: Mara, responsabile della morte imminente del ciclico e stagionale Arkay, non è che una ipostasi della Terra la quale, nella cattiva stagione, riattira nel suo ventre ctonio la vegetazione.

⁶³ La Dea Mara dovrebbe essere anche la reale madre di Arkay: ciò si può dedurre dal fatto che Arkay è figlio del dio Akatosh, di cui Mara è moglie o amante (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/varieties-faith-empire>). Vi sarebbe così un motivo per il quale nel testo, più di una volta, Arkay si rivolga a lei con il vocativo «madre»: non (o non solo) per reverenza, ma perché ne è la madre di sangue.

Il graduale allontanamento di Arkay dal mondo concreto, che culmina poi nella sua malattia, è isomorfo alla Discesa agli Inferi o Catabasi del Dio Figlio, corrispondente al *Regressus ad uterum* nel corpo tellurico della Dea. Non a caso, Arkay si ammala gravemente proprio quando «il libro gli stava aprendo visioni di nuovi mondi», ed è proprio in quel momento che egli rivolge la sua supplica a «Madre Mara», di cui avverte l'avvicinarsi. Se la dea Mara interviene chiedendo ad Arkay cosa avesse iniziato ad afferrare in merito al «motivo della morte e della nascita», significa che è lei a detenere i segreti – ossia, i «misteri» – della morte, il cui dominio le appartiene. Arkay, in risposta, le espone una teoria di cui l'unica cosa certa – gli «elementi di verità» a cui Mara accenna – è che vige un equilibrio, legato al Ciclo, in rispetto del quale vita e morte devono necessariamente alternarsi⁶⁴.

Alla fine del mito, Arkay si trova dinanzi a una decisione: «Accettare la morte [...] o divenire un dio»; in realtà, piuttosto che a una scelta, sembrerebbe posto davanti a un percorso obbligato. Egli asserisce: «Se i miei studi non sono completamente errati, la mia sola scelta è di accettare il fardello». In tal modo, ci dà ad intendere che la sua morte è ormai inevitabile: la sua Discesa agli Inferi era infatti già iniziato nel momento in cui egli si era perduto nell'assoluta dedizione a un sapere «misterico», nella lettura del libro che contiene «i segreti della vita e della morte» e che potrebbe pertanto dirsi un testo sacro di Mara. Tale lettura, sul modello della «vicenda mitica che implicava un passaggio verso l'*altro mondo* e che investiva il territorio della morte»⁶⁵, ha costituito l'accesso catabatico a un'altra dimensione, riconciliando il Dio (Arkay) con il reame uterino della Dea (Mara). Pertanto, in virtù delle leggi cicliche, a tale morte deve seguire necessariamente una rinascita, procuratagli dalla Dea stessa (sempre Mara).

Arkay risorge, dopo «quella che gli parve un'eternità», divenendo «Dio della Nascita e della Morte». Il suo compito, che si prospetta oneroso, è quello di assicurarsi che «le morti e le nascite siano nel giusto equilibrio nel mondo fisico». Come gli preannuncia Mara, tale compito, che richiede una «Sacra Neutralità», è

⁶⁴ <http://www.imperial-library.info/content/arkay-god>: «Ci sono molte più anime nell'Universo di quanto spazio vi sia per loro nel mondo fisico. Ma è nel mondo fisico che un'anima ha l'opportunità di apprendere e progredire. Senza la nascita, le anime non sarebbero in grado di acquisire tale esperienza, e senza la morte non vi sarebbe spazio per la vita».

⁶⁵ P. Scarpi (ed.), *Le Religioni dei misteri*, op. cit., vol. I, p. XIV.

un «Eterno travaglio». Arkay diviene così una sorta di giudice e capo dei morti: questo titolo non ci suona nuovo, in quanto lo stesso ruolo viene assunto da alcuni dèi della vegetazione dopo la morte, come l'egiziano Osiride, «sovrano dei morti» la cui «vita nell'Oltretomba è altamente attiva»⁶⁶.

Il dio, dunque, muore in Mara e risorge da Mara: è pertanto l'ipostasi dell'archetipale *Dying and Rising God* il quale, morendo, fa ritorno all'utero della Dea *Tellus Mater*, la sola che ha il potere di conferirgli, oltre alla morte, la rinascita ovvero l'immortalità. In tale versione, rinascita e immortalità si manifestano nella divinizzazione e nella conoscenza suprema degli arcani del Ciclo nascita-morte, di cui diviene il regolatore. Concludiamo che la dea Mara ingloba l'aspetto doppio dell'archetipale Dea *Tellus Mater*, da cui «tutta la vita ha origine» e a cui «tutto ritorna al momento della morte»⁶⁷. Di tale doppiezza, però, il lato amorevole è preponderante su quello terribile, e la preminenza del suo «aspetto positivo, donatore di vita»⁶⁸ è coerente con la sua caratterizzazione di benefica Dea dell'Amore. In tale mito di apoteosi, Mara si prefigura come la Dea *Tellus Mater* che, dopo aver attirato Arkay a sé – nel «mondo sotterraneo, l'utero terrestre [...] pericolosa terra dei morti che il morto deve attraversare»⁶⁹ – lo fa attingere, in apparenza immediatamente (per quanto ad Arkay sia parsa «un'eternità») a «un nuovo, più elevato livello di esistenza»⁷⁰, ossia la rinascita divinizzata.

Segnaliamo, come proiezione architettonica dell'immagine di Arkay (il vegetale) sepolto nel grembo di Mara (la Terra), la struttura – prodotta anch'essa a livello inconscio – del Tempio di Mara, che si trova nella città di Riften in *Skyrim*: curiosamente, proprio sotto il Tempio della Dea dell'Amore e della Fertilità, in cui si celebrano le unioni matrimoniali⁷¹, si trova la Sala dei Morti di Riften, sacra

⁶⁶ T. N. D. Mettinger, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁷ R. Eisler, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁹ *Ivi*, p. 159.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ In quanto Dea dell'Amore, Mara vigila sui matrimoni. In *Skyrim*, la *Quest* dal titolo *I vincoli del matrimonio* consiste proprio nell'indossare un Amuleto di Mara, ricevuto presso il suo Tempio a Riften dal suo sacerdote Maramal, e scegliere, grazie ad esso, un/a compagno/a per la vita (nonché per le proprie avventure) tra quasi tutti i personaggi che popolano il gioco (cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, pp. 336-338). Essendo Dea dell'Amore, Mara vigila anche sulla

ad Arkay⁷². Riften è l'unica città in cui la Sala dei Morti non è una struttura autonoma: essa è posta in una posizione ctonia, sepolta nell'«utero» del maggiore Tempio consacrato alla Dea *Tellus Mater* e Dea dell'Amore.

Arkay predica: «Onora la terra, le sue creature [...]. Difendi e proteggi i tesori del mondo mortale, e non profanare gli spiriti dei morti»⁷³. Pertanto, sono avversi ad Arkay i fautori del sovvertimento di quell'equilibrio di cui è garante: coloro che praticano la negromanzia⁷⁴ sono nemici dichiarati di Arkay e dei suoi ministri, e tutti i non-morti⁷⁵ oltraggiano Arkay con la loro stessa esistenza.

Il più accanito nemico del dio Arkay, però, è un altro: si tratta di una divinità femminile. Costei è la dea Namira⁷⁶, i cui principali epiteti sono «Grande Oscurità»⁷⁷ e «Padrona della Decadenza»⁷⁸: matrona «di tutto ciò che è nauseabondo e rivoltante» e «sovrana di tutti gli spiriti cupi e foschi», viene «associata a ragni, insetti, lumache e altre creature ripugnanti che infondono ai mortali una repulsione istintiva»⁷⁹; coerentemente con ciò, «le malattie [...] sono sotto il suo controllo»⁸⁰. Da questi attributi, si può riconoscere in Namira «l'Archetipo del Femminile come terribile divinità della terra e della morte [...] nella sua potenza divorante, la terra, in cui tutto marcisce»⁸¹; costei incarna la morte nel suo aspetto consumante, logorante e putrefacente.

famiglia, come si deduce dal suo comandamento nel volume *The Ten Commands of the Nine Divines*, reperibile in *Oblivion*. <http://www.imperial-library.info/content/ten-commands-nine-divines>: «Vivi sobriamente e pacificamente. Onora i tuoi genitori e preserva la pace e la sicurezza della casa e della famiglia».

⁷² Cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, p. 598.

⁷³ <http://www.imperial-library.info/content/ten-commands-nine-divines>.

⁷⁴ Cfr. P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, *op. cit.*, p. 41; <http://www.imperial-library.info/content/black-arts-trial>; <http://www.imperial-library.info/content/arkay-enemy>.

⁷⁵ Cfr. P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, *op. cit.*, p. 42; <http://www.imperial-library.info/content/opusculus-lamae-bal-ta-mezzamortie>.

⁷⁶ In lingua originale Namira è definita «Daedric Lord» o «Daedric Prince»: i Daedra, tipologia di dèi opposta agli Aedra (cui appartengono i Nove Divini), vengono denominati in modo neutro «principi» o «signori» (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/oblivion>; <http://www.imperial-library.info/content/aedra-and-daedra>). Se si ha dubbio in merito al genere sessuale di alcuni, Namira è inequivocabilmente femminile, come testimoniano i suoi epiteti.

⁷⁷ <http://www.imperial-library.info/content/words-clan-mother-ahnissi-her-favored-daughter>.

⁷⁸ Cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, p. 293.

⁷⁹ <http://www.imperial-library.info/content/book-daedra>.

⁸⁰ <http://www.imperial-library.info/content/beggar-prince>.

⁸¹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 165.

Namira è la divinità centrale in una disturbante *Quest*, giocabile in *Skyrim*, che reca il titolo *Il Sapore della Morte*⁸². Il protagonista apprende che la Sala dei Morti della città di Markarth è stata chiusa al pubblico, poiché alcuni corpi che vi risposano sono stati divorati da Eola, una cannibale «emissaria di Namira»⁸³. Questa, dopo avergli chiesto di purificare per lei la caverna di Reachcliff, sacra alla dea, offre al protagonista la possibilità di essere iniziato al cannibalistico Coven di Namira. Per diventarne adepto, egli non dovrà far altro che condurvi con l'inganno Fratello Verulus, Sacerdote di Arkay – di cui i devoti a Namira intendono cibarsi –, farlo a pezzi dinanzi l'altare della dea e dargli il primo morso. Se il protagonista conclude con successo la *quest*⁸⁴, nella caverna rimbomberà la voce di Namira che, «compiaciuta dalla [...] consumazione [...] della carne dei morti»⁸⁵, lo ricompensa donandogli il suo Anello, il quale permette a chi lo indossa di nutrirsi della carne dei cadaveri⁸⁶.

Ci apprestiamo a dimostrare che l'odio profondo nutrito per il dio Arkay da parte di Namira – in base al quale i membri del suo Coven si cibano proprio dei morti che ebbero gli onori funebri arkayani o dei ministri di Arkay immolati – è strutturato su una specifica impalcatura archetipica agraria: avvalendoci nuovamente del rapporto tra il *Dying and Rising God* o Dio Figlio e la Dea *Tellus Mater*, crediamo di poter individuare in tale *Quest* la ricongiunzione di Dio e Dea dalla prospettiva «divorante» del Femminile. I cannibali del Coven di Namira celebrano la Dea nel suo aspetto Terribile, che «come utero vorace [...] uccide il fallo»⁸⁷, ossia la «Terra divoratrice»⁸⁸ che risucchia, nella cattiva stagione, la vegetazione – il corpo del Dio Figlio morente. Come abbiamo già sottolineato trattando di Mara, se la Dea Terra archetipale «che genera la vita [...] è la stessa che tutto divora e riprende dentro di sé»⁸⁹, allora costei «non è una, ma duplice»⁹⁰:

⁸² Cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, pp. 312-313.

⁸³ *Ivi*, p. 312.

⁸⁴ Il videogiocatore può decidere in più momenti della *Quest* di schierarsi invece dalla parte di Arkay, uccidendo Eola e salvando Fratello Verulus, che lo ricompenserà con il suo Amuleto o del denaro (cfr. *ivi*, pp. 312-313).

⁸⁵ *Ivi*, p. 313.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 91.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁹ *Ivi*, p. 147.

possiede un aspetto «positivo, datore di vita» e un aspetto «negativo, portatore di morte»⁹¹. Mentre Mara rappresentava archetipicamente soprattutto la Madre «dispensatrice benefica di vita, [...] che promette e dona [...] resurrezione, nuova vita e nuova nascita»⁹², Namira incarna, stavolta esplicitamente ed esclusivamente, la sua controparte, la Madre «Terribile», ossia la «terra affamata, che divora i propri figli e si impingua con i loro cadaveri»⁹³. Quando il *Dying and Rising God*, in quanto Dio Figlio, compie il suo «ritorno alla madre di morte»⁹⁴ esperisce, dalla prospettiva opposta, «un incubo avente per schema la discesa» sotto forma di «inghiottimento nefasto», di «masticazione»⁹⁵ da parte del «grembo della terra» che si trasforma nelle «fauci divoranti e mortali del mondo sotterraneo», nell'«utero divorante della tomba e della morte»⁹⁶. I ripugnanti seguaci di Namira emulano la loro Signora, proiezione dell'archetipale Madre Terribile «antropofaga»⁹⁷, di cui «i cadaveri sono il [...] nutrimento preferito»⁹⁸.

Le vittime dei seguaci di Namira – rispettivamente i sepolti nella Sala dei Morti arkayana e soprattutto il Sacerdote di Arkay Fratello Verulus – rispecchiano il dio stesso: ne è prova che, quando Namira interviene alla chiusura della *Quests*, dichiara di compiacersi che il protagonista si sia cibato «dello stesso Arkay»⁹⁹. Non riteniamo sia un caso che – sebbene non solo le *Quests* di Namira hanno luogo in antri ctoni – l'iniziazione del protagonista al cannibalismo abbia luogo a Reachcliff, che è una caverna e dunque un «archetipo dell'utero materno»¹⁰⁰. Riteniamo, dunque, che *Il Sapore della Morte*, *Quest* finalizzata allo sfregio del dio Arkay, drammatizzi l'inghiottimento del Dio Figlio (il vegetale) da parte della famelica Dea *Tellus Mater*.

⁹⁰ M. E. Harding, *op. cit.*, p. 192.

⁹¹ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 173.

⁹² E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 55.

⁹³ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁴ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁶ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁷ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, *op. cit.*, p. 248.

⁹⁸ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁹ http://www.uesp.net/wiki/Skyrim:The_Taste_of_Death.

¹⁰⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 234.

Desideriamo chiudere la nostra analisi citando un misterioso errore commesso da parte degli autori di *The Elder Scrolls* in un dialogo di *Oblivion*. Ci riferiamo, nella fattispecie, alle prime parole che Hil l'Alto, sacerdote presso la Cappella di Arkay a Cheydinhal¹⁰¹, rivolge al protagonista. Egli esordisce esclamando: «Lode ad Arkay, e a tutte le sue piccole creature del bosco!»¹⁰² dove, in lingua originale, l'aggettivo possessivo «sue» è «her», ovvero «sue di lei». Stando a tutte le altre fonti che possediamo su Arkay – dialogiche, bibliografiche, iconografiche, relative alle *Quests* di *The Elder Scrolls* – non c'è neanche lontanamente il dubbio che egli sia una divinità di sesso maschile¹⁰³. Cosa spinge allora il giovane Hil a riferirsi ad Arkay al femminile? Le spiegazioni possibili sono due.

Una prima spiegazione, basata sul saldo rapporto individuabile tra Mara e Arkay, è che Hil, con il suo «her», si stia in realtà riferendo a Mara in quanto Dea *Tellus Mater*: affermerebbe così che bisogna lodare anzitutto Arkay (la vegetazione) in qualità di Dio Figlio di Mara, e in secondo luogo bisogna lodare anche tutte le altre sue (di Mara, «her») creature «del bosco» – cioè vegetali. Questa interpretazione sembrerebbe anche in linea con l'*incipit* del comandamento di Arkay in *The Ten Commands of the Nine Divines*: «Onora la terra, le sue creature...», ossia Mara e poi tutti i suoi figli, di cui egli è il modello.

Una seconda spiegazione è invece che Hil – e, dietro di lui, gli autori del videogioco – sia stato soggetto a un vero e proprio *Lapsus Linguae*, di cui sono responsabili le complesse strutture archetipali che giacciono nei recessi nell'inconscio collettivo. Infatti, *Dying and Rising God* o Dio Figlio «è partecipe di due nature: maschile e femminile»¹⁰⁴ in quanto principio Maschile *in via di separazione* dal Femminile ma *non ancora* completamente indipendente da esso:

L'elemento femminile del figlio-amante androgino [...] deriva da un livello [...] in cui predomina ancora la Grande Madre e la maschilità non è ancora

¹⁰¹ Cfr. P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, op. cit., p. 225. L'individuo pare ancora un neofita del culto: si suppone che desideri divenire un giorno Sacerdote di Arkay, ma che non lo sia ancora.

¹⁰² http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Hil_the_Tall.

¹⁰³ Stessa cosa non era, ad esempio, per alcuni Principi Daedrici, sulla cui natura sessuale vi è sempre una certa ambiguità.

¹⁰⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 371.

saldamente stabilita, [...] la maschilità stessa non ha ancora raggiunto [...] la propria indipendenza¹⁰⁵.

Secondo tale ipotesi, Hil si starebbe realmente riferendo al dio Arkay, pur utilizzando un aggettivo possessivo al femminile; che le creature «del bosco» siano «sue» è evidente, poiché tutta la vita vegetale non è altri che un'ipostasi del *Dying and Rising God*. Si potrebbe anche supporre – spingendoci più in là con le congetture e le astrazioni sul microcosmo di *The Elder Scrolls* – che non si tratti di un *Lapsus Linguae* diretto del personaggio, ma che Hil stia utilizzando una formula fissa di un fantomatico inno, magari preservato in un testo sacro o tramandata oralmente: in virtù della sua grande arcaicità e vicinanza all'archetipo, tale inno fittizio preserverebbe il genere grammaticale femminile riferito al dio. Hil riprodurrebbe il verso così com'è, senza neanche chiedersi – atteggiamento tipico di quando si riproducono repertori formulari cristallizzati della letteratura orale – perché mai il dio Arkay sia una «lei». Pur optando per quest'ultima ipotesi, dobbiamo riconoscere che si è inequivocabilmente verificato un *Lapsus Linguae*, nell'uso del genere femminile, perlomeno da parte degli autori di *The Elder Scrolls*.

Occupiamoci, adesso, ugualmente attraverso la prospettiva dell'archetipologia e i procedimenti applicativi della mitocritica, del *Non-Player Character* della Madre-Notte in *The Elder Scrolls*: questo fu concepito dai suoi creatori conformemente al modello archetipico junghiano della «Madre Terribile». Partiremo dal suo nome carico di semantismo, fino a evidenziare formule ed eventi densi di simbolismo – con particolare riferimento agli ultimi due episodi del *Role-Playing Game*. Quello della Madre-Notte è un esempio di «mitologia della violenza», quale prodotto dell'immaginazione creatrice nel *Lore* del videogioco in questione. A fianco del terrifico dio Sithis, la Madre-Notte presiede, difatti, alla morte violenta: a lei, il culto della settaria gilda *Dark Brotherhood* (*Confraternita Oscura*) è rivolto e dedito.

Un comune denominatore che intercorre tra i *Role-Playing Games* e una gamma di *Video Games* ben più ampia e datata è costituito, non a caso, dall'uso

¹⁰⁵ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza, op. cit.*, p. 147.

della «violenza quale espediente per portare avanti la *storyline*»¹⁰⁶. Analogamente a quello tra *Video Games* e prassi violenta, è altresì inconfutabile il rapporto dialettico che vige tra violenza e religione: come affermava Girard, «la violenza e il sacro sono inseparabili»¹⁰⁷; non accade di rado, infatti, che «tanto nella sfera mitica quanto in quella rituale [...] la morte violenta sia apparentemente un'attrattiva per l'immaginazione religiosa»¹⁰⁸. In virtù di questa triplice intersezione, per la quale tanto l'universo videoludico quanto quello religioso sono imperniati su modulazioni del violento, ci sembrerà tutt'altro che insolito che una porzione del *Lore* di un *Role-Playing Games* risulti impostata su un'autentica «mitologia della violenza». È da tale intersezione che nasce il caso di cui intendiamo occuparci, prendendo le mosse dalla constatazione teorica per la quale sussiste un «peculiare influsso della morte violenta sull'immaginazione religiosa»¹⁰⁹.

Una delle sezioni più celebri di *The Elder Scrolls* è rappresentata dalle «*Faction Quests*»¹¹⁰ assegnate dalla «gilda di assassini»¹¹¹ che reca il nome di *Dark Brotherhood*. Quanto più distingue la *Dark Brotherhood*, però, è che si tratta di ben più di una semplice gilda, rivelandosi anche e soprattutto un «culto di morte»¹¹² – rivolto al «Signore del Terrore»¹¹³ Sithis e alla Madre-Notte. Alla stregua di quell'«organizzazione socio-religiosa formatasi *per separazione*

¹⁰⁶ R. Wagner, *Godwired: Religion, Ritual and Virtual Reality*, London-New York, Routledge, 2012, p. 12. La violenza, tuttavia, non costradistingue il *Video Game* in senso assoluto: ad esempio, mentre nei celebri *First-Person Shooter Games* essa costituisce la prassi (cfr. N. Signorielli, *Violence in the Media: A Reference Handbook*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010, pp. 36-39), in altre categorie, anche di successo, è del tutto assente (cfr. J. P. Gee, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 10, p. 152).

¹⁰⁷ R. Girard, *La Violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2015, p. 37.

¹⁰⁸ M. Kitts, «Violent Death in Religious Imagination», in M. Juergensmeyer, M. Kitts, M. Jerryson (ed.), *Oxford Handbook of Religion and Violence*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013, p. 358.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 357.

¹¹⁰ Le *Faction Quests* vengono assegnate al *Player Character* da parte di vari gruppi a interesse specifico – generalmente politico o culturale – ai quali costui può unirsi più o meno liberamente (cfr. P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, *op. cit.*, pp. 135 e sgg.; P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, *op. cit.*, pp. 134 e sgg.; D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, pp. 155 e sgg. Per la diversa accezione di «*Faction*» in *Daggerfall*, cfr. R. Wartow, *op. cit.*, pp. 30 e sgg.).

¹¹¹ P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, *op. cit.*, p. 184.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ <http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>.

rispetto a una tradizione religiosa storicamente consolidata»¹¹⁴, quale è la setta, la *Dark Brotherhood* si oppone di fatto al «Culto Imperiale»¹¹⁵, ufficiale a Tamriel, che prevede invece la sola venerazione dei Nove Divini.

I novelli membri, dopo essere stati contattati direttamente e avere superato una *Quest* di ammissione¹¹⁶, ricevono un'«armatura incantata»¹¹⁷ quale divisa caratterizzante della gilda, a testimonianza che la loro iniziazione è completa. Come un'organizzazione settaria, pertanto, la *Dark Brotherhood* «pretende che chi vi aderisce si sottometta a un rigoroso cammino di iniziazione», che culmina in un «cambiamento di identità [...] spesso sottolineato con un nuovo abito che viene indossato»¹¹⁸. Lo statuto settario della *Dark Brotherhood* – tollerata o pressoché ignorata dai profani¹¹⁹ – si evince altresì dalla sua assoluta riluttanza ad associarsi con qualsiasi altro gruppo¹²⁰ e dalla segretezza delle sue sedi operative – dalle case abbandonate alle rovine diroccate, sigillate da porte magiche¹²¹.

La *Dark Brotherhood* compare in tutti e cinque gli episodi di *The Elder Scrolls*: in *Morrowind*, però, la gilda che assegna le *Faction Quests* a carattere espressamente omicida reca il nome di *Morag Tong*¹²². Sebbene una tradizione le identifichi¹²³, *Morag Tong* e *Dark Brotherhood* risultano di fatto due gilde distinte¹²⁴ e mortali nemiche l'una dell'altra¹²⁵: l'ipotesi più accreditata, a tal

¹¹⁴ E. Pace, *Le Sette*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 11.

¹¹⁵ Cfr. P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, op. cit., p. 229.

¹¹⁶ Cfr. P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, op. cit., pp. 184-185; D. S. J. Hodgson, S. Stratton, op. cit., pp. 236-237.

¹¹⁷ P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, op. cit., p. 185.

¹¹⁸ E. Pace, op. cit., p. 24.

¹¹⁹ <http://www.imperial-library.info/content/brothers-darkness>.

¹²⁰ AA.VV., *The Elder Scrolls: Arena. Player's Guide*, Washington, Software Publishers Association, 1993, p. 49.

¹²¹ Cfr. P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, op. cit., p. 267; P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, op. cit., p. 185, pp. 192-193; D. S. J. Hodgson, S. Stratton, op. cit., p. 232, p. 460.

¹²² Cfr. P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, op. cit., pp. 267 e sgg.

¹²³ Gli Annali di Tamriel documentano che, nella Seconda Era, dopo essere stata per sempre dichiarata illegale e perseguitata, la *Morag Tong* si riformò segretamente sotto il nome di *Dark Brotherhood* (R. Wartow, op. cit., p. 6).

¹²⁴ Parimenti avvolte in un velo di segretezza, le due gilde differiscono tuttavia per il loro grado di legalità. La *Morag Tong* non è propriamente un'organizzazione criminale, in quanto ha l'autorizzazione a compiere delitti commissionati attraverso dei contratti legalmente approvati, denominati *writs* (P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, op. cit., pp. 267-269). Di contro, la *Dark Brotherhood*, offrendo illegalmente omicidi

proposito, è che la *Dark Brotherhood* nacque in seguito a uno scisma religioso in seno alla *Morag Tong*¹²⁶. Lo scopo originario della *Morag Tong*, i cui omicidi «legali» lenirebbero la guerra aperta tra le Grandi Casate¹²⁷, era quello di evitare ulteriori spargimenti di sangue. Non siamo molto lontani dalla teoria girardiana dell'origine del sacrificio quale «strumento di prevenzione» per fronteggiare la violenza «istintiva» a cui l'uomo è intrinsecamente incline:

Se nelle società primitive non c'è rimedio decisivo contro la violenza, né guarigione infallibile qualora l'equilibrio sia turbato, si può supporre che le misure *preventive*, in contrapposizione a quelle *curative*, avranno un ruolo di primo piano. È qui che ritroviamo la definizione di sacrificio [...] uno strumento di prevenzione nella lotta contro la violenza [...]. Il sacrificio polarizza le tendenze aggressive [...]. Il sacrificio impedisce lo svilupparsi dei germi della violenza. Aiuta gli uomini a tenere a bada la vendetta¹²⁸.

Anche la *Dark Brotherhood*, attraverso i suoi contratti – illegali – opera di fatto una «violenza selettiva [...] ristretta e rivolta a specifici oggetti o vittime»¹²⁹: ma essa si carica, per di più, di tratti *esplicitamente* rinviabili al rituale sacrificale. Quello della *Dark Brotherhood* è il caso in cui, per adoperare le parole di Girard, la violenza si «nasconde» dietro la religione¹³⁰. Infatti, *oltre* a soddisfare il loro mandante privato, gli spargimenti di sangue della *Dark Brotherhood* sono volti in primo luogo a placare il dio Sithis, «affamato di anime»¹³¹: si rifanno, pertanto, alla teoria di Eliade secondo cui il significato dei sacrifici umani «deve essere ricercato nella teoria arcaica della rigenerazione periodica delle forze sacre»¹³². In secondo luogo, le uccisioni cruente della *Dark Brotherhood* sono volte a

in cambio di denaro, rappresenterebbe un *business* tanto quanto un culto (<http://www.imperial-library.info/content/brothers-darkness>).

¹²⁵ P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, *op. cit.*, p. 276. Si vedano, in proposito, alcune *Quests* assegnate dalla *Morag Tong* finalizzate a convertire, minacciare o uccidere dei seguaci o fautori della *Dark Brotherhood* (cfr. *ivi*, pp. 276-278).

¹²⁶ <http://www.imperial-library.info/content/fire-and-darkness>.

¹²⁷ P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, *op. cit.*, p. 268.

¹²⁸ R. Girard, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁹ B. B. Lawrence, A. Karim, «The Institution of Violence: Three Connections», in B. B. Lawrence, A. Karim (ed.), *On Violence: a Reader*, London-Durham, Duke University Press, 2007, p. 221.

¹³⁰ R. Girard, *op. cit.*, p. 43.

¹³¹ <http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>.

¹³² M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 316.

compiacere la Madre-Notte. Se, come afferma Girard, «la violenza rituale intende riprodurre una violenza originaria»¹³³, ogni omicidio portato a termine dalla gilda costituisce di fatto un'emulazione dell'esemplare Madre-Notte, sposa di Sithis, che nei tempi andati «assassinò i suoi figli, mandandone le anime direttamente [...] al padre»¹³⁴. La conciliazione di questi due fini si allinea con la logica sacrificale di Eliade, secondo la quale «ogni rito o complesso drammatico che tende alla rigenerazione di una “forza” è esso stesso la ripetizione di un atto primordiale [...] che è avvenuto *ab initio*»¹³⁵.

Così inteso, «il sacrificio evidenzia un'intenzione profonda di non allontanarsi dalla condizione temporale [...] ma di integrarsi al tempo, sia pure distruttore [...] e di partecipare al ciclo totale delle creazioni e delle distruzioni cosmiche»¹³⁶ – afferma Durand. Possiamo infine riconoscere che i due tratti distintivi della *Dark Brotherhood* individuati – l'isolamento settario e la violenza sacrificale – procedono di pari passo: solitamente, infatti, in un rituale sacrificale il circolo di partecipanti è segregato dal mondo esterno e si allontana dalla quotidianità¹³⁷.

La Madre-Notte è oggetto di venerazione da parte della *Dark Brotherhood*, nonostante non venga mai denominata «Dea»: il culto della morte violenta della *Dark Brotherhood* è difatti rivolto *in primis* a Sithis, Dio della Morte¹³⁸, e solo secondariamente alla Madre-Notte, la quale si configura come un'eminente mediatrice di natura pseudo-divina. L'evoluzione della figura della Madre-Notte, nella successione episodica di *The Elder Scrolls*, può definirsi di tipo evermeristico. In origine, «Madre-Notte» sembrerebbe il titolo attribuito al *leader* carismatico della *Dark Brotherhood* – «risorsa centrale in una setta»¹³⁹ – piuttosto che il nome proprio di una divinità protettrice¹⁴⁰. In seguito, negli episodi di

¹³³ R. Girard, *op. cit.*, p. 345.

¹³⁴ <http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>.

¹³⁵ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 316.

¹³⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 381.

¹³⁷ Cfr. W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁸ AA.VV., *The Elder Scrolls: Arena. Player's Guide*, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁹ E. Pace, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁰ La Madre-Notte si presenta in *Daggerfall* e in *Morrowind* in qualità di apice della gerarchia nella *Dark Brotherhood* (cfr. R. Wartow, *op. cit.*, p. 32; P. Olafson, *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, *op. cit.*, p. 278). Altrove si apprende che anche

Oblivion e di *Skyrim*, la Madre-Notte subisce un cambiamento radicale: da «mera mortale»¹⁴¹ quale era negli episodi precedenti – per quanto avvolta da un’aura semileggendaria¹⁴² –, questo *Non-Player Character* «emerge dalla storia»¹⁴³, tramutandosi in una quasi-dea che, affiancando Sithis nel presidio alla morte violenta, diviene oggetto di adorazione assoluta da parte dei seguaci della *Dark Brotherhood*.

È evidente che il volto contraddittorio e multifaccettato della Madre-Notte, che dà luogo al composito quadro sopra esposto, è dovuto alle dinamiche della fantasia creatrice dei produttori di *The Elder Scrolls*: nell’arco di un quindicennio, questi hanno rivoluzionato l’aspetto originario di tale *Non-Player Character*, sino a farlo assurgere a una posizione privilegiata di divinità. A nostro avviso, se questa metamorfosi è stata possibile, è grazie all’esistenza di un profondo piano archetipico su cui si radica un nutrito tessuto di corrispondenze tra il «notturno» principio Femminile, da un lato, e la fenomenologia della morte – specie se nefasta e violenta – dall’altro. La Madre-Notte, infatti, incarna la sintesi emblematica del Terribile Femminino, «simbolo di stasi, regressione e morte»¹⁴⁴. L’intima interrelazione dei due archetipi che compongono il nome scelto per lei dai creatori di *The Elder Scrolls* – quello della «Madre» e quello della «Notte» – fornisce un significativo supporto mitocritico alla nostra proposta ermeneutica.

L’ideazione e lo sviluppo della figura della Madre-Notte si impernia principalmente sul modello tanatico della «Madre Terribile», volto tetro e funesto dell’archetipo della Madre. Come Jung intuì per primo, la Madre può rappresentare una «minaccia gravida quanto mai di pericoli»¹⁴⁵, poiché «non solo genera e dirige la vita intera [...] ma riprende anche tutto ciò che da essa è nato nel

nella *Morag Tong* il titolo di «Madre-Notte» viene riservato al componente di sesso femminile di più alto grado dell’organizzazione (<http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>).

¹⁴¹ <http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>.

¹⁴² Alcuni non escludono la possibilità che la Madre-Notte possa essere immortale o quantomeno vissuta molto a lungo. Altri sostengono che non sia mai esistita una Madre-Notte mortale, ritenendo che costei sia in realtà Mephala, divinità ermafrodita adorata dalla *Morag Tong* – seconda soltanto a Sithis (cfr. <http://www.imperial-library.info/content/sacred-witness>).

¹⁴³ <http://www.imperial-library.info/content/fire-and-darkness>.

¹⁴⁴ E. Neumann, «The Fear of the Feminine», *op. cit.*, p. 241.

¹⁴⁵ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, *op. cit.*, p. 236.

suo grembo di nascita e morte»¹⁴⁶. È opportuno sottolineare che questa doppia potenzialità della Madre è dovuta al suo isomorfismo con la Terra. L'«ambiguità della Terra è condivisa dalla Madre»¹⁴⁷ perché, analogamente alla Madre, la Terra da una parte «partorisce e nutre»¹⁴⁸, ma dall'altra nasconde e ingoia¹⁴⁹ nella propria cavità – isomorfa al grembo materno.

Se la terra, «nella sua potenzialità di Madre Terribile [...] divora tutto il vivente, ingoiandolo impietosamente al suo interno»¹⁵⁰, allora essa si rivela «non solo la padrona della morte, ma dell'omicidio»¹⁵¹: in altre parole, l'«assassina è la terra stessa»¹⁵². Si instaura, così, un'intima solidità tra la Madre, la Terra e la morte specificamente violenta – su cui vigila la Madre-Notte in *The Elder Scrolls*. Se gli archetipi della Madre e della Terra sono isomorfi è perché, nelle loro potenzialità «terribili», sono congiunte da un *fil rouge* rappresentato non da una morte *qualsiasi*, bensì dalla morte nella sua valenza più funesta – quella violenta. Di conseguenza, anche tra la Madre e la morte si instaura un simbolismo osmotico: «L'immagine della Madre è investita dagli oscuri riflessi che emanano dall'esperienza della morte»¹⁵³ mentre, a sua volta, «l'immagine della morte è toccata dallo sfavillio del materno»¹⁵⁴. Il «grande isomorfismo della morte e dell'intimità materna»¹⁵⁵, individuato da Durand, motiva la scelta del primo elemento nominale del *Non-Player Character* della Madre-Notte; inoltre, giustifica perché uno degli epiteti attribuiti alla tutrice divina dell'assassinio sia «Signora-Morte»¹⁵⁶.

¹⁴⁶ E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁷ E. Herzog, *Psyche and Death: Death-Demons in Folklore, Myths, and Modern Dreams*, Woodstock, Spring Publications, 2000, p. 103.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

¹⁵⁰ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», op. cit., pp. 188-189.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 189.

¹⁵² E. Herzog, op. cit., p. 41.

¹⁵³ *Ivi*, p. 103.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 295.

¹⁵⁶ <http://www.imperial-library.info/content/sacred-witness>.

Trattando della Terra come «Madre Oscura»¹⁵⁷, lo junghiano Neumann la denomina «Dea della Notte» e «Grande Terra Madre della Notte»¹⁵⁸. Alla costellazione simbolica inerente alla Madre, a cui abbiamo riconosciuto appartenere la Terra e la Morte, si aggiunge pertanto la Notte – secondo elemento nominale scelto per la dea venerata dalla *Dark Brotherhood*. Ancora una volta, l'archetipo Terra funge da tramite al dischiudersi della catena archetipica: l'«unità della costellazione che unisce la madre, la terra e la notte» – già evidenziata da Durand¹⁵⁹ – illumina la «relazione che fu riconosciuta esistere fra divinità femminili e divinità della notte e della profondità della terra»¹⁶⁰; l'aspetto «notturno» della madre è classificato, difatti, come «ctonio»¹⁶¹. La morte come «ritorno»¹⁶² alla Madre o come «incontro»¹⁶³ con la Madre si configura così, per traslazione simbolica, sotto forma di un accesso iniziatico al regno della Notte: tale accesso, isomorfo alla «discesa intima»¹⁶⁴ nella Terra, è una regressione alle «tenebre prenatali» che, secondo Eliade, «corrispondono alla Notte che precede la Creazione»¹⁶⁵. Per tali motivi, in *The Elder Scrolls*, la «Notte» – in quanto «generatrice del sonno e della morte»¹⁶⁶ – duplica e potenzia il ruolo terribile di «Madre» ricoperto dalla protettrice divina degli assassini.

Si è già accennato alla doppia potenzialità archetipica per la quale la Madre è sia «bontà che nutre e protegge»¹⁶⁷ che «infera oscurità»¹⁶⁸ – sia Madre Buona che Madre Terribile. Se per le vittime della *Dark Brotherhood* la Madre-Notte, che autorizza e dirige gli omicidi, è esclusivamente una «Madre Terribile», per i confratelli della *Dark Brotherhood* e per chi giova del loro operato costei

¹⁵⁷ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», *op. cit.*, p. 188.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 189.

¹⁵⁹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 284.

¹⁶⁰ J. Evola, *Eros and the Mysteries of Love: The Metaphysics of Sex*, Rochester, Inner Traditions International, 1991, p. 121.

¹⁶¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 358.

¹⁶² M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶³ E. Herzog, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁶⁵ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁶ A. Marchetti, «Introduzione», in Id. (ed.), *La Notte. Invenzioni e studi sul nero*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 7.

¹⁶⁷ C. G. Jung, *L'Archetipo della madre*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

conserva altresì l'aspetto di «Madre amorosa»¹⁶⁹. Ne è una prima prova la componente verbale del Sacramento Nero – «sinistro rituale»¹⁷⁰ finalizzato a invocare l'aiuto della Madre-Notte, qualora si «desideri vedere qualcuno morto»¹⁷¹ –, che consiste nel proferire la seguente formula: «Dolce Madre, Dolce Madre, inviami il tuo figliolo, affinché le colpe degli indegni vengano battezzate nel sangue e nella paura»¹⁷².

La Madre-Notte è dunque «dolce» per chi trae beneficio dal suo intervento, ma altrettanto non può dirsi per gli «indegni», ossia gli sventurati individui per i quali la *Dark Brotherhood* riceve dalla dea il mandato di eliminazione. Le loro (presunte) colpe verranno, infatti, «battezzate nel sangue e nella paura»: altrove si apprende, difatti, che la Madre-Notte è «molto compiaciuta»¹⁷³ dagli spargimenti di sangue. A stabilire il nesso tra l'oggetto della supplica e la sua destinataria contribuisce in modo determinante la presenza implicita, nell'empia metafora battesimale, di un'«acqua materna e mortuaria»¹⁷⁴ – la bachelardiana acqua «stinfalizzata»¹⁷⁵ che, come spiega Durand, non è altri che «il sangue, il mistero del sangue che fugge nelle vene o sfugge con la vita attraverso la ferita»¹⁷⁶. Pertanto, la sussistenza, nelle strutture archetipiche dell'inconscio, di uno «stretto isomorfismo che unisce il sangue come acqua cupa alla femminilità»¹⁷⁷ ha indotto i creatori di *The Elder Scrolls* a concepire il Sacramento Nero come un rito da rivolgersi alla Madre-Notte – anziché direttamente a Sithis – affinché si verifichi un «battesimo di sangue».

Una seconda prova a supporto della teoria per la quale la Madre-Notte possiede anche i tratti dell'archetipica «Madre Buona» è la retorica adoperata dai membri della *Dark Brotherhood*. Reputandosi «fratelli»¹⁷⁸ gli uni per gli altri, questi si riferiscono alla propria organizzazione culturale come a una «famiglia piuttosto

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 31.

¹⁷⁰ <http://www.imperial-library.info/content/night-mother-rituals>.

¹⁷¹ <http://www.imperial-library.info/content/kiss-sweet-mother>.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Lucien_Lachance.

¹⁷⁴ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 125.

¹⁷⁵ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 177.

¹⁷⁶ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 127.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 125.

¹⁷⁸ <http://www.imperial-library.info/content/brothers-darkness>.

singolare»¹⁷⁹, all'interno del cui nido regnano «calore e sicurezza»¹⁸⁰. Si definiscono figli della Madre-Notte e di Sithis: ma mentre quest'ultimo, temuto «Padre del Terrore», viene più spesso riverito senza accenti affettivi, alla Madre-Notte vengono riservati elogi dai toni pre-edipici. Proponiamo come esempi, due formule pronunciate da uno dei vertici gerarchici della *Dark Brotherhood* in *Oblivion*: dopo aver denominato la Madre-Notte «la nostra Empia Matrona»¹⁸¹ – epiteto rivoltale spesso, che conferma l'inclinazione spiccatamente matriarcale della terminologia dottrinarica della gilda –, egli afferma: «Dal suo tenebroso grembo siamo stati generati, dal suo seno succhiamo malvagità e dolore»¹⁸². Nella prima parte, si ripropone la «profondità ctonia o abissale del grembo»¹⁸³, archetipo tellurico-materno che coincide con il buio prenatale; nella seconda parte emerge una delle benefiche «funzioni in cui il femminile [...] esercita un influsso nei confronti del bambino», ossia il «nutrire» – che ha per oggetto, però, «malvagità e dolore», elementi che rinviano al dominio della Madre Terribile; subito dopo, infatti, il *Player Character* viene rassicurato che la Madre-Notte «ama i suoi figli»¹⁸⁴.

Grazie all'evoluzione della caratterizzazione della Madre-Notte da parte dei produttori di *The Elder Scrolls*, il contenuto delle *Quests* inerenti alla *Dark Brotherhood* in *Oblivion* e in *Skyrim* – gli ultimi due episodi del *Role-Playing Game* – si rivela particolarmente denso dal punto di vista simbolico. Intendiamo chiudere il nostro percorso mitocritico illustrando come, in una cruciale *Quest* di *Skyrim*, dal titolo *Death Incarnate (La Morte incarnata)*¹⁸⁵, la Madre-Notte riveli nuovamente il suo volto duplice – terrificante eppure benevolo, lugubre eppure salvifico –, operando come la «madre il cui grembo offre nascondiglio e rifugio, nonché la suprema gioia della rinascita alla luce»¹⁸⁶. *Death Incarnate* rappresenta il momento di più acuta tensione nella *questline* della *Dark Brotherhood* in

¹⁷⁹ http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Lucien_Lachance.

¹⁸⁰ P. Olafson, *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, op. cit., p. 186.

¹⁸¹ http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Lucien_Lachance.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 282.

¹⁸⁴ http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Lucien_Lachance.

¹⁸⁵ Cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, op. cit., pp. 248-250.

¹⁸⁶ E. Herzog, op. cit., p. 103.

Skyrim: il Santuario della *Dark Brotherhood* viene infatti scovato dalle Guardie Imperiali e messo a ferro e fuoco. Mentre cerca di fuggire alle fiamme che imperversano, il *Player Character* ode la voce della Madre-Notte – con cui aveva già instaurato un rapporto privilegiato¹⁸⁷ – che lo esorta ad «abbracciarla»¹⁸⁸.

Una volta pervenuto alla camera in cui è collocato l'«ampio sarcofago»¹⁸⁹ ove è riposto il «corpo mummificato»¹⁹⁰ della Madre-Notte, il *Player Character* vi si rinchiude¹⁹¹, e viene invitato dalla dea, a cui è avvinghiato, ad «addormentarsi»¹⁹². Per alcuni secondi, si ritrova in un buio pressoché pesto; nel frattempo, a giudicare dai rumori esterni, il sarcofago si capovolge e rompe la finestra vetrata a cui è appoggiato, procurando una via di uscita ai pochi sopravvissuti al devastante assalto¹⁹³: poco dopo, il *Player Character* può uscire dal sarcofago, salvo.

Terminata tale *Quest* di carattere apocalittico – in quanto segnata dal «massacro della Famiglia»¹⁹⁴ della *Dark Brotherhood* – il *Player Character*, rimasto quasi del tutto solo, deve industriarsi a «ricostruire la *Dark Brotherhood*»¹⁹⁵. Pertanto, l'esito di *Death Incarnate* costituisce per lui un nuovo inizio – un «risveglio, dopo lo sprofondamento nella morte»¹⁹⁶. La breve avventura claustrofobica nel sarcofago della Madre-Notte – che rappresenta la sua unica salvezza¹⁹⁷ – equivale, come una sorta di viaggio agli Inferi, a una morte temporanea quale passaggio obbligato per la sopravvivenza. Sigillandosi nel sarcofago (altrove «bara»¹⁹⁸) della Madre-Notte, il *Player Character* è come morto: accolto il suo invito a dormire, egli difatti non ha più alcuna coscienza di sé, come testimonia anche il breve intervallo di buio. Tuttavia, secondo la formula

¹⁸⁷ La Madre-Notte aveva già designato il *Player Character* come suo «Ascoltatore» – ossia, l'unico eletto nella *Dark Brotherhood* che può sentire la sua voce (cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, pp. 239-240).

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 249.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 240.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Non è la prima volta che il *Player Character* compie questa macabra esperienza. In circostanze differenti, vi si era già nascosto in una precedente *Quest*, dal titolo *Whispers in the Dark* (cfr. D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, pp. 239-240).

¹⁹² *Ivi*, p. 249.

¹⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 249-250.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 250.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 249.

¹⁹⁶ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁷ D. S. J. Hodgson, S. Stratton, *op. cit.*, p. 249.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 240, p. 249.

durandiana dell'«isomorfismo *sepolcro-culla*»¹⁹⁹, nello stato di morte si rivela «l'aspetto protettivo del materno [...] riconosciuto come una peculiarità della Madre di Morte»²⁰⁰.

Il *Player Character* conosce il benessere dell'essere protetto dalle profondità materne²⁰¹, che lo restituiscono successivamente alla luce, sancendo la sua rinascita. Infatti, come osserva Durand, «il ventre materno e il sepolcro come sarcofago sono vivificati dalle medesime immagini, quelle dell'ibernazione dei germi e del sonno della *crisalide*»²⁰², la quale «è insieme tomba e culla delle promesse di sopravvivenza»²⁰³. In tale *Quest*, la Madre-Notte si rivela la «Terribile Madre della Notte, della tomba e della morte, ma anche, al tempo stesso la Madre dell'Iniziazione»²⁰⁴: se «*Inire*»²⁰⁵ significa letteralmente «andare “dentro”»²⁰⁶, l'entrata fisica del *Player Character* nel sarcofago simboleggia allora un'autentica «iniziazione al mistero matriarcale»²⁰⁷. La dea rivela qui la sua natura di «Grande Trasformatrice»²⁰⁸, che seppellisce il *Player Character* nel suo «contenente di morte»²⁰⁹ non solo per salvarlo, ma per rinnovarlo e iniziarlo a un nuovo stadio. Tutto ciò, si tenga sempre a mente, è un simbolismo del tutto implicito nella *Quest* e del tutto inconscio nella sua ideazione dai produttori di *The Elder Scrolls* – come, del resto, l'intera *facies* archetipica del *Non-Player Character* della Madre-Notte finora discussa, la cui struttura profonda abbiamo voluto fare emergere.

Secondo la nostra analisi, *Death Incarnate* procura dunque una nuova conferma del quadro archetipico che sottende al nome della Madre-Notte. Difatti, i cardini fondamentali di tale *Quest* si individuano nel «carattere materno del

¹⁹⁹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 292.

²⁰⁰ E. Herzog, op. cit., p. 105.

²⁰¹ Cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, op. cit., p. 37.

²⁰² G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 292.

²⁰³ *Ivi*, p. 293.

²⁰⁴ E. Neumann, «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», op. cit., p. 189.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 203.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Cfr. E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, op. cit., pp. 54-55.

contenere»²¹⁰ – custodito nel simbolo del sarcofago – e nelle proprietà annichilenti e rigenerative della notte in quanto «luogo dove si uniscono in costellazione il sonno, il ritorno al focolare materno, la discesa nella femminilità divinizzata»²¹¹ e «tempo delle gestazioni, delle germinazioni [...] che risplenderanno in manifestazione di vita»²¹².

Nel caso selezionato, i due dèi (Arkay e la Madre-Notte) e i loro miti sono stati creati totalmente *ex novo*, attraverso la riorganizzazione e la ricombinazione del materiale archetipico. Questa doppia analisi si è così rivelata senz'altro più ardua, ma più soddisfacente, rispetto ad altre vie che avremmo potuto imboccare nel campo della mitologia videoludica – come, ad esempio, uno studio sulla presenza di miti e dèi letteralmente «presi in prestito» da un videogioco, con il loro nome e le loro fattezze tradizionali.

II. Nel *Death Metal* finlandese. La rinascita acquatica in *Spring of Recovery* degli Adramelech

Rispetto ad altri rami del *Metal* estremo o a più datati settori del *Metal* classico – in cui si assiste, il più delle volte, a fenomeni di ipertestualità, oppure di «emergenza» o di «flessibilità»²¹³ del mito²¹⁴ –, il *Death Metal*²¹⁵, soprattutto

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 270.

²¹² J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 36.

²¹³ Per questi due principi, cfr. P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., pp. 72 e sgg.

²¹⁴ Per alcuni studi a riguardo, cfr. B. A. Bardine, «Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell», in G. Bayer (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 125-139; I. Campbell, «From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal», in *ivi*, pp. 111-124; E. A. Clendinning, K. McAuley, «The Call of Cthulhu: Narrativity of the Cult in Metal», in N. W. R. Scott, I. von Helden (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 245-256; G. Hill, *The Strange Sound of Cthulhu: Music Inspired by the Writings of H. P. Lovecraft*, Raleigh, Lulu Press, 2006, pp. 43-114; N. Isenberg, «Repurposing Rime of the Ancient Mariner in the Postmodern Age», in M. Pennacchia Punzi (ed.), *Literary Intermediality: The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 195-199; C. H. Sederholm, «That Vexing Power of Perverseness: Approaching Heavy Metal Adaptations of Poe», in D. R. Perry, C. H. Sederholm (ed.), *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 193-206; A. H. Sturgis, «“Tolkien is the Wind and the Way”: The Educational Value of Tolkien-Inspired World Music», in B. L. Eden (ed.), *Middle Earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 134; S. Trafford, A. Pluskowski, «Antichrist Superstars: The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal», in D. W. Marshall (ed.), *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, Jefferson, McFarland & Company, 2007, pp. 57-73; I. von Helden, «Barbarians

quello degli albori, mostra una più spiccata propensione, nell'elaborazione del proprio immaginario²¹⁶, ad attingere a «una sfera di mitologia inconscia le cui immagini primordiali sono eredità comune dell'umanità»²¹⁷. Sotto l'impulso creativo che proviene dall'inconscio, gli artisti esponenti del cratofanico sottogenere *Death Metal* evocano e ricombinano gli archetipi più fecondi, eleggendoli a nuclei formanti di vere e proprie proposte paraletterarie contemporanee: queste, non si dimentichi, non fungono che da singolo tassello di un prodotto multimediale ben più complesso, che fonde elementi musicali e

and Literature: Viking Metal and its Links to Old Norse Mythology», in N. W. R. Scott, I. von Helden (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, op. cit., pp. 257-264.

²¹⁵ Per una panoramica sul sottogenere, cfr. I. Christe, *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York, HarperCollins, 2004, pp. 237-257; S. Dunn, «Lands of Fire and Ice: An Exploration of Death Metal Scenes», *Public: New Localities*, 2004, n. 29, pp. 107-125; D. Ekeröth, *Swedish Death Metal*, Brooklyn, Bazillion Points Books, 2008; A. Mudrian, *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*, Los Angeles, Feral House, 2004; M. Phillipov, *Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits*, Plymouth, Lexington Books, 2012; N. J. Purcell, *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.

²¹⁶ La presente osservazione risponde a una necessità di orientamento generico: non escludiamo, difatti, che negli altri sottogeneri del *Metal* vi siano valide prove di mitopoiesi pura. Tra i casi di emergenza del mito nel *Death Metal*, invece, si indicano – per citare pochi esempi – quello mesopotamico per la *band* Melechesh (cfr. K. Kahn-Harris, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford-New York, Berg, 2007, p. 41) e parzialmente per la *band* Morbid Angel (cfr. R. Bogue, «Violence in three Shades of Metal: Death, Doom and Black», in I. Buchanan, M. Swiboda (ed.), *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 108), quello egizio per la *band* Nile (cfr. J. C. Russo, «Induction of the Devotee: Nile's Primal Ritual», in N. W. R. Scott, I. von Helden (ed.), op. cit., pp. 3-10), e quello norreno per le *bands* Unleashed (cfr. M. Moynihan, D. Söderlind, *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Los Angeles, Feral House, 1998, p. 179) e Amon Amarth (cfr. F. Heesch, «Metal for Nordic Men? Amon Amarth's Representation of Vikings», in N. W. R. Scott, I. von Helden (ed.), op. cit., pp. 71-80).

²¹⁷ C. G. Jung, «On the Relation of Analytical Psychology to Poetry», in Id., *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 80. Si precisa che l'ipotesi sulla presenza degli archetipi junghiani nel *Death Metal* dei primordi si colloca in una prospettiva differente da quella – apparentemente simile – secondo cui il *Black Metal* scandinavo paganeggiante rifletta «le energie originarie nell'uomo» attraverso il «folklore e la tradizione nativi» (M. Moynihan, D. Söderlind, op. cit., p. 175). Infatti, la teoria per la quale il *sound* e lo stile *Black Metal* di seconda ondata siano un caso di «atavismo risorgente» (ivi, p. 171), in cui riemergerebbero, «in una moderna generazione giovane», varie «immagini primordiali», come la norrena *Oskorei* – ossia, la germanica «Caccia Selvaggia» o «Armata di Wotan» (ivi, p. 174) –, contempla in realtà gli archetipi dell'inconscio collettivo nella misura in cui vengono filtrati attraverso «gli archetipi arcaici della propria cultura» (ivi, p. 176), i quali si collocano già a un livello cosciente. Il caso del *Death Metal* dei primordi se ne differenzia per grado di consapevolezza e (per l'appunto) di coscienza: nei suoi testi, a ricombinarsi sono archetipi *puri*, che vi rimangono latenti; e i suoi artisti riproducono il «mito» (in senso durandiano) – nel presente caso, quello della «rinascita» – sotto la dettatura dell'inconscio, senza alcun bisogno di renderlo esplicito.

testuali²¹⁸. Ciò fa del *Death Metal* dei primordi un territorio artistico sondabile, nelle costellazioni di immagini soggiacenti alla componente testuale (e a quella grafica) del prodotto multimediale, attraverso l'esegesi della mitocritica. Si reputa così di poter provare l'esistenza di un'estensione postmoderna dell'assunto di Eliade secondo cui «ogni poesia costituisce uno sforzo di *ri-creare* il linguaggio» e di inventarne uno «nuovo [...] in ultima analisi *segreto*»²¹⁹: tale estensione si individua proprio in uno dei campi apparentemente più insospettabili dell'universo multimediale contemporaneo – quello della «poesia» *Death Metal*.

Il *Death Metal* finlandese si profilò, nei leggendari primi anni Novanta, quale scena musicale scandinava relegata ai recessi più reconditi del panorama *Metal* europeo: esso intese infatti rimanere, sin dalle prime battute, nella sua nicchia ombrosa, senza volere sfondare internazionalmente²²⁰. Meno noto, esteso e sottoarticolato (ma non meno affascinante) del suo più celebre vicino geografico – il *Death Metal* svedese, che germogliò parimenti in sordina, ma a cui le sorti riserveranno una distinta nomea internazionale –, il «massiccio, oscuro ed atmosferico»²²¹ *Death Metal* finlandese dei primordi poté vantare delle *bands* notevolmente propense nell'affinare il proprio stile e il proprio approccio musicale²²². Gli stessi componenti delle suddette *bands* sembrano voler rifuggire le classificazioni, mostrandosi alquanto reticenti dinanzi all'idea di aver costituito una «scuola» (sia pure minore)²²³: malgrado ciò, si può sommariamente identificare il tipico, primevo «*sound* finlandese» con quel singolarissimo «tono cupo»²²⁴ che accomuna le loro prime creazioni sonore.

Pertanto, a torto ridotto a un mero satellite del *Death Metal* svedese e contemplato come all'ombra di questo²²⁵ – che solo *a posteriori* si rivelò di più

²¹⁸ Per un approfondimento, cfr. P. J. Chidester, *Through the Blood: Death Metal and the Rhetoric of Song as a Transcendent Discursive/Presentation Form*, Lawrence, University of Kansas, 2004.

²¹⁹ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 26.

²²⁰ J. Laine, «A Finnish Death Metal Sound?», in J. Netherton (ed.), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, London, Ontario, Canada, Handshake, 2014, p. 251.

²²¹ E. Lindén, «Slumbering in Suomi», in *ivi*, p. 43.

²²² J. Kolehmainen, «Finland, 1989», in *ivi*, p. 176.

²²³ Cfr. J. Laine, «A Finnish Death Metal Sound?», op. cit., p. 251; E. Lindén, op. cit., p. 43.

²²⁴ E. Lindén, op. cit., p. 43.

²²⁵ È tuttavia da riconoscere l'inevitabile scambio culturale, nei primi anni Novanta, tra le scene musicali di *Metal* estremo dei due paesi scandinavi in questione, così come l'influenza e il successo di talune *bands* svedesi – in particolare i Dismember – in Finlandia (cfr. N. J. Purcell, op.

incisivo calibro storico –, il *Death Metal* finlandese degli albori si contraddistinse per la sua assoluta specificità e ricercatezza stilistica²²⁶, che ne fece «uno di quei fenomeni di breve vita che preservano il vero spirito *underground*»²²⁷. L'assenza di «interessi di longevità»²²⁸ da parte dei suoi esponenti ebbe, quale diretta conseguenza, il rapido esaurimento e la quasi totale estinzione del suo originario *sound* caratterizzante dopo appena un quinquennio dalla sua fioritura: infatti, «a partire dal secondo album, qualora fossero fortunati a giungere a comporlo, le *band* generalmente virarono verso tutt'altra direzione»²²⁹. Ne deriva che, mentre *bands Metal* finlandesi ancora attive, come Sentenced e Amorphis, «ebbero le radici nel death metal, ma a stento oggi se ne potrebbe correlare il nome a questo genere»²³⁰, altre svanirono nell'oblio dopo un arco di tempo esiguo: le loro produzioni primordiali rimangono così delle «gemme nascoste»²³¹, sepolte nella «protostoria» del *Death Metal* europeo²³².

Diverse furono le *bands* protagoniste di tale sorte apparentemente infelice, le quali non conobbero mai la metamorfica evoluzione – o l'ingloriosa decadenza – di molti loro «cugini» svedesi o colleghi statunitensi. Gli Adramelech²³³, annoverati tra i pionieri della scena *Death Metal* finlandese, si situano, a livello cronologico, a metà strada tra tali perle finniche estinte e quelle poche *bands*

cit., p. 23; J. Laine, «Finland in the '90s / Metalliliitto Radio», in J. Netherton (ed.), *op. cit.*, pp. 176-178).

²²⁶ Per una descrizione tecnica, cfr. J. Laine, «A Finnish Death Metal Sound?», *op. cit.*, p. 250.

²²⁷ *Ivi*, p. 252.

²²⁸ *Ivi*, p. 251.

²²⁹ *Ivi*, pp. 251-252.

²³⁰ *Ivi*, p. 252.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Non si pretende, qui, di fornire un quadro esauriente delle *bands Death Metal* finlandesi dei primordi. Tra i nomi di primo piano, sia di breve che di lunga carriera: Abhorrence, Adramelech, Cartilage, Convulse, Demigod, Demilich, Depravity, Funebre, Mordicus, Purtenance (precedentemente noti come Purtenance Avulsion), e Rippikoulu. Tra i nomi di primo piano, poi allontanatisi dal sottogenere, Amorphis, Disgrace, Sentenced e Xysma (di cui questi ultimi rientravano nel *Death Metal/Goregrind*); stessa sorte ebbero i meno conosciuti Nomicon e Sceptical Schizo (che rientravano nel *Death/Thrash Metal*). In seconda linea: Festerday, Interment (da non confondere con una più nota, omonima *band Death Metal* svedese), Necropsy, Scum, Tenebrae, Vomiturition e Wings. Infine, tra i meno rinomati, i più dei quali di brevissima carriera: Agonized, Anguish, Aspiration, Carnifex, Disinter, Endermic, Excrement, Funcunt (classificati come *band Progressive Death Metal*), Garcharot, Lubricant, Messiah Paratroops, Monstrosity (da non confondere con la più nota *band Death Metal* statunitense), Mortal Agony, Nephritis, Paraxism, Pestigore, Preprophecy e Putrid (questi ultimi, i futuri God Forsaken). Per un approfondimento, cfr. *Encyclopedia Metallum: The Metal Archives* (<http://www.metal-archives.com>).

²³³ Cfr. <http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>.

finlandesi delle origini ancora attive che tentano di preservare, nel *sound* dei recentissimi lavori, la medesima purezza dei primordi²³⁴. Vengono spesso accostati ai Demigod²³⁵ – forse la *band* più rinomata in assoluto della scena finnica –, con cui condividono la città natale Loimaa e alcuni membri militanti, e di cui rappresenterebbero una versione «più tetra e veloce»²³⁶. Attualmente il loro stato di attività figura in pausa²³⁷; il loro ultimo *full-length*, *Terror of Thousand Faces*, risale al 2005²³⁸.

Il nostro interesse si concentrerà su uno dei loro primi lavori – l'*EP Spring of Recovery*, prodotto nel 1992 –, la cui descrizione riassume l'essenza dell'età aurea in cui si colloca: esso, infatti, «possiede il tipico *sound* Death Metal finlandese dei primi anni Novanta, freddo, rude e putrido [...], decisamente più tetra di quello svedese, a cui è simile, ma dal quale, al tempo stesso, si distanzia»²³⁹. Concentrandoci su un esempio di *media* acustico, testuale e visuale, indagheremo la costellazione simbolica che si articola nel testo del brano musicale *Revived* (*Risorto*) degli Adramelech, band finlandese *Death Metal*, facendo anche riferimento all'*artwork* realizzato per l'*EP* dal quale esso è estratto – *Spring of Recovery* (*Fonte della rigenerazione*, 1992)²⁴⁰. Si badi che individueremo, nei suddetti brano ed *EP*, una riformulazione del «mito» della rinascita, laddove intendiamo il «mito» secondo l'accezione proposta da Durand: questi, difatti, non focalizza un mito come una compiuta entità diegetica in seno a un sistema religioso, bensì come una potenziale «prolungamento degli schemi, degli archetipi e dei semplici simboli»²⁴¹.

Il tema principale su cui si incentra la produzione musicale degli Adramelech figura espressamente sotto la dicitura «mitologia antica»²⁴²: tale allineamento contenutistico emerge altresì dalla selezione, per il proprio nome, di una divinità

²³⁴ Tra queste si annoverano, a dovere, i Purtenance e i Rippikoulu.

²³⁵ Cfr. <http://www.metal-archives.com/bands/Demigod/995>. A riguardo, cfr. J. Laine, «A Finnish Death Metal Sound?», *op. cit.*, pp. 250-251.

²³⁶ http://www.metal-archives.com/reviews/Adramelech/Spring_of_Recovery/7780/sdaniel/133556.

²³⁷ Cfr. <http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>.

²³⁸ Cfr. http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Terror_of_Thousand_Faces/80931.

²³⁹ http://www.metal-archives.com/reviews/Adramelech/Spring_of_Recovery/7780/sdaniel/133556.

²⁴⁰ Cfr. http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Spring_of_Recovery/7780.

²⁴¹ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 64.

²⁴² <http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>.

di origine assira, poi divenuta un demone biblico – «Adramelech» o «Adrammelech»²⁴³. Difatti, in tutta la loro discografia, sono individuabili echi del patrimonio mitologico mesopotamico, norreno, egizio e greco; il loro primo *full-length*, *Psychostasia* (1996), ne costituisce forse la sintesi alchemica meglio riuscita²⁴⁴. L'*EP Spring of Recovery*, invece, si differenzia da tutti i lavori che seguiranno: quanto emerge, in modo velato, dalla sua brevissima *tracklist* – di tre soli brani – sembrerebbe, piuttosto, la ciclica esperienza del declino mortale (*Dethroned, Mortal God*) e del ritorno alla vita (*Revived*) – l'avventura mitica *par excellence*.

Il lato B dell'*EP Spring of Recovery* contiene un solo brano, *Revived* (alla lettera «risorto», e più propriamente «rianimato», «rinvigorito»), il quale chiude idealmente l'*EP*, tematizzando un'esperienza ascrivibile al macrocampo simbolico del «rinascere». Alla «seconda nascita»²⁴⁵ è consacrato, in realtà, l'intero *Spring of Recovery*: ciò si può ravvisare nell'*artwork* di copertina (su cui si tornerà più avanti), che ritrae una risalita dalle viscere telluriche per via acquatica – la «fonte» –, e nel titolo, in cui figura il sostantivo «recovery» («rigenerazione», «ripresa», «ristabilimento», «rinvenimento», «guarigione»), prodigio curativo presumibilmente elargito dalla portentosa «fonte». Le due scelte lessicali «revived» e «recovery» instaurano un'isotopia terapeutica della rinascita: *Spring of Recovery* si configura, così, come un vero e proprio *concept album* della *Renovatio* – che avverrà sotto il segno dell'elemento dell'acqua, in un *iter* che «riassume i due momenti fondamentali del ritmo cosmico: la reintegrazione nelle Acque, e la Creazione»²⁴⁶:

Condemned life
 Call from beyond
 Sink to the mist
 Break the bounds of beyond

 Maze of beyond

²⁴³ Cfr. *ivi* Per un approfondimento, cfr. A. R. Millard, «Adrammelech», in K. van der Toorn, B. Becking, P. W. van der Horst (ed.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden, Brill, 1995, pp. 17-19.

²⁴⁴ Cfr. <http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Psychostasia/6516>.

²⁴⁵ M. Eliade, *Mito e realtà*, *op. cit.*, p. 107.

²⁴⁶ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 194.

Leads you astray
Spring of recovery
In the forest of Hades

Through the swamps
Through the woods
Roam across the sea of blood
And you'll be revived

Return to life
From the Endless sleep
New life created
It has a soul that revived

Revived
From the godless realm.

Vita segnata
Richiamo dall'aldilà
Affonda nella nebbia
Oltrepassa i confini dell'aldilà

Il dedalo dell'aldilà
Ti fa smarrire
Fonte della rigenerazione
Nella foresta dell'Ade

Attraverso le paludi
Attraverso i boschi
Vaga attraverso il mare di sangue
E verrai resuscitato

Ritorno alla vita
Dal Sonno Senza Fine
Nuova vita creata
Ha un'anima che è risorta

Risorta
Dal reame senza dio.

La struttura mitica che sottende al testo di *Revived* è quella della morte iniziatica che, come afferma Eliade,

è un ricominciamento, non è mai una fine. In nessun rito o mito incontriamo la morte iniziatica solamente in quanto *fine*, ma in quanto condizione

imprescindibile di un passaggio verso un altro modo d'essere, come prova indispensabile per rigenerarsi, cioè per cominciare una vita nuova²⁴⁷.

Il protagonista-iniziando di *Revived*, che coincide con quello dell'intero dramma di *Spring of Recovery* – sul piano grafico, l'individuo antropomorfo ritratto nell'*artwork* di copertina – esperisce un duplice trapasso: prima al di là e in seguito al di qua dei «confini» che separano un reame della «vita», il quale viene semplicemente nominato, e un reame della «morte», dalla morfologia alquanto articolata. Inizialmente presentato semplicemente come «aldilà», questo assume le sembianze del «dedalo» e della «foresta dell'Ade»; e in seguito, soprattutto, la sua geografia si arricchisce mediante la delineazione di un paesaggio idrico, che include i simboli della «fonte», della «palude» e infine del «mare». L'intermediario elementale che sancisce, secondo una procedura magico-terapeutica, la terza tappa del viaggio oltremondano – quella miracolosa del «ritorno alla vita» – è proprio l'acqua: sulla sua straordinaria gravidanza simbolica è imperniata l'intera organizzazione del testo, di cui si intende dissotterrare la costellazione archetipica di fondo.

L'*incipit* del viaggio iniziatico di *Revived* si presenta come un movimento discensionale (*katábasis*), con il conseguente smarrimento in un reame ignoto. L'«aldilà» si configura, al v. 5, come terrificante «dedalo», nel quale il protagonista-iniziando si smarrisce inesorabilmente. La scelta lessicale di «dedalo» («maze») – ossia, labirinto a più sentieri –, anziché di «labirinto», enfatizza la condizione di «smarrimento» iniziale che la dimensione ignota dell'aldilà procura («ti fa smarrire»). In realtà, il labirinto è un «percorso a circuito singolo che conduce senza interruzioni a un centro»²⁴⁸: in tale senso, l'aldilà adramelechiano è un labirinto a ogni effetto, il cui Centro Sacro²⁴⁹ è la fonte della rigenerazione. Non a caso, Bachelard assegna all'archetipo del Labirinto – che include anche la struttura del «dedalo» – il potere di far perdere chi vi si addentra:

²⁴⁷ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 188.

²⁴⁸ D. W. McCullough, *The Unending Mystery: A Journey Through Labyrinths and Mazes*, New York, Anchor Books, 2005, p. 3.

²⁴⁹ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p. 346.

Nel sogno labirintico, riviviamo questa situazione tipica dell'essere smarrito. Smarrirsi, con tutte le emozioni che questo fatto implica, è una situazione palesemente arcaica²⁵⁰.

Nel contesto iniziatico, il labirinto è, secondo Eliade, un simbolo degli Inferi²⁵¹; gli Inferi, a propria volta, sono tra i simboli dell'inconscio²⁵²: Bachelard, difatti, riconosce che «associare sistematicamente la sensazione di essere smarrito a ogni avanzare inconscio vuol dire ritrovare l'archetipo del labirinto»²⁵³. Pertanto, nella Catabasi che dà luogo al suo smarrimento nel «dedalo dell'aldilà», l'iniziando «precipita nell'inconscio per lungo tempo, per poi riemergere quale individuo rinato»²⁵⁴. Se lo smarrimento è indice di regressione a uno stato primordiale e inconscio, il labirinto e gli Inferi si annovereranno, allora, tra le immagini archetipali che orbitano attorno al principio del *Regressus ad Originem* – che, secondo Eliade, è il fine della morte iniziatica:

La più terribile prova iniziatica, quella della morte, [...] costituisce anche l'unica via possibile [...] per restaurare la situazione primordiale [...]. La restaurazione dello stato germinale, dell'"inizio", equivale a una morte²⁵⁵.

Alla coppia simbolica labirinto-Inferi, quali teatri mortuari di un (provvisorio) *Regressus* al caos prenatale, si aggiunge la «foresta dell'Ade» – seconda metafora del reame della morte in *Revived*. L'intricata, «labirintica» foresta è esplicitamente infernale, come testimonia il noto toponimo mitologico «Ade» associatole, il quale richiama inevitabilmente alla mente la geografia oltretombale classica²⁵⁶. Per «la sua oscurità e le sue profonde radici»²⁵⁷, è anch'essa un temibile simbolo dell'inconscio. Nella fiaba di magia, di cui l'iniziazione è il

²⁵⁰ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, op. cit., pp. 185-186.

²⁵¹ Cfr. M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 47, p. 170. Per un approfondimento, cfr. W. B. Kristensen, «Over de godsdienstige beteekenis van enkele onde wedstrijden en spelen», *Theologisch Tijdschrift*, 1910, n. 44, pp. 1-16.

²⁵² Cfr. K. Madden, «Descent to the Underworld», in D. A. Leeming, K. Madden, S. Marlan (ed.), op. cit., pp. 228-229; M.-L. von Franz, «Il Processo di individuazione», in C. G. Jung (ed.), *L'Uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 2011, p. 156.

²⁵³ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, op. cit., p. 186.

²⁵⁴ K. Madden, op. cit., p. 228.

²⁵⁵ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 188.

²⁵⁶ Cfr., ad esempio, D. Felton, op. cit., p. 92.

²⁵⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. I, p. 458.

sostrato più antico²⁵⁸, la foresta rappresenta l'«entrata all'altro mondo»²⁵⁹: archetipicamente, essa può dunque situarsi al *limitare* del reame infero oppure può *coincidervi*; tale è lo stesso ruolo potenziale del labirinto, il quale, se non coincide con gli Inferi, può rappresentare semplicemente la «porta che [...] conduce all'aldilà»²⁶⁰. La foresta, pertanto, simboleggiando – come sottolinea Eliade – «tanto l'inferno quanto la notte cosmica, e pertanto la morte e le virtualità»²⁶¹, si inserisce alla perfezione nell'immaginario della morte quale «ordalia iniziatica necessaria a una nuova nascita»²⁶².

Nel cuore dell'aldilà adramelechiano serpeggia l'elemento dell'acqua che, in quanto «simbolo più corrente dell'“inconscio”»²⁶³, suggella idealmente il complesso labirinto-Inferi-foresta. Già nell'*incipit* di *Revived* vi è, in realtà, un'isotopia acquatica implicita: l'iniziando, infatti, perisce mentre «affonda nella nebbia». Il verbo «affondare» evoca inequivocabilmente l'annegamento, «deriva discendente»²⁶⁴ verso le profondità di un aldilà che acquisisce la valenza di abisso acquatico, confermando «la corrispondenza – l'identità di valore – fra salto nell'acqua, salto nel baratro, salto nell'Ade»²⁶⁵. Anche la nebbia, indeterminata «come il caos delle origini»²⁶⁶ – di cui è di fatto annunciatrice –, si situa nell'isotopia acquatica, poiché è il risultato di un'unione fra aria e acqua²⁶⁷. Se precedentemente si era presentato l'*incipit* del viaggio iniziatico di *Revived* in termini di «*katábasis*» e di «smarrimento», adesso l'elemento acquatico di fondo permette di individuarvi anche l'aspetto di «dissoluzione»:

Il carattere dissolvente [...] è strettamente legato alla percezione di indeterminatezza, o vaghezza del sentire, determinata da quella condizione particolare in cui l'aria, facendosi umida e quasi liquida, si confonde con la

²⁵⁸ V. Propp, *Theory and History of Folklore*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 117.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ D. C. Fox, «Labyrinth und Totenreich», *Paideuma*, 1940, n. 1, p. 394.

²⁶¹ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, *op. cit.*, p. 74.

²⁶² *Ivi*, p. 75.

²⁶³ C. G. Jung, *Gli Archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 36.

²⁶⁴ J. Libis, *L'Eau et la mort*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1993, p. 47.

²⁶⁵ A. Seppilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 166.

²⁶⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 122.

²⁶⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, *op. cit.*, p. 110.

freschezza d'acqua che traspira, determinando nell'anima la germinalità di quel motivo di *indistinzione* che è destinato a dissolvere le forme²⁶⁸.

Verso la metà del testo, appare il Centro Sacro del labirintico aldilà adramelechiano, che coincide con un simbolo acquatico: in mezzo alla «foresta dell'Ade» si trova la «fonte della rigenerazione» («spring of recovery»). Il sintagma «fonte della rigenerazione», che riprende il titolo dell'EP, rappresenta il fulcro dell'intero brano: le sue acque elargiranno all'iniziando, infatti, un miracoloso rinvigorimento («recovery»), che gli consentirà il ritorno alla vita.

Mentre, al principio del testo, la dinamica catabatica della morte del novizio suggeriva il processo nefasto dell'annegamento, adesso l'apparizione della «fonte» negli Inferi mitiga tale processo, tramutando l'annegamento in bagno, quale «rito di regressione all'esistenza elementare»²⁶⁹. Nel momento in cui interviene l'elemento acquatico, il *Regressus ad Originem* di *Revived* si rivela un *Regressus ad uterum*: in esso, come afferma Eliade, «lo stato fetale equivale a un ritorno provvisorio al virtuale, al precosmico»²⁷⁰, in cui il novizio viene prima trasformato in «embrione» – embrione presente nell'illustrazione dell'EP – per poi rinascere²⁷¹.

Se si è potuto identificare in *Revived* un esemplare scenario iniziatico, nel quale «la morte non è mai definitiva, perché il morto ritorna»²⁷², è proprio perché nell'aldilà adramelechiano fluisce l'acqua lustrale della fonte – che, scrive Bachelard, «è una nascita irresistibile, una nascita continua»²⁷³. Il *Regressus ad uterum* dell'iniziando è pertanto un ritorno al Grembo della Terra – coincidente con le regioni inferiori dell'Ade –, in cui ha luogo «una ripetizione della prima gestazione»²⁷⁴: l'acqua che sgorga dalla fonte della rigenerazione possiede infatti

²⁶⁸ D. Frigoli, «La *Rêverie* del profondo: l'acqua», in A. Sugliani (ed.), *Mysterium Coniunctionis. La base ecobiopsicologica delle immagini archetipiche. Aqua permanens*, Bologna, Persiani, 2012, p. 9.

²⁶⁹ J. Libis, *op. cit.*, p. 125.

²⁷⁰ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, *op. cit.*, p. 170.

²⁷¹ Cfr. M. Eliade, *Mito e realtà*, *op. cit.*, p. 107.

²⁷² M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, *op. cit.*, p. 71.

²⁷³ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, *op. cit.*, p. 21.

²⁷⁴ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, *op. cit.*, p. 74.

le medesime proprietà delle Acque primordiali su cui si fondano le cosmologie²⁷⁵, poiché «le acque del caos da cui emerse il mondo e l'acqua che circonda il feto del ventre materno, sono esattamente parallele»²⁷⁶. In virtù delle sue proprietà magico-purificatorie, il simbolo della fonte ricorre, non a caso, anche nella terminologia alchemica, che designa come «*fons perennis*» quell'Acqua originaria che «conferisce *vita eterna*»²⁷⁷. L'acqua sorgiva della fonte adramelechiana è acqua letale e acqua lustrale nello stesso tempo: da una parte, incarna il cuore del regno infero in cui il protagonista è rovinosamente sprofondata, ma dall'altra costituisce il sito magico che gli conferirà la rinascita e la risalita da esso («verrai resuscitato»). Tale ambivalenza, dovuta alla sua natura di Acqua primordiale, viene confermata da Libis:

L'acqua primordiale coniuga l'idea di una sostanza nutritiva, dalla quale sgorgherà il formicolio della vita, con l'idea di un disordine [...] di un abisso silenzioso, che induce delle connotazioni mortifere²⁷⁸.

La morte iniziatica in *Revived* acquisisce così, dall'immaginario idrico su cui è impostata, un'ulteriore valenza simbolica, forse la più importante in assoluto: quella dell'«immersione» – già anticipata dall'idea di «bagno» uterino. L'atto dell'immersione permette di riconoscere una salda coerenza tra la «fonte», la «rigenerazione» che essa apporta, e la condizione di «risorto» che conferisce al novizio – fungendo così da *trait d'union* tra il titolo dell'*EP* e quello del brano. Infatti, come espone magistralmente Eliade, sebbene «l'immersione equivale, sul piano umano alla morte»²⁷⁹, in realtà essa «non equivale a una estinzione definitiva, è soltanto reintegrazione passeggera nell'indistinto, a cui succede una [...] nuova vita»²⁸⁰: si tratta della medesima impostazione dello scenario rituale-iniziatico sopra inquadrato – il quale prevede un «ritorno all'origine» che «prepara una nuova nascita»²⁸¹.

²⁷⁵ Cfr. J. Libis, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁷⁶ G. van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 39.

²⁷⁷ J. Evola, *The Hermetic Tradition: Symbols and Teachings of the Royal Art*, Rochester, Inner Traditions International, 1995, p. 103.

²⁷⁸ J. Libis, *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, p. 176.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 193.

²⁸¹ M. Eliade, *Mito e realtà*, *op. cit.*, p. 109.

La fonte adramelechiana è detta «di rigenerazione/guarigione» («of recovery»), e non direttamente di rinascita. Eliade suggella la continuità guarigione-rinascita, sostenendo che «per guarire l'ammalato bisogna farlo *nascere di nuovo*»²⁸². Di fatto, tutti i processi di natura ristorativa – guarigione, ringiovanimento, purificazione – non sono che forme di rinascita, sotto le quali questa, più che proporsi come trasformazione «vera e propria», quando l'essere risorto è «un altro»²⁸³, si carica di «un'atmosfera, che contiene l'idea della *renovatio*, del rinnovamento [...] del miglioramento dovuto a un effetto magico»²⁸⁴. Ne deriva una «continuità dei riti e simboli arcaici di “rinascita” iniziatica da un lato e, dall'altro, tecniche di longevità, [...] di divinizzazione, e finanche di immortalità»²⁸⁵. Bachelard sintetizza i sogni di rinascita lustrale coniugando guarigione e ringiovanimento:

Uno dei caratteri che dobbiamo collegare al sogno di purificazione suggerito dall'acqua limpida è il sogno di rinnovamento che provoca un'acqua fresca. Ci si tuffa nell'acqua per rinascere rinnovati [...]. Al complesso della Fontana della Giovinezza è naturalmente legata la speranza della guarigione [...]. Ritroviamo, nei nostri sogni, i miti della nascita, l'acqua nella sua forza materna, l'acqua che fa vivere nella morte, al di là della morte²⁸⁶.

Nell'*artwork* di copertina di *Spring of Recovery*²⁸⁷ viene ritratta l'abluzione del novizio nella «fonte di rigenerazione», situata al centro della «foresta dell'Ade» – chiave di volta del viaggio iniziatico di *Revived*. L'illustrazione è

²⁸² M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., p. 124.

²⁸³ C. G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, op. cit., p. 40.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 41.

²⁸⁵ M. Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, op. cit., p. 103. Per un approfondimento, cfr. M. Eliade, *Mito e realtà*, op. cit., pp. 110-116; P. Sébillot, *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins*, Paris, Octave Doin, 1908, pp. 59-81; I. E. Buttitta, «Acque di vita, acque di morte. Il simbolismo magico-religioso dell'acqua», in Id., *Verità e menzogna dei simboli*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 99-118.

²⁸⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., pp. 163-166.

²⁸⁷ Si deduce che l'*artwork* è stato realizzato da Turkka G. Rantanen (<http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>: «Turkka G. Rantanen [...] cura tutti gli *artwork/layouts*»), il quale ha offerto il suo supporto artistico grafico anche a decine di altre *bands* (cfr. http://www.metal-archives.com/artists/Turkka_G._Rantanen/134139) e che è il fratello della mente principale degli Adramelech, Jarkko Rantanen (cfr. http://www.metal-archives.com/artists/Jarkko_Rantanen/3882). Si apprende altresì che Turkka, pur non suonando nella *band* (né in alcuna altra *band*) ha composto per gli Adramelech «la maggior parte dei testi» (<http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>) – sebbene ciò non permetta di determinare con certezza se sia da attribuirgli anche quello di *Revived*.

presumibilmente ambientata nell'aldilà, e non già nel reame dei vivi al quale il neofita riemerge: ciò è testimoniato dalla moltitudine di alberi – quelli della «foresta dell'Ade» – che circonda la fonte, ma anche, in modo meno diretto, da almeno altri due simboli. Il primo è il cielo, il cui colore è quel «rosso notturno»²⁸⁸, e che preannuncia la tinta feconda dell'uterino «mare di sangue», attraverso il quale il neofita tornerà in superficie. Il secondo è la luna, il cui colore scuro lascia dedurre che essa si trova nella fase della «luna nuova» o «luna nera», durante la quale è invisibile nel cielo e la si immagina scesa agli Inferi – la medesima dimensione in cui si trova l'iniziando. La controparte cosmica dell'immersione rituale del novizio, ossia il diluvio²⁸⁹, è l'evento a cui corrispondono i «tre giorni di oscuramento, di “morte” della luna»²⁹⁰: esso, come asserisce Eliade, «è un cataclisma, però non è mai definitivo, dato che avviene sotto l'egida della Luna e delle Acque, cioè della germinazione e rigenerazione per eccellenza»²⁹¹. Infatti, in virtù della modalità lunare del ritorno ciclico, il destino della luna nera raffigurata nell'*artwork* e quello del novizio in procinto di rigenerarsi dall'acqua sotterranea sono simmetrici: «Come la luna rinasce la quarta sera, anche i morti acquisiranno una nuova modalità di esistenza»²⁹².

Quello dell'*artwork* di copertina di *Spring of Recovery* è esattamente il caso in cui, come afferma Libis, «l'immaginazione s'impadronisce d'una dinamica acquatica e la trasporta in seno all'elemento tellurico»²⁹³: la miracolosa fonte della rigenerazione sembrerebbe infatti possedere i contorni di un pozzo. La fonte e il pozzo si collocano su piani simbolici sovrapponibili: difatti, osserva ancora Libis, «l'acqua è sempre in basso, determina una *rêverie* del cavo»²⁹⁴. Lo studioso francese riconosce inoltre che nel carattere ctonio della fonte risiedono tanto la sua valenza letale quanto il suo potere ristoratore:

²⁸⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 300.

²⁸⁹ Cfr. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 191-192.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 144.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ivi*, p. 155.

²⁹³ J. Libis, *op. cit.*, p. 82.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 125.

Ordita nell'indecifrabile della terra, deriva il suo essere dal mondo del basso, dalle oscure potenze telluriche. La sorgente ha dei rapporti con l'Ade, anche se, d'altra parte, implica la presenza di una magia vivificante e feconda²⁹⁵.

In virtù dell'«associazione pozzo/utero»²⁹⁶, si può asserire che la rappresentazione grafica esplicitamente sotterranea dell'acqua che sgorga dai recessi della fonte adramelechiana contribuisca a rafforzare la sua natura primordiale di acqua dell'Abisso, di acqua del Grembo della Terra – quell'«Acqua matriciale e principale, da cui scaturisce la totalità degli esseri, e verso cui essa ritorna»²⁹⁷.

Gli Inferi, spesso, presentano una composita «iconografia acquatica», in base al principio archetipale per il quale «il sotto connota l'idea di una sostanza larvale»²⁹⁸. La complessa geografia idrica del regno della morte in *Revived*, infatti, non si limita alla «fonte della rigenerazione». Una volta compiuta la virata e iniziata la risalita del neofita verso la «nuova vita», si incontrano, difatti, altre due ierofanie acquatiche. La prima di queste è la «palude»; la seconda è un «mare» che, in quanto composto di «sangue», racchiude in realtà una ierofania duplice. La riemersione a nuova vita del neofita – che si configura quale risalita difficoltosa e lenta, come quella del feto dall'utero – avviene anzitutto mediante un passaggio obbligato attraverso «paludi» e «boschi». La palude si allinea con il complesso labirinto-Inferi-foresta, poiché, nella sua caratterizzante «indistinzione»²⁹⁹, rappresenta «uno dei simboli più ricorrenti dell'inconscio»³⁰⁰; ma si allinea altrettanto con il potere rigenerativo della fonte, poiché è anche il «luogo delle germinazioni invisibili»³⁰¹.

Si ritiene di poter individuare nei «boschi» *non* una variazione della «foresta dell'Ade» – la quale tuttavia può costituire, come detto sopra, il limitare degli Inferi, che deve essere pur riaffrontato –, *bensì* «la vegetazione che invade le

²⁹⁵ *Ivi*, p. 48.

²⁹⁶ I. E. Buttitta, «Acque di vita, acque di morte. Il simbolismo magico-religioso dell'acqua», *op. cit.*, p. 101.

²⁹⁷ J. Libis, *op. cit.*, p. 30.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 83.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 49.

³⁰⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 181.

³⁰¹ *Ibidem*.

acque»³⁰², che impedisce di risalirle agevolmente. Molto spesso, infatti, nelle geografie infere, la linea di demarcazione tra regno dei vivi e regno dei morti è costituita da elementi sia acquatici che vegetali: si pensi all'Ade (soprattutto, quello virgiliano), circondato da boschi e fiumi – uno dei quali è denominato, non a caso, «Palude Stigia»³⁰³ –, i quali «interpongono un ostacolo al ritorno di coloro che discendono nel mondo inferiore, perché è contrario alla legge divina che vengano riattraversati»³⁰⁴.

Bachelard conferma che «la vegetazione profusa della palude è il simbolo del tellurismo», il «connubio sostanziale della terra e dell'acqua»³⁰⁵. Tuttavia, riconosce il filosofo francese, quelle vegetali sono anche le «forze rigeneratrici della terra»³⁰⁶: ecco perché la palude, sebbene «acqua torbida»³⁰⁷ che si ammanta di una «vegetazione da incubo»³⁰⁸, rimane un simbolo germinativo – ricoprendo attivamente un ruolo nella rinascita del neofita in *Revived*. Ciò, certamente, non avviene senza lotta poiché, come riconosce sempre Bachelard, «sotto terra, ogni cammino è tortuoso»³⁰⁹: nella palude, in cui «l'acqua si cancella a vantaggio di una liquidità pesante, pastosa, caotica»³¹⁰, il neofita dovrà affrontare, durante la risalita, una forza avversa paragonabile a ciò Bachelard definisce «l'impeto di un fiume sotterraneo [...] quelle acque sotterranee e silenziose che ci trascinano»³¹¹. Notiamo inoltre che nell'illustrazione le radici degli alberi sembrano animate e coincidere con delle forme ofidiane. Per Eliade³¹², il serpente appartiene al bestiario lunare perché, come l'astro della notte e la vegetazione, si rigenera continuamente. «Animale del mistero sotterraneo, del mistero d'oltretomba», afferma Durand, «assume una missione e diventa il simbolo dell'istante difficile

³⁰² J. Libis, *op. cit.*, p. 117.

³⁰³ *Eneide*, Libro VI, v. 323, v. 369 (cfr. Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, L. Canali, Milano, Mondadori, 1989, p. 275, p. 277).

³⁰⁴ H. S. Frieze (ed.), *Virgil's Aeneid: With Explanatory Notes*, New York, D. Appleton and Company, 1862, p. 507.

³⁰⁵ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, *op. cit.*, p. 126.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 139.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 215.

³¹⁰ J. Libis, *op. cit.*, p. 89.

³¹¹ G. Bachelard, *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, *op. cit.*, p. 193.

³¹² Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, *op. cit.*, pp. 151-153.

di una rivelazione e di un mistero: il mistero della morte vinta dalla promessa di ricominciamento»³¹³.

In relazione all'elemento dominante dell'acqua, si individuano, in *Revived*, tre movimenti ben distinti: quello discensionale dell'affogamento nella nebbia e dell'immersione nella fonte; quello ascensionale della risalita attraverso le paludi boschive; infine, quello orizzontale dell'attraversamento – quale ultimo passo verso la rinascita – di un «mare di sangue». L'ultima ierofania acquatica di *Revived* è, infatti, quella talassica. Dal momento che «nei sogni e nelle fantasie il mare [...] significa l'inconscio»³¹⁴, esso completa il complesso labirinto-Inferi-foresta-palude, rappresentando il culmine di un *climax* di smarrimento: ogni annegato – e parimenti, ogni viaggiatore ulissiano – è, infatti, «smarrito tra le grandi acque»³¹⁵. L'idea di ritorno dal regno dei morti come grande traversata marina è coerente con la rappresentazione, nelle geografie funerarie, dell'altro mondo come una «terra al di là dell'oceano»³¹⁶, che bisogna dunque ripercorrere.

Il mare – più di ogni altro «cosmo della morte»³¹⁷ acquatico – ci ricorda, come scandisce Bachelard, che «la Morte è un viaggio»³¹⁸, dal quale non è escluso il ritorno. La funebre traversata marina, che sancisce la rinascita del neofita, richiama così alla memoria il «complesso di Caronte», sebbene nel mare adramelechiano non vi siano né traghettatori né barche: si assiste soltanto alla condizione errabonda del «vagare», che è solo apparentemente senza meta: infatti, se il neofita vaga «attraverso» il mare, la meta esiste per certo, e corrisponde alla sponda della «nuova vita».

La palude e il mare, infernali ierofanie acquatiche che accompagnano la risalita uterina del neofita, sono accomunate dalla loro natura di «acque nere della morte»:

³¹³ G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 396.

³¹⁴ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, op. cit., p. 219.

³¹⁵ J. Libis, op. cit., p. 154.

³¹⁶ M. Eliade, «Mythologies of Death», in Id., *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religion*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 39.

³¹⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 104.

³¹⁸ *Ivi*, p. 74.

Tutto ciò che vive sorge dall'acqua [...] e torna a immergersi. Nato dalle sorgenti [...] l'uomo alla morte perviene alle acque dello Stige per intraprendere la "traversata notturna". Le acque nere della morte sono acque di vita, la morte con il suo freddo amplesso è il grembo materno, come il mare che, pur inghiottendo il sole, lo ridà alla luce³¹⁹.

In quanto acque oscure, le loro acque sono «stinfalizzate», ossia «combinazioni dell'Acqua e della Notte»³²⁰; e la loro traversata è *a fortiori* «notturna» perché, come asserisce Eliade, il candidato allo stadio prenatale è nella «Notte Cosmica», in attesa dell'aurora³²¹. Ma nel mare vi è di più: esso non è un semplice *Mare Tenebrarum*³²², perché è composto di sangue; accorpa, dunque, una seconda ierofania acquatica. Se l'acqua è, come sostiene Bachelard, «sangue della terra»³²³, non ci si deve stupire di incontrare il sangue in uno paesaggio ctonio; e se il sangue – specie mestruale, ma non solo – ha un ruolo centrale nel concepimento³²⁴ in qualità di «principio della generazione»³²⁵, non ci deve stupire di vederlo partecipare a tale immaginario della gestazione, in cui il neofita viene letteralmente ripartorito del Grembo della Terra. L'ambivalenza morte/rinascita è rispecchiata d'altronde, nell'illustrazione stessa, dalla figura embrionale che si configura, nello stesso tempo, come un teschio.

Si compie, così, in *Revived*, la rinascita del neofita adramelechiano. In un brano concepito dai «poeti» *Death Metal* sotto le direttive degli archetipi e dell'inconscio collettivo, tale ciclo di morte e resurrezione iniziatica è stato possibile perché l'iniziando, nel corso del suo attraversamento delle regioni inferie quale *Regressus ad uterum*, ha conosciuto il beneficio rigenerativo della più materna delle «quattro patrie della morte»³²⁶ – l'acqua.

Se ci si incuriosirà dinanzi all'*explicit* del testo di *Revived* – in cui lo stesso reame dell'aldilà, fino allora rivelatosi al lettore di abissale sacralità primeva,

³¹⁹ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, op. cit., p. 219.

³²⁰ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 116.

³²¹ Cfr. M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, op. cit., p. 170.

³²² Su questo mare immaginario, terrore dei navigatori, cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., pp. 117-119.

³²³ *Ivi*, p. 75.

³²⁴ Per un approfondimento, cfr. M. Meyer, *Thicker Than Water: The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Routledge, 2005, pp. 44 e sgg.; F. Héritier, *Masculin/Féminin: La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, pp. 75-77, pp. 133-151.

³²⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. II, p. 322.

³²⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 84.

viene denominato «reame senza dio» –, si rammenti ciò che Eliade aveva intuito, sul mondo moderno, ben prima della nascita del dissacrante sottogenere musicale del *Death Metal*: «Persino nel cuore delle sue forme più desacralizzate, la cultura Occidentale camuffa significati magico-religiosi»³²⁷. Quello appena presentato è un tipico caso paraletterario che illustra come, alle porte del Ventunesimo secolo, «presso i moderni cosiddetti areligiosi, la religione e la mitologia si sono “occultate” nelle tenebre del loro inconscio»³²⁸.

Abbiamo così dimostrato come gli artisti esponenti del sottogenere *Death Metal* – autentici poeti lirici postmoderni – evocano e ricombinano gli archetipi più fecondi dell'inconscio collettivo: si estende in tal modo, all'universo multimediale contemporaneo, l'assunto di Eliade secondo cui la poesia riprende e prolunga i miti.

³²⁷ M. Eliade, *Autobiography. Vol. II: Exile's Odyssey, 1937-1960*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 84-85.

³²⁸ M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, op. cit., p. 134.

Conclusioni

Come riconosceva Carl Gustav Jung, nonostante la rinascita sia un processo che «non si può osservare in nessun modo»¹, in quanto «sottratto del tutto ai nostri sensi»², la sua realtà psichica coinvolge e affascina da tempo immemore l'uomo: «Si parla di rinascita, si ammette la rinascita, si è pieni di rinascita. Questa realtà è sufficiente per noi»³. Il lavoro di Tesi appena portato a termine, di impronta eminentemente sperimentale per ciò che concerne la prospettiva dell'archetipologia e i procedimenti applicativi della mitocritica, è stato concepito anzitutto al fine di dimostrare la validità dell'assunto junghiano nel panorama della produzione letteraria del Novecento e di quella paraletteraria – ben più complessa – dell'inizio del Ventunesimo secolo. Giunti alla fine del nostro percorso ermeneutico sulla *Renovatio*, suddiviso in un corposo preambolo di mitologia comparata e in una sezione applicativa che spazia da poeti europei di ampio respiro agli universi autonomi dei nuovi *media*, apprestiamoci a ricostruire le sue tappe fondamentali e i risultati che ne sono sortiti.

I cosiddetti *Dying and Rising Gods*, individuabili in numerosi complessi mitico-religiosi – dal Vicino Oriente all'Europa settentrionale –, preservano dei residui percepibili del loro consistente sostrato agrario, generatosi nell'ambito della religione del Neolitico. In tale età, il Dio Figlio, prima manifestazione del *Dying and Rising God*, deve essere stato una presenza fondamentale nell'immaginario religioso, persistendo in modo genuino e intatto per un lunghissimo arco di tempo – svariati millenni. La divinità antesignana del *Dying and Rising God* recava il «titolo» di Dio Figlio, perché subordinata e inferiore alla Dea *Tellus Mater*. Durante il Neolitico, la Terra fu difatti classificata come una Dea Madre; il vegetale, invece, venne classificato come un'entità a parte, separata da tale Dea, che – seguendo un destino tripartito ed eterno – se ne separa attraverso la nascita, vi si riunisce attraverso la morte, e se ne separa nuovamente attraverso la rinascita. Nei *pantheon* politeistici delle religioni post-neolitiche gli

¹ C. G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, op. cit., p. 42.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 43.

eredi del Dio figlio – per l'appunto, i *Dying and Rising Gods* – sono ben riconoscibili, nonostante il processo irreversibile che si osservò nelle fasi successive all'Età della Pietra Nuova: la graduale «rimozione» della Divinità Femminile, la cui ancestrale onnipotenza venne gradualmente obliata, a favore del dominio sempre più attivo della Divinità Maschile.

Del *Dying and Rising God* non restano dunque che dei miti mutili, anche a causa della natura frammentaria o tardiva delle fonti che possediamo a riguardo. Abbiamo fornito, in sintesi, un esempio che rappresenta l'esito meglio riuscito dello sviluppo del «mito della rinascita» nel Vicino Oriente Antico. Qui, il *Dying and Rising God* Dumuzi, dopo aver esperito la tragica morte e la discesa infera, e dopo essere stato pianto e cercato dalla madre, dall'amata e dalla sorella, deve ritornare – una volta o più volte – alla vita, proprio come il vegetale di cui è l'incarnazione. La sua vicenda è la prova che, nel corso di tutta la sua storia, l'immaginario vicino-orientale – nella fattispecie, sumerico e babilonese – ha mantenuto vivo il suo sostrato agrario, memore del dramma vegetale e dunque del destino specificamente ciclico del *Dying and Rising God*.

Avendo per protagonista una divinità di sesso femminile – Kore – la versione ellenico-mediterranea del Mito della *Renovatio* sembra deviare del tutto dal modello neolitico. Kore, esattamente come il Dio Figlio, intrattiene un rapporto di figliolanza con la Dea *Tellus Mater* archetipale, rappresentata da Demetra. Tuttavia, diversamente dal Dio Figlio, Kore muore perché rapita dal Dio degli Inferi Ade – di sesso maschile – di cui diventa la sposa, e risorge per un decreto divino, poiché l'angoscia della madre aveva causato l'isterilirsi della terra. Kore, in virtù del suo sesso femminile, è priva della proprietà principale del *Dying and Rising God*: quella di essere, simultaneamente, Figlio e Sposo della Dea *Tellus Mater*, il quale, tramite la sua morte – ossia, la semina –, vi si unisce amorevolmente e la feconda, per procreare se stesso. Sono molti i motivi, però, che permettono ritenere che si tratta solo di una falsa contraddizione. In primo luogo, sebbene sul piano puramente narrativo ci sia un'inversione di ruoli biologici, la morte del *Dying and Rising God* corrisponde, anche in questo caso, a una Ierogamia: in tal modo, il simbolismo della «penetrazione» della Terra che sottende al viaggio del Dio agli Inferi resta il medesimo. In secondo luogo, si

tenga a mente che il caso atipico di Kore, la cui morte corrisponde a una Ierogamia con un dio degli Inferi – e non, logicamente, con una dea –, è stato ricondotto a una linea di sviluppo a parte dei miti della fertilità neolitici, orientati piuttosto alla continuità femminile della generazione, ossia da madre a figlia: tale linea relega il maschile a un elemento estraneo e addirittura marginale. Kore resta, pertanto, un *Dying and Rising God*: il suo destino, come quello del vegetale, si alterna tra il mondo al di sotto e il mondo al di sopra della terra, in virtù del suo legame con Ade, ormai indissolubile perché sigillato dall'ingerimento del seme di melagrana. A conferma di ciò, si osservi che l'equivalente di Kore nei Misteri eleusini, le sacre cerimonie correlate al suo mito di morte e resurrezione, è, non a caso, un Fanciullo divino, la cui nascita viene celebrata al culmine dei riti quale simbolo della perpetuità superindividuale.

Il *Dying and Rising God* su cui è incentrata la versione nordeuropea del Mito della *Renovatio* è il dio buono Balder, la cui resurrezione non si verifica annualmente, bensì dopo la chiusura di un ciclo cosmico – ossia, al momento della rigenerazione totale dopo il Ragnarok o fine del mondo. Se la mancanza della ricorrenza stagionale del ritorno di Balder alla vita può sollevare qualche dubbio, a testimoniare la sua natura di *Dying and Rising God* intervengono almeno tre elementi inconfutabili. Il primo è il vischio, l'arma del suo deicidio: questa pianta augurale dalle proprietà fecondatrici, contenendo in sé già i germi della rinascita, si inserisce alla perfezione nel simbolismo della *Renovatio*. Il secondo è il matrimonio con la Dea *Tellus Mater* – incarnata da Hel, sovrana degli Inferi nordeuropei – che segue alla sua morte. Il terzo è il pianto universale presentato come l'unica soluzione che potrebbe svincolare il dio dalla sua arcigna sposa e ricondurlo tra i vivi: indubbiamente, a tale pianto sottende l'azione fertilizzante dell'acqua piovana sul vegetale. Si osservi, infine, che il ritorno di Balder al momento della rinascita del mondo nuovo, giacché accompagnato da un miracoloso rifiorire dei campi senza necessità di semi, assume delle valenze vegetali difficili da ignorare.

Sulla base delle versioni sopra riportate del Mito della *Renovatio*, che ha per protagonista il *Dying and Rising God*, è possibile ricostruire la costellazione simbolica che lo caratterizza: avvalendosi dell'eternità degli archetipi e della

solidità delle strutture dell'immaginario, essa instaura un comune tessuto di corrispondenze in grado di rivelare la comune radice agrario-neolitica di una lunga catena di miti che muove dal Vicino Oriente all'Europa settentrionale sul piano geografico, e dall'Età del Bronzo mesopotamica all'Alto Medioevo scandinavo sul piano della cronologia delle fonti. Tale costellazione consta di cinque mitologemi fondamentali.

La *Renovatio* stessa, ossia una forma specifica di «rinnovamento» in cui può manifestarsi l'esperienza archetipica del «rinascere», costituisce il primo e il più importante di questi mitologemi: esso consiste nella risalita e ritorno alla luce del *Dying and Rising God* dopo il tragico attraversamento della fase buia della morte, con la quale si compie il suo destino tripartito. Il secondo mitologema, duplice, si articola in Catabasi e Ierogamia, e sintetizza il rapporto che il *Dying and Rising God* intrattiene con la sua controparte, ossia la Dea archetipica, identificabile come *Tellus Mater* (Madre Terra). La Catabasi consiste nella morte violenta del dio e nel suo conseguente accesso al regno degli Inferi: questo evento non è altro che la trasposizione mitica della reale sorte del seme. Individuata l'equivalenza archetipica tra Inferi e principio Femminile, e realizzato che il regno sotterraneo corrisponde, sul piano mitico, all'utero della Dea *Tellus Mater*, si può concludere che la Catabasi coincide con la Ierogamia o Matrimonio Sacro. Il rapporto tra Dio e Dea segue, dunque, lo schema ciclico per il quale il vegetale – principio Maschile – muore nel momento in cui penetra e si unisce amorevolmente alla Terra – principio Femminile – per venirne, in seguito, ripartorito: l'esito dell'unione mortale-erotica che li vede protagonisti è, pertanto, la *Renovatio* stessa.

Un sostrato di tipo selenico – ossia, determinato dal ciclo della luna – che incide sulle sorti cicliche e sempiterni del *Dying and Rising God*, rappresenta il terzo mitologema. La luna, immagine primaria del mistero della crescita e del declino, simboleggia il passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita: giacché alla fase oscura che è costretta ad attraversare segue sempre una riapparizione trionfale e luminosa, quello della luna è a ogni effetto un destino di *Renovatio*. Il quarto mitologema è lo *Sparagmos* o smembramento, modalità cruenta della morte del Dio quale violenza sacrificale necessaria ai fini della

rigenerazione. La morte del Dio, difatti, implica sempre un feroce dilaniamento del suo corpo o, comunque, uno spargimento di sangue, poiché a tale liquido vitale sottende l'archetipo elementale dell'Acqua, veicolo di fertilità. Il quinto ed ultimo mitologema sono le meste Lamentazioni innalzate, per il *Dying and Rising God* perduto, da parte dei suoi congiunti: come già accennato in proposito al mito di Balder, la profusione delle lacrime replica, sul piano mitico, l'azione archetipica fertilizzante delle piogge, che revivificano e dunque rinnovano il vegetale. Le Lamentazioni sono spesso accompagnate dall'ardua e disperata *Quête* o Ricerca rivolta al Dio, il più delle volte ingaggiata da parte di uno dei suoi congiunti.

Se «la realtà della morte e la costante riflessione che suscita sono dei soggetti essenziali della religione»⁴, l'incalzante presenza del *Dying and Rising God*, anche sotto mentite spoglie, disseminata nella poesia e nella prosa europea dell'ultimo secolo – e non solo – testimonierà che, come sosteneva Mircea Eliade, la letteratura è senza dubbio «figlia della mitologia»⁵. Nonostante l'abisso che si spalanca, nel mondo moderno e contemporaneo, tra l'uomo e la Natura, la produzione letteraria europea – nel caso selezionato, quella del Novecento – e quella paraletteraria della nostra contemporaneità preservano, per le loro grandi potenzialità di trasmettere miti, simboli e archetipi, degli straordinari echi del Mito della *Renovatio* – il quale continua, così, a rivelarsi fecondo.

Il primo autore che ha polarizzato la nostra attenzione, il poeta francese Yves Bonnefoy, ha riprodotto le sorti del *Dying and Rising God* ellenico-mediterraneo – Kore – in *Une voix (Una voce)*. Si è individuata, difatti, una sorta di Kore implicita nella protagonista della poesia, che rivive nei boschi e si definisce «verde» al femminile. È, tuttavia, anche nera, poiché si presenta sotto forma di «stirpe carbonacea» e di «calcinato sorriso»: a tale cromatismo sottende l'azione del fuoco fecondativo-rigenerante di Ade, che si propaga su due livelli isotopici differenti – quello alchemico e quello agrario. Si è inoltre dimostrato che, nella chiusura della poesia, in cui una nuova catabasi minaccia la protagonista,

⁴ H. Mathieu, «Résurrection et immortalisation», in F. Jouan (ed.), *Mort et fécondité dans les mythologies*, Actes du Colloque de Poitiers (13-14 mai 1983), Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 48.

⁵ M. Eliade, *La Prova del labirinto: intervista con Claude-Henri Roquet*, Milano, Jaca Book, 1990, p. 152.

interviene l'immaginario acquatico della deflorazione: l'acqua, difatti, procura una ferita nelle «pietre» – ipostasi della Dea *Tellus Mater*. Per supportare la presente interpretazione, si è ricorso a un mito arcaico in cui non Kore, bensì sua madre Demetra – con la quale sussiste un'identità archetipale – viene violata da un dio fallico-ctonio: Poseidone.

Une voix rimanda soltanto in modo velato alla *Quête* demetriaca – mitologema della costellazione del *Dying and Rising God*, che integra la latenza e il ritorno di Kore. Invece, altri due componimenti bonnefoyani, *Veneranda* e *Beauté et vérité* (*Bellezza e verità*), riformulano approfonditamente gli aspetti centrali della *Quête*. *Veneranda*, il cui contesto di esultanza aurorale è compatibile con quello dei Misteri eleusini, richiama, nel suo oscuro sintagma «fuoco nel pane spezzato», il trattamento agro-immortalizzante che la dea delle messi riserva al principino di Eleusi Demofonte. La luce diurna sprigionata dal grano trasformato coincide con luce del fuoco che, al termine dei Misteri, risveglia l'iniziato mentre contempla la spiga di grano miracolosa che rappresenta il Fanciullo divino – ossia, Kore risorta nella propria prole. In *Beauté et vérité*, invece, il fanciullo è sollevato nella «fiamma delle prime spighe», immagine evocativa che, nuovamente, combina l'elemento igneo e il reame del grano, e che coinvolge l'interrogativo principale della *Renovatio*: «Come fare in modo che invecchiare sia rinascere».

Incline a collocare le proprie poesie in un tempo mitico sconfinato, il poeta e filosofo romeno Lucian Blaga adoperava, nel proprio originale immaginario fantastico-folclorico, del materiale attinente alla versione nordeuropea del Mito della *Renovatio*. In *Peisaj transcendent* (*Paesaggio trascendente*) si succedono, senza seguire un ordine regolare o logico, uno stuolo di immagini apocalittiche, che ricordano molto quelle del Ragnarok, causato dalla morte di Balder. Ad esempio, i suoi «galli apocalittici» ricordano il trio di galli che annunciano la fine del mondo nordeuropea: qui, Blaga attua, in linea con l'immaginario mitologico dell'*Edda* di Snorri Sturluson, il rovesciamento della funzione oritomorfa presaga dell'alba. Tuttavia, se il gallo blaghiano annuncia un'apocalissi che prelude a una rigenerazione totale, l'impalcatura archetipica della sua figura non viene tradita. Soprattutto, in *Peisaj transcendent*, a risvegliare l'attenzione del critico è il dio che sanguina, riformulato in chiave cristiana come Gesù: tale

personaggio è identificabile, archetipicamente, con il *Dying and Rising God* Balder, sofferente durante il suo *Sparagmos* sacrificale – un «sacrificio di sangue», si legge nella *Voluspa* – che avvia la fine del mondo.

In una poesia meno recente di Blaga, *Liniște (Pace)*, viene invece riformulata l'autentica esperienza archetipica del «rinascere», sulla quale il fato del *Dying and Rising God* è modellato. Nella misteriosa esperienza notturna dell'io poetico, che avverte dentro di sé la voce di un proprio avo, si riflette un «eterno ritorno» di stampo selenico: tale voce ha infatti modo di sprigionarsi soltanto quando spunta la luna; questa sintetizza, nel proprio destino metamorfico, le vicende del *Dying and Rising God*, ma anche (specie nella sua fase splendente e «piena») la Grande *Mater* quale reame dell'unità primeva, in grado di ripartorire i defunti – sia pure in condizioni eccezionali e di durata limitata.

È possibile individuare un circuito di corrispondenze simboliche e un rapporto di complementarietà ideale tra *Liniște* e uno degli ultimi sonetti del poeta italiano Arturo Onofri: *Ogni notte, nel sonno, mi riporti*. La perpetuazione del melanconico canto degli avi di *Liniște* conosce una sorta di inversione prospettica nel sonetto di Onofri, il cui protagonista adulto, nell'«attimo eterno» della «Notte Cosmica» – a cui sottende, ancora una volta, la Grande *Mater* – rinasce «fanciulletto». In *Ogni notte*, pertanto, forse ancor più che in *Liniște*, si verifica una vera e propria «rinascita mistica» – più facilmente assimilabile alla *Renovatio* quale base archetipologica del presente studio. La proposta comparatistica su Blaga e Onofri dimostra che soltanto vivendo il mito – ossia riscoprendo, tramite l'esperienza simbolica, le immagini archetipiche –, l'uomo può accedere al mistero che alberga nel nucleo ultimo dell'armonia cosmica, di cui l'esistenza del singolo non è che un'emanazione fugace.

Sarebbe impensabile fornire una lettura abissale del racconto fantastico *Il Gioco dello smeraldo* dello storico delle religioni e narratore romeno Ioan Petru Culianu ignorando l'archetipologia e la mitocritica. Difatti, è la Dea *Mater*, controparte del *Dying and Rising God*, che deve essere individuata nel misterioso personaggio della «Dea dello smeraldo», il quale domina il racconto. Alcuni elementi inerenti all'ambientazione del *Gioco dello smeraldo*, come lo spazio labirintico e la presenza della fauna, vengono illuminati soltanto appellandosi al

complesso simbolismo concernente la Dea *Mater* durante la sua «Età dell’Oro» preistorica – in particolare, le sue ipostasi di Signora del Labirinto e di Signora degli Animali. Invece, lo *Sparagmos* o perdita delle membra e la Ierogamia o unione erotica – due mitologemi che si inseriscono nella costellazione simbolica afferente al *Dying and Rising God* – caratterizzano il cammino dell’anonima visitatrice dello smeraldo e il suo incontro finale con la dea.

Se il mito è un «gioco della mente» – fortunata formula di cui Culianu fa largo uso nei propri scritti teorici –, il «gioco» dello smeraldo coincide con il cammino iniziatico della protagonista nel mondo immaginario racchiuso nella minuscola pietra verde. Instaurato su una temporalità circolare – la stessa in cui si svolgono le sorti del *Dying and Rising God* –, tale percorso mira al raggiungimento del Centro sacro della pietra, ossia la Dea dello smeraldo stessa. La tipologia di itinerario iniziatico del *Gioco dello smeraldo* è quella della discesa agli Inferi – riformulazione della Catabasi, tappa oscura e distruttrice del Mito della *Renovatio*. La prima motivazione di ciò è la presenza del cosmologema del Fiume dei morti – immancabile nelle topografie oltretombali –, il quale viene eufemizzato da Culianu in un mite corso d’acqua da guardare. La seconda motivazione – che stabilisce un *niveau isotopique* ben più abissale – è l’ipotesi che il cammino iniziatico del *Gioco dello smeraldo* persegua il motto alchemico *Vitriol*, sostituendo alle profondità della *Tellus Mater* quelle della pietra preziosa in cui alberga la Dea suprema. Tale prospettiva si avvale soprattutto dell’identificazione dell’alchimia con un *Regressus ad uterum*: la Dea dello smeraldo coinciderebbe, così, con il *vas* alchemico, Centro creatore di vita da cui nascerà la «miracolosa pietra» – ossia, il neofita rigenerato.

Come per *Liniște* di Blaga, anche per *Il Gioco dello smeraldo* di Culianu è stata formulata, al fine di suggellare in modo esauriente e originale l’analisi di mitocritica dedicatavi, una proposta comparatistica con un altro autore europeo. Tuttavia, mentre Blaga e Onofri erano contemporanei, l’autrice scelta per il raffronto con Culianu, George Sand, visse un secolo prima. Molti sono i parallelismi istituibili tra il romanzo di Sand *Laura, Voyage dans le cristal* (*Laura, viaggio nel cristallo*) e *Il Gioco dello smeraldo* di Culianu. Entrambe le opere si strutturano, anzitutto, su una tipologia di *rêverie* che Gaston Bachelard

definisce, nello specifico, un «gioco di ampliamento mineralizzato». In secondo luogo, la soave Laura e l'onnipotente Dea dello smeraldo si dimostrano due riformulazioni – l'una romantica, l'altra mitopoietica – della Dea *Tellus Mater*, a cui ci si può ricongiungere – seguendo il modello del *Dying and Rising God* – attraverso una morte iniziatica. Al pari della Terra che li genera, i due frammenti minerali al centro delle narrazioni scelte – il geode di Sand e lo smeraldo di Culianu – partecipano al simbolismo centrale del Femminile: per tale ragione, rispettivamente Laura e la Dea dello smeraldo risiedono al centro dei due prodigiosi microcosmi litici, quali mete supreme dei viaggi iniziatici dei due protagonisti. Nelle due opere si può, infine, individuare una traccia dell'atto cruento dello *Sparagmos* – mitologema della *Renovatio* –, sebbene nel romanzo di Sand esso abbia dei risvolti macabri e nefasti, mentre nel racconto di Culianu si dimostri, di fatto, un atto rituale propizio.

Approdando alle soglie del Terzo Millennio e al suo ricco e variegato immaginario, si è scelto di concludere il presente lavoro indagando, nell'Appendice, come il Mito della *Renovatio* si annidi anche nei territori più disparati della creatività multimediale. L'archetipo del «rinascere» si rivela utile, in particolare, a dei fini interpretativi concernenti ben due campi che si estendono al di là della letteratura «canonica». Il primo è l'universo tematico del tutto autonomo in cui si muove una serie di *Role-Playing Games* di genere *fantasy*: *The Elder Scrolls (Le Antiche pergamene)*. Il secondo è l'universo simbolico che si profila nelle *lyrics* del brano *Revived* degli Adramelech, band *Death Metal* finlandese degli albori, e nell'*artwork* di copertina dell'*EP* dal quale il brano è tratto, *Spring of Recovery*.

In due soggetti divini, inventati *ad hoc* per il *Lore* o microcosmo culturale di *The Elder Scrolls* – rispettivamente, il dio Arkay e la Madre-Notte – si riconoscono, rispettivamente, i fecondi archetipi del *Dying and Rising God* e della Dea *Tellus Mater*. Per ciò che riguarda il dio Arkay – denominato, non a caso, «Dio della Nascita e della Morte» – l'azione della figura archetipica del *Dying and Rising God* si può evincere dal suo destino ciclico, dalla sua tutela delle sepolture e dei riti funebri e dal suo rapporto materno-mortuario con due dee, la prima benevola e la seconda famelica – i due aspetti del Femminile. Quanto alla

Madre-Notte – sul cui personaggio viene riprodotta soprattutto la «Madre Terribile», uno dei due volti dell’archetipo della Madre delineato da Jung –, l’azione della figura archetipica della *Tellus Mater* si individua nel suo nome, costituito da due simboli suscettibili di far regredire il vivente alle tenebre prenatali, e nel potere del suo sarcofago di elargire, in virtù dell’isomorfismo sepolcro-culla, la suprema gioia della rinascita.

L’esperienza archetipica della rinascita sotto forma di *Renovatio* sottende al brano *Revived* degli *Adramelech*: situato in uno scenario di morte iniziatica – come suggeriscono il «dedalo dell’aldilà» e la «foresta dell’Ade» – *Revived* tematizza un processo di natura ristorativa attraverso l’immersione nell’Acqua primordiale di una prodigiosa fonte ctonia. Tale fonte, detta «della rigenerazione» – la «*spring of recovery*» raffigurata sulla copertina dell’*EP* che include il brano – costituisce la meta del *Regressus ad uterum* del protagonista. Al ritorno alla matrice segue una risalita in superficie sotto forma di feto, che prevede l’attraversamento di un «mare di sangue» – riformulazione infera delle acque della gestazione.

Tanto i fondatori mitopoiетici del *Lore* di *The Elder Scrolls* quanto i poeti *Death Metal*, pertanto, non diversamente da ogni altro artista creatore che ha operato nei secoli precedenti, attingono ai grandi archetipi, evocandoli e ricombinandoli in maniera più che feconda, e contribuendo ad estendere gli esiti più prolifici della creatività simbolica anche all’universo multimediale contemporaneo.

Bibliografia

- AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, Firenze, Vallecchi, 1930.
- AA.VV., *Polarité du symbole*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960.
- AA.VV., *The Elder Scrolls: Arena. Player's Guide*, Washington, Software Publishers Association, 1993.
- Afanasieva V., «Vom Gleichgewicht der Toten und der Lebenden», *Zeitschrift für Assyriologie*, 1980, n. 70, pp. 161-169.
- Albertazzi M., «Prefazione», in Onofri A., *Ciclo lirico della terrestrità del sole, Zolla ritorna cosmo – Suoni del Gral*, a cura di Albertazzi M., con uno scritto di Zambon F., Trento, La Finestra, 1998, pp. I-XIII.
- Alderink L. J., «Mythical and Cosmological Structure in the Homeric Hymn to Demeter», *Numen*, 1982, n. 29, pp. 1-16.
- Alster B. (ed.), *Death in Mesopotamia*, Papers Read at the 26e Rencontre Assyriologique Internationale, Copenhagen, Akademische Forlag, 1980.
- Antoși S. (ed.), *Religion, Fiction, and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, București, Editura Nemira, 2001, 2 voll.
- Antoși S. (ed.), *Ioan Petru Culianu: Omul și opera*, Iași, Polirom, 2003.
- Anton T., *Eros, magia e l'omicidio del Professor Culianu*, Roma, Settimo Sigillo, 2007.
- Arndt B., *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*, Zürich, Juris, 1970.
- Attal J.-P., «La Quête d'Yves Bonnefoy», *Critique*, 1965, n. 217, pp. 535-540.
- Bachelard G., *La Poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- Bachelard G., *La Poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.
- Bachelard G., *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, Como, Red Edizioni, 1989.
- Bachelard G., *La Terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Como, Red Edizioni, 1994.
- Bachelard G., *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red Edizioni, 1997.
- Bachelard G., *Psicanalisi delle acque*, Milano, Red Edizioni, 2006.

- Bachelard G., *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, Bari, Edizioni Dedalo, 2010.
- Bachofen J. J., *Le Madri e la virilità olimpica*, Genova, I Dioscuri, 1990.
- Bàrberi Squarotti G., «L'Itinerario immobile di Onofri», in Donati C. (ed.), *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 141-170.
- Bardine B. A., «Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell», in Bayer G. (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 125-139.
- Baring A., Cashford J., *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London, Penguin, 1993.
- Baronian J.-B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, Paris, La Table Ronde, 2007.
- Bartle R. A., *Designing Virtual Worlds*, Indianapolis, New Riders, 2004.
- Barton M., *Dungeons and Desktops: The History of Computer Role-Playing Games*, Wellesley, Peters, 2008.
- Bauschatz P. C., *The Well and the Tree: World and Time in Early Germanic Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1982.
- Bayard J.-P., *La Symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Paris, Véga, 2009.
- Bayer G. (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009.
- Bellows H. A. (ed.), *The Poetic Edda: The Heroic Poems*, Mineola, New York, Dover Publications, 2012.
- Benco S., «L'Ultima poesia di Arturo Onofri», *Pègaso*, 1931, n. 7, pp. 97-103.
- Bernard-Griffiths S., Levet M.-C. (ed.), *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Actes du Colloque International du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand (4-7 février 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

- Bianchi U., «Saggezza olimpica e mistica eleusina nell'inno a Demetra», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1964, n. 35, pp. 161-193.
- Blaga L., *Geneza metaforei și sensul culturi*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1937.
- Blaga L., *Trilogia valorilor*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946.
- Blaga L., *Poesie (1919-1943)*, a cura di Del Conte R., Roma, Lerici, 1971.
- Blaga L., *Poemele luminii / Poems of Light. A Romanian-English Bilingual Edition*, English versions by Eulert D., Avădanei Ș., Bogdan M., Preface by Ciopraga C., Introduction by Eulert D., București, Editura Minerva, 1975.
- Blaga L., *I Poemi della luce*, a cura di Mincu M., Albisani S., Milano, Garzanti, 1989.
- Blaga L., *Opere*, Ediție critică de Gană G., Cronologie și aducere la zi a receptării critice de Mecu N., Introducere de Simion E., București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, 2 voll.
- Bleeker C. J., Brandon S. G. F., Simon M. (ed.), *Ex Orbe Religionum*, Leiden, Brill, 1972.
- Bogue R., «Violence in three Shades of Metal: Death, Doom and Black», in Buchanan I., Swiboda, M. (ed.), *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 95-117.
- Bonnefoy Y., «Elsheimer et les siens», in Id., *Le Nuage Rouge: essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 105-116.
- Bonnefoy Y., «“Une Cérés à la nuit” d’Adam Elsheimer», in Id., *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 79-88.
- Bonnefoy Y. (ed.), *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l’immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*, Milano, BUR, 2001, 3 voll.
- Bonnefoy Y., «Poésie, peinture, musique», in Gagnebin M. (ed.), *Yves Bonnefoy: Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, pp. 313-340.
- Bonnefoy Y., *L’Opera poetica*, a cura di Scotto F., Grange Fiori D., Milano, Mondadori, 2010.

- Bornet P., Burger M. (ed.), *Religions in Play: Games, Rituals, and Virtual Worlds*, Zürich, Pano, 2012.
- Bottéro J., «La Mitologia della morte nell'antica Mesopotamia», in Xella P. (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona, Essedue, 1987, pp. 49-93.
- Bottéro J., Kramer S. N., *Uomini e dèi della Mesopotamia*, Torino, Einaudi, 1997.
- Bouzek J., *Greece, Anatolia and Europe: Cultural Interrelations During the Early Iron Age*, Jonsered, Paul Åströms Förlag, 1997.
- Boyer R., «On the Composition of *Völuspá*», in Glendinning R. J., Bessason H. (ed.), *The Edda: A Collection of Essays*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1983, pp. 117-133.
- Braga C., *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a revizuită, studiu introductiv de Teuțișan C., București, Tracus Arte, 2013.
- Branston B., *Gli Dèi del Nord*, Milano, Mondadori, 1991.
- Brelich A., «Nascita di miti (Due studi mitologici)», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1973-1976, n. 42, pp. 7-80.
- Brocato P., «Il Simbolismo solare tra presente e passato in Europa», in Vereni P. (ed.), *Passato identità politica. La storia e i suoi documenti tra appartenenze e uso pubblico*, Roma, Meltemi, 2009, pp. 13-42.
- Brown H. J., *Videogames and Education*, Armonk, Sharpe, 2008.
- Brunel P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992.
- Brunel P. (ed.), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1996.
- Brunel P., «Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*», in Finck M., Lançon D., Staiber M. (ed.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 145-162.
- Brunel P., «Une image mythologique dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy: Déméter et Coré», in Gagnebin M. (ed.), *Yves Bonnefoy: Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, pp. 73-86.
- Brunel P., Chevrel Y., *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.
- Brunel P., Vion-Dury J. (ed.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.

- Buchanan I., Swiboda, M. (ed.), *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Bugge S., *Studien über die Entstehung der nordischen Götter- und Heldensagen*, Paderborn, Salzwasser Verlag, 1889.
- Burkert W., *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia Antica*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Burkert W., *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, Bari, Laterza, 1987.
- Burkert W., *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Burkert W., *La Religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano, Jaca Book, 2003.
- Buttitta I. E., «Acque di vita, acque di morte. Il simbolismo magico-religioso dell'acqua», in Id., *Verità e menzogna dei simboli*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 99-118.
- Buxton R., «The Significance (or Insignificance) of Blackness in Mythological Names», in Christopoulos M., Karakantza E. D., Levaniouk O. (ed.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, Lexington Books, 2010, pp. 3-13.
- Caillois R., *Pietre*, Genova, Graphos, 1998.
- Călinescu G., «Magie et alchimie», in Id., *Études de poétique*, București, Editura Univers, 1972, pp. 241-260.
- Campbell H. A., Price Grieve G., «Studying Religion in Digital Gaming. A Critical Review of an Emerging Field», *Heidelberg Journal of Religions on the Internet*, 2014, n. 5, pp. 51-67.
- Campbell I., «From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal», in Bayer G. (ed.), *Heavy Metal Music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 111-124.
- Campbell J. (ed.), *The Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library, 2008.
- Campbell J., *Occidental Mythology*, London, Souvenir, 2011.
- Càssola F. (ed.), *Inni omerici*, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1988.

- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, 2 voll.
- Castleden R., *The Knossos Labyrinth: A New View of the "Palace of Minos" at Knossos*, London, Routledge, 1990.
- Cauvin J., *Nascita delle divinità, nascita dell'agricoltura. La Rivoluzione dei simboli nel Neolitico*, Milano, Jaca Book, 2010.
- Cellier L. (ed.), *Hommage à George Sand*, Paris, P.U.F., 1969.
- Celoria F., *The Metamorphoses of Antoninus Liberalis. A Translation with a Commentary*, London-New York, Routledge, 1992.
- Cerami V., «Introduzione», in Sand G., *Laura. Viaggio nel cristallo*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989, pp. 7-12.
- Cervigni D. S., «L'Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia», *Quaderni d'italianistica*, 1989, n. 10, pp. 71-89.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 2011, 2 voll.
- Chidester P. J., *Through the Blood: Death Metal and the Rhetoric of Song as a Transcendent Discursive/Presentational Form*, Lawrence, University of Kansas, 2004.
- Chiesa Isnardi G. (ed.), *Edda di Snorri*, Milano, Rusconi, 1975.
- Chiesa Isnardi G., *I Miti nordici: storie, figure, simboli*, Milano, Longanesi, 2008.
- Chirassi Colombo I., *Elementi di culture precereali nei miti e nei riti greci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Christe I., *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York, HarperCollins, 2004.
- Christopoulos M., Karakantza E. D., Levaniouk O. (ed.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, Lexington Books, 2010.
- Ciopraga C., «Preface», in Blaga L., *Poemele luminii / Poems of Light. A Romanian-English Bilingual Edition*, English versions by Eulert D., Avădanei Ș., Bogdan M., Preface by Ciopraga C., Introduction by Eulert D., București, Editura Minerva, 1975, pp. 37-58.
- Clark G., Piggott S., *Le Società preistoriche*, Milano, Mondadori, 1991.
- Claudel P., *La Mistica delle pietre preziose*, Palermo, Sellerio, 1991.

- Clendinning E. A., McAuley K., «The Call of Cthulhu: Narrativity of the Cult in Metal», in Scott N. W. R., von Helden I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 245-256.
- Clinton K., «Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries», in Cosmopoulos M. B. (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*, London-New York, Routledge, 2003, pp. 50-78.
- Clunies Ross M., *Prolonged Echoes: Old Norse Myths in Medieval Northern Society*, Odense, Odense University Press, 1994, 2 voll.
- Compère D., *Un voyage imaginaire de Jules Verne: "Voyage au centre de la terre"*, Paris, Minard, 1977.
- Cosmopoulos M. B. (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*, London-New York, Routledge, 2003.
- Cosmopoulos M. B., *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- Couffignal R., «Diluvio», in Brunel P. (ed.), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 177-183.
- Couliano I. P., *I Miti dei dualismi occidentali: dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Couliano I. P., *La Collezione di smeraldi*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Couliano I. P., *Out of This World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston-London, Shambhala, 1991.
- Couliano I. P., *I Viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1994.
- Crohmălniceanu O. S., *Literatură română și expresionismul*, București, Universalia, 2002.
- Cugno M., *La Poesia romena del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.
- Cugno M., «Percorsi della poesia romena nella prima metà del Novecento», in *Quaderni del Premio Letterario "Giuseppe Acerbi", Vol. 6: Letteratura della Romania*, Verona, Gabrielli Editori, 2005, pp. 78-86.
- Culianu I. P., *Mircea Eliade*, Assisi, Cittadella Editrice, 1978.

- Culianu I. P., «La “Passione” di Sophia nello gnosticismo in prospettiva storico-comparativa», in Id., *Iter in silvis I. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi*, Messina, EDAS, 1981, pp. 1-14.
- Culianu I. P., *Expériences de l'extase: Extase, ascension et récit visionnaire de l'hellénisme au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1984.
- Culianu I. P., «Masculine versus Feminine. The Sophia Myth and the Origins of Feminism», in Kippenberg H. G. (ed.), *Struggles of Gods. Papers of the Groningen Work Group for the Study of the History of Religions*, Berlin, de Gruyter, 1984, pp. 65-98.
- Culianu I. P., *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere de Oișteanu G. și A., Prefață și note de Oișteanu A., Cuvînt înainte de Sullivan L. E. (în românește de Antohi S.), Iași, Polirom, 2002.
- Culianu I. P., «Dr. Faust, mare sodomit și necromant. Reflecții asupra mitului», in Id., *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Ediție îngrijită de Antohi M. și Antohi S., Studiu introductiv de Antohi S., Iași, Polirom, 2002, pp. 220-256.
- Culianu I. P., *Arborele gnozei*, Iași, Polirom, 2005.
- Culianu I. P., *Eros e magia nel Rinascimento: la congiunzione astrologica del 1484*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Culianu I. P., «Fantasmele libertății la Mihai Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela *Cezara* (1876)», in Id., *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 2006, pp. 83-122.
- Culianu I. P., *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, a cura di Moretti R., Roma, Elliot, 2010.
- Culianu I. P., *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Iași, Polirom, 2013.
- D'Alessio C., «Per una rilettura “notturna” della “solarità” onofriana», *Galleria*, 1991, n. 41, pp. 334-346.
- D'Alessio C., *Il Poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Roma, Bulzoni, 1999.

- Dalley S., *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Del Conte R., «Introduzione», in Blaga L., *Poesie (1919-1943)*, a cura di Del Conte R., Roma, Lerici, 1971, pp. 9-37.
- Delcourt M., *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- Detienne M., «Demetra», in Bonnefoy Y. (ed.), *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l'immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*, Milano, BUR, 2001, vol. I, pp. 467-471.
- Detter F., «Der Baldrmythus», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 1894, n. 19, pp. 495-516.
- Devereux G., *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Godefroy, 1983.
- de Vries J., «Der Mythos von Balders Tod», *Arkiv för nordisk filologi*, 1955, n. 70, pp. 41-60.
- de Vries J., *Altnordische Literaturgeschichte*, Berlin, de Gruyter, 1999, 2 voll.
- Diamond J., *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Torino, Einaudi, 2006.
- Dietrich B. C., «Demeter, Erinys, Artemis», *Hermes*, 1962, n. 90, pp. 129-148.
- Dinzelbacher P. (ed.), *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009.
- Di Pietro M., «Author, Text and Medievalism in *The Elder Scrolls*», in Kline D. T. (ed.), *Digital Gaming Re-Imagines the Middle Ages*, London-New York, Routledge, 2014, pp. 202-213.
- Dolfi A., «Introduzione», in Onofri A., *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, a cura di Dolfi A., Ravenna, Longo, 1982, pp. 7-45.
- Donati C. (ed.), *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- Dronke U. (ed.), *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 3 voll.
- Dumézil G., *Loki*, Paris, Flammarion, 1986.
- Dumézil G., *Gli Dèi dei Germani: saggio sulla formazione della religione scandinava*, Milano, Adelphi, 1991.

- Dunn S., «Lands of Fire and Ice: An Exploration of Death Metal Scenes», *Public: New Localities*, 2004, n. 29, pp. 107-125.
- Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.
- Durand G., *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009.
- Düring B. S., *The Prehistory of Asia Minor: From Complex Hunter-Gatherers to Early Urban Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Ebeling E., «Damu», in Ebeling E., Meissner B. (ed.), *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, Berlin, de Gruyter, 1997, vol. II, p. 115.
- Eden B. L. (ed.), *Middle Earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien*, Jefferson, McFarland & Company, 2010.
- Edwards C. M., «The Running Maiden from Eleusis and the Early Classical Image of Hekate», *American Journal of Archaeology*, 1986, n. 90, pp. 307-318.
- Edzardi A., «Fensalir und Vegtamskviða», *Germania*, 1882, n. 27, pp. 330-339.
- Eisler R., *Il Calice e la spada: la civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Udine, Forum, 2012.
- Ekeroth D., *Swedish Death Metal*, Brooklyn, Bazillion Points Books, 2008.
- Eliade M., «Symbolisme du "vol magique"», *Numen*, 1956, n. 3, pp. 1-13.
- Eliade M., «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques», in AA.VV., *Polarité du symbole*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, pp. 15-28.
- Eliade M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Eliade M., *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966.
- Eliade M., *Il Sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- Eliade M., *Il Mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1975.
- Eliade M., «Mythologies of Death», in Id., *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religion*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, pp. 32-46.

- Eliade M., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, Sansoni, 1979, 2 voll.
- Eliade M., *La Nostalgia delle origini*, Brescia, Morcelliana, 1982.
- Eliade M., «Literary Imagination and Religious Structure», in Id., *Symbolism, the Sacred and the Arts*, New York, Crossroad, 1985, pp. 171-177.
- Eliade M., *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.
- Eliade M. (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan, 1987, 16 voll.
- Eliade M., *Autobiography. Vol. II: Exile's Odyssey, 1937-1960*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Eliade M., *Il Mito della reintegrazione*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Eliade M., *Journal II: 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Eliade M., *Journal III: 1970-1978*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Eliade M., *I Riti del costruire*, Milano, Jaca Book, 1990.
- Eliade M., *La Prova del labirinto: intervista con Claude-Henri Roquet*, Milano, Jaca Book, 1990.
- Eliade M., *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1990.
- Eliade M., *L'Isola di Euthanasius. Scritti letterari*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 2004.
- Eliade M., *Fragmentarium*, Milano, Jaca Book, 2008.
- Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Eliade M., *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, Putnam, Spring Publications, 2012.
- Eliade M., *Il Mito dell'alchimia seguito da L'alchimia asiatica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Eliot T. S., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, edited by Eliot V., Orlando, Harcourt Brace, 1994.
- Ellis Davidson H. R., *The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, Westport, Greenwood Press, 1943.

- Ellis Davidson H. R., *Gods and Myths of Northern Europe*, London, Penguin Books, 1986.
- Embler W., «The Metaphor of the Underground», *ETC: A Review of General Semantics*, 1968, n. 25, pp. 392-406.
- Endsjø D.Ø, «To Lock up Eleusis: A Question of Liminal Space», *Numen*, 2000, n. 47, pp. 351-386.
- Esiodo, *Le Opere e i giorni*, a cura di Colonna A., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1967.
- Evans N. A., «Sanctuaries, Sacrifices and the Eleusinian Mysteries», *Numen*, 2002, n. 49, pp. 227-254.
- Evola J., «L'Esperienza metafisica nella poesia di Onofri», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, Firenze, Vallecchi, 1930, pp. 179-199.
- Evola J., *Eros and the Mysteries of Love: The Metaphysics of Sex*, Rochester, Inner Traditions International, 1991.
- Evola J., *The Hermetic Tradition: Symbols and Teachings of the Royal Art*, Rochester, Inner Traditions International, 1995.
- Evola J., Onofri A., *Esoterismo e poesia. Lettere e documenti (1924-1930)*, a cura di Beraldo M., Roma, Fondazione Julius Evola, 2001.
- Faivre A., «Per un approccio immaginale dell'Alchimia», in Faivre A., Tristan F. (ed.), *Alchimia. Introduzione all'arte della rigenerazione*, Genova, ECIG, 1997, pp. 29-49.
- Favre Y.-A., «Narciso», in Brunel P. (ed.), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 505-510.
- Felson-Rubin N., Deal H. M., «Some Functions of the Demophoön Episode in the Homeric *Hymn to Demeter*», in Foley H. P. (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 190-197.
- Felton D., «The Dead», in Ogden D. (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Malden, Blackwell, 2007, pp. 86-99.
- Ffytche M., *The Foundation of the Unconscious: Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

- Filoramo G., Massenzio G., Riveri M., Scarpi P., *Manuale di storia delle religioni*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Finck M., Lançon D., Staiber M. (ed.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- Fittoni M., «La Visione del mondo di Arturo Onofri», *Convivium*, 1967, n. 35, pp. 28-69.
- Flannery K. V., «The Origins of Agriculture», *Annual Review of Anthropology*, 1973, n. 2, pp. 271-310.
- Flom G. T., «The Drama of Norse Mythology», *Scandinavian Studies and Notes*, 1938-1939, n. 15, pp. 135-157.
- Foley H. P. (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Fox D. C., «Labyrinth und Totenreich», *Paideuma*, 1940, n. 1, pp. 381-394.
- Frankfort H., *Il Dio che muore: mito e cultura nel mondo preclassico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Frazer J. G., *Apollodorus. The Library*, London-New York, Heinemann-Putnam's Sons, 1921, 2 voll.
- Frazer J. G., *Taboo and the Perils of the Soul*, Hong Kong, Macmillan, 1980.
- Frazer J. G., *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Roma, Newton Compton, 2006.
- Frazer J. G., *La Paura dei morti nelle religioni primitive*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Freud S., «Il Perturbante», in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1993, vol. IX, pp. 81-114.
- Freud S., *Introduzione alla psicoanalisi: tutte le lezioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Frieze H. S. (ed.), *Virgil's Aeneid: With Explanatory Notes*, New York, D. Appleton and Company, 1862.
- Frigoli D., «La Rêverie del profondo: l'acqua», in Sugliani A. (ed.), *Mysterium Coniunctionis. La base ecobiopsicologica delle immagini archetipiche. Aqua permanens*, Bologna, Persiani, 2012, pp. 8-13.

- Furley W. D., *Studies in the Use of Fire in Ancient Greek Religion*, Salem, Ayer, 1988.
- Gadotti A., *Gilgamesh, Enkidu and the Netherworld and the Sumerian Gilgamesh Cycle*, Boston-Berlin, de Gruyter, 2014.
- Gagnebin M. (ed.), *Yves Bonnefoy: Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- Gană G., *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
- Gavril G., «Jocurile maestrului Culianu», in Antohi S. (ed.), *Ioan Petru Culianu: Omul și opera*, Iași, Polirom, 2003, pp. 360-372.
- Gavriluță N., *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale*, Iași, Polirom, 2000.
- Gavriluță N. (ed.), *Ioan Petru Culianu. Memorie și interpretare*, Lucrările Simpozionului ieșean dedicat împlinirii a 10 ani de la moarte, Iași, Editura T, 2002.
- Gee J. P., *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Gerabek W. E., «Romantische Medizin und Religiosität», in Dinzelsbacher P. (ed.), *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 141-154.
- Gianolio V., «Fiori di quarzo, sogni minerali, pietre come racconto», in Sand G., *Laura. Voyage dans le cristal*, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1985, pp. V-XXXIII.
- Giebel M., *I Culti misterici nel mondo antico*, Genova, ECIG, 1993.
- Gilhus I. S., *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*, London-New York, Routledge, 1997.
- Gimbutas M., «Pre-Indo-European Goddesses in Baltic Mythology», *The Mankind Quarterly*, 1985, n. 26, pp. 19-25.
- Gimbutas M., *Le Dee viventi*, Milano, Medusa, 2005.
- Gimbutas M., *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, London, Thames & Hudson, 2007.
- Gimbutas M., *La Civiltà della Dea*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2013, 2 voll.

- Girard R., *La Violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2015.
- Glendinning R. J., Bessason H. (ed.), *The Edda: A Collection of Essays*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1983.
- Gliga M., Moroiu M., Petrescu D., «Nota asupra ediției», in Culianu I. P., *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Iași, Polirom, 2013, p. 5.
- González Salvador A., «Laura ou la scission», *Anuario de Estudios Filológicos*, 1985, n. 8, pp. 147-155.
- Gordon A. L., «“The Proffered Hand, the Gate at Dusk, the Voice That Hopes”:
Three Higher Realities in *Les Planches courbes* of Yves Bonnefoy», *Essays in French Literature*, 2002, n. 39, pp. 89-105.
- Gordon Childe V., *Man Makes Himself*, Nottingham, Spokesman, 2003.
- Graves R., *La Dea Bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano, Adelphi, 1992.
- Graves R., *I Miti greci*, Milano, Longanesi, 2008.
- Green D. H., *Lingua e storia nell'antico mondo germanico*, Milano, I.S.U., 2006.
- Guariglia G., *Il Mondo spirituale dei primitivi*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2007.
- Guidorizzi G., *Il Mito greco*, Milano, Mondadori, 2010, 2 voll.
- Gurney O. R., «Tammuz Reconsidered: Some Recent Developments», *Journal of Semitic Studies*, 1962, n. 7, pp. 147-160.
- Gygax G., Arneson D., *Dungeons and Dragons (3-Volume Set)*, New York, TSR, 1974, 3 voll.
- Harding D. W., *The Archaeology of Celtic Art*, London-New York, Routledge, 2007.
- Harding M. E., *I Misteri della donna*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1973.
- Harrigan P., Wardrip-Fruin N. (ed.), *Second Person: Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, Cambridge-London, MIT, 2007.
- Harrison J. E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, 2 voll.

- Heesch F., «Metal for Nordic Men? Amon Amarth's Representation of Vikings», in Scott N. W. R., von Helden I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 71-80.
- Heimpel W., «Herrentum und Königtum im vor- und frühgeschichtlichen Alten Orient», *Zeitschrift für Assyriologie*, 1992, n. 82, pp. 4-21.
- Heliö S., «Role Playing: A Narrative Experience and a Mindset» in Montola M., Stenros J. (ed.), *Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination*, Vantaa, Ropecon, 2004, pp. 65-74.
- Héritier F., *Masculin/Féminin: La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- Herzog E., *Psyche and Death: Death-Demons in Folklore, Myths, and Modern Dreams*, Woodstock, Spring Publications, 2000.
- Hill G., *The Strange Sound of Cthulhu: Music Inspired by the Writings of H. P. Lovecraft*, Raleigh, Lulu Press, 2006.
- Hillman J., *Il Sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi, 2010.
- Hillman J., *Psicologia alchemica*, Milano, Adelphi, 2013.
- Himy O., *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions de la Différence, 2006.
- Hjaltalín J. A., «Traces of Animal Worship Among the Old Scandinavians», *Fraser's Magazine*, 1871, n. 4, pp. 13-25.
- Hodder I., *The Domestication of Europe*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1991.
- Hodgson D. S. J., Stratton S., *The Elder Scrolls V: Skyrim. Prima Official Game Guide*, Roseville, Prima Games, 2011.
- Hoffman C., «Dumuzi's Dream: Dream Analysis in Ancient Mesopotamia», *Dreaming*, 2004, n. 14, pp. 240-251.
- Hoops J. (ed.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Strassburg, K. J. Trübner, 1911, 16 voll.
- Horowitz W., *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, 1998.
- Huizinga J., *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1982.
- Isenberg N., «Repurposing *Rime of the Ancient Mariner* in the Postmodern Age», in Pennacchia Punzi M. (ed.), *Literary Intermediality: The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 183-200.

- Jacobsen T., «Towards the Image of Tammuz», *History of Religions*, 1962, n. 1, pp. 189-213.
- Jacobsen T., *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, New Haven-London, Yale University Press, 1976.
- Jacobsen T., *The Harps That Once...: Sumerian Poetry in Translation*, New Haven-London, Yale University Press, 1987.
- Jeanmaire H., *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille, Bibliothèque Universitaire, 1939.
- Johnson B., *Lady of the Beasts: The Goddess and Her Sacred Animals*, Rochester, Inner Traditions, 1994.
- Jouan F. (ed.), *Mort et fécondité dans les mythologies*, Actes du Colloque de Poitiers (13-14 mai 1983), Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- Jung C. G., «Conscious, Unconscious and Individuation», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 275-289.
- Jung C. G., *The Structure and Dynamics of the Psyche*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Jung C. G., «On the Relation of Analytical Psychology to Poetry», in Id., *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 65-83.
- Jung C. G., *Anima e morte. Sul rinascere*, Torino, Boringhieri, 1978.
- Jung C. G., *Psicologia e religione*, Torino, Boringhieri, 1979.
- Jung C. G., *L'Archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- Jung C. G., *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Jung C. G., *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, Torino, Boringhieri, 1982.
- Jung C. G., *L'Io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.
- Jung C. G., *Studi sull'alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- Jung C. G., «The Phenomenology of the Spirit in Fairytales», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 207-254.

- Jung C. G., «Concerning Mandala Symbolism», in Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 355-384.
- Jung C. G., *Tipi psicologici*, Milano, Mondadori, 1993, 2 voll.
- Jung C. G., «Vorrede zur vierten Auflage», in Id., *Wandlungen und Symbole der Libido*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, pp. 7-11.
- Jung C. G., *Gli Archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Jung C. G. (ed.), *L'Uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 2011.
- Jung C. G., «Aspetto psicologico della figura di Kore», in Jung C. G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 221-248.
- Jung C. G., «Psicologia dell'archetipo fanciullo», in Jung C. G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 109-148.
- Jung C. G., *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Kahn-Harris K., *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford-New York, Berg, 2007.
- Kast V., «Anima/Animus», in Papadopoulos R. K. (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications*, London, Routledge, 2006, pp. 113-129.
- Kauffmann F., *Balder, Mythos und Sage: nach ihren dichterischen und religiösen Elementen untersucht*, Strassburg, K. J. Trübner, 1902.
- Keane W., «Marked, Absent, Ritual», in Hodder I. (ed.), *Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study*, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 187-219.
- Kelchner G. D., *Dreams in Old Norse Literature and Their Affinities in Folklore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- Keller M. L., «The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality and Rebirth», *Journal of Feminist Studies in Religion*, 1988, n. 4, pp. 27-54.
- Kerényi C., *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1950.

- Kerényi C., *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Kerényi K., *Gli Dèi e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1984, 2 voll.
- Kerényi K., «Il Fanciullo divino», in Jung C. G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 45-106.
- Kerényi K., «Kore», in Jung C. G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 151-220.
- King B., Borland J., *Dungeons and Dreamers: The Rise of Computer Game Culture from Geek to Chick*, Emeryville, McGraw-Hill/Osborne, 2003.
- Kippenberg H. G. (ed.), *Struggles of Gods. Papers of the Groningen Work Group for the Study of the History of Religions*, Berlin, de Gruyter, 1984.
- Kirk G. S., *La Natura dei miti greci*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Kitts M., «Violent Death in Religious Imagination», in Juergensmeyer M., Kitts M., Jerryson M. (ed.), *Oxford Handbook of Religion and Violence*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013, pp. 351-360.
- Kline D. T. (ed.), *Digital Gaming Re-Imagines the Middle Ages*, London-New York, Routledge, 2014.
- Kolehmainen J., «Finland, 1989», in Netherton, J. (ed.), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, London, Ontario, Canada, Handshake, 2014, pp. 175-176.
- Kossack G., *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin, de Gruyter, 1954.
- Kraft J., *Die Göttin im Labyrinth. Spiele und Tänze im Zeichen eines matriarchalen Symbols*, Bern, Amalia, 1997.
- Kramer S. N., «Inanna's Descent to the Nether World», *Journal of Cuneiform Studies*, 1951, n. 5, pp. 1-17.
- Kramer S. N., «Dumuzi's Annual Resurrection: An Important Correction to Inanna's Descent», *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 1966, n. 183, p. 31.

- Kramer S. N., *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B. C.*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- Kramer S. N., «The Death of Dumuzi, A New Sumerian Version», *Anatolian Studies*, 1980, n. 30, pp. 5-13.
- Krappe A. H., *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1938.
- Kristensen W. B., «Over de godsdienstige beteekenis van enkele onde wedstrijden en spelen», *Theologisch Tijdschrift*, 1910, n. 44, pp. 1-16.
- Lacassin F., «George Sand ou la nature contre les fées», in Sand G., *Voyage dans le cristal*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 7-29.
- Lagrange M.-J., «La Régénération et la filiation divine dans les Mystères d'Éleusis», *Revue Biblique*, 1929, n. 28, pp. 63-81, pp. 201-214.
- Laine J., «A Finnish Death Metal Sound?», in Netherton J. (ed.), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, London, Ontario, Canada, Handshake, 2014, pp. 250-252.
- Lambert W. G., «The Theology of Death», in Alster B. (ed.), *Death in Mesopotamia*, Papers Read at the 26e Rencontre Assyriologique Internationale, Copenhagen, Akademische Forlag, 1980, pp. 53-66.
- Lambert W. G., *Babylonian Wisdom Literature*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, 1996.
- Lanza F., *Arturo Onofri*, Milano, Mursia, 1973.
- Lanza F., «Rinascita religiosa di Arturo Onofri», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 1974, n. 10, pp. 72-91.
- Larrington C. (ed.), *The Poetic Edda*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Lawrence B. B., Karim A., «The Institution of Violence: Three Connections», in Lawrence B. B., Karim A. (ed.), *On Violence: a Reader*, London-Durham, Duke University Press, 2007, pp. 216-223.
- Lecouteux C., *Dizionario di mitologia germanica*, Lecce, Argo, 2007.
- Leeming D. A., «Divine Child», in Leeming D. A., Madden K., Marlan S. (ed.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York, Springer, 2010, pp. 245-246.

- Leeming D. A., «Eleusinian Mysteries», in Leeming D. A., Madden K., Marlan S. (ed.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York, Springer, 2010, pp. 274-275.
- Lévêque P., *Bestie, dèi e uomini. L'immaginario delle prime religioni*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- Levet M.-C., «Alexis au pays des merveilles», *Les Amis de George Sand*, 2003, n. 25, pp. 44-54.
- Lewis-Williams D., Pearce D., *Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods*, London, Thames & Hudson, 2005.
- Libis J., *L'Eau et la mort*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1993.
- Lincoln B., «The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation», *The Harvard Theological Review*, 1979, n. 72, pp. 223-235.
- Lincoln B., *Death, War and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Lindén E., «Slumbering in Suomi», in Netherton, J. (ed.), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, London, Ontario, Canada, Handshake, 2014, pp. 42-43.
- Lindow J., «Blood Feud and Scandinavian Mythology», *Alvíssmál*, 1994, n. 4, pp. 51-68.
- Lindow J., *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1997.
- Lindow J., *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Lindow J., «The Tears of the Gods: A Note on the Death of Baldr in Scandinavian Mythology», *The Journal of English and Germanic Philology*, 2002, n. 2, pp. 155-169.
- Lippolis E., *Mysteria. Archeologia e culto del santuario di Demetra a Eleusi*, Milano, Paravia-Mondadori, 2006.
- Livadă M., *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Cartea Românească, 1974.

- Lubell W. M., *The Metamorphosis of Baubo: Myths of Woman Sexual Energy*, Nashville-London, Vanderbilt University Press, 1994.
- Ludin Jansen H., «Die eleusinische Weihe», in Bleeker C. J., Brandon S. G. F., Simon M. (ed.), *Ex Orbe Religionum*, Leiden, Brill, 1972, pp. 287-298.
- Lynch G., *The Sacred in the Modern World*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Lyotard J.-F., «Answering the Question: What is Postmodernism?», in Id., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 71-82.
- Madden K., «Descent to the Underworld», in Leeming D. A., Madden K., Marlan S. (ed.), *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York, Springer, 2010, pp. 226-230.
- Maggiari M., «Palingenesi e sogno nel primo Onofri», *Quaderni d'italianistica*, 1994, n. 15, pp. 197-203.
- Maggiari M., *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri*, Marina di Minturno, Caramanica, 1998.
- Maggiari M., «Metafisica e inconscio nella poesia di Arturo Onofri», *Rivista di studi italiani*, 1999, n. 17, pp. 242-249.
- Magnien V., *I Misteri di Eleusi*, Padova, Edizioni di Ar, 1996.
- Maisels C. K., *The Emergence of Civilization: From Hunting and Gathering to Agriculture, Cities and the State in the Near East*, London, Routledge, 1993.
- Mallet F., *George Sand*, Paris, Grasset, 1976.
- Mander P., *Canti sumerici d'amore e di morte: la vicenda della dea Inanna/Ishtar e del dio Dumuzi/Tammuz*, Brescia, Paideia Editrice, 2005.
- Mannhardt W., *Wald- und Feldkulte*, Berlin, Borntraeger, 1874, 2 voll.
- Manolescu F., *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compania, 2010.
- Marchetti A., «Introduzione», in Id. (ed.), *La Notte. Invenzioni e studi sul nero*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 7-12.
- Marchianò G., «Le Aure di un tempo concluso», in Id. (ed.), *La Religione della terra: vie sciamaniche, universi immaginali, iperspazi virtuali nell'esperienza sacrale della vita*, Como, Red Edizioni, 1991, pp. 13-34.

- Marchianò G., «Un uomo per altre latitudini: Ioan Petru Culianu», in Antohi S. (ed.), *Religion, Fiction and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, București, Editura Nemira, 2001, vol. I, pp. 386-399.
- Marconi M., «Sul mistero dei misteri eleusini», *Studi e materiali di storia delle religioni*, 1949-1950, n. 22, pp. 149-154.
- Marotti G., «Lirismo integrale o religioso», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, Firenze, Vallecchi, 1930, pp. 151-167.
- Marra M. (ed.), *Il fuoco che non brucia: Studi sull'alchimia*, Atti del 1° Convegno Nazionale di Studi Alchemici, Castello di Pavone, Ivrea (25 ottobre 2008), Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- Marshall D. W. (ed.), *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, Jefferson, McFarland & Company, 2007.
- Mastrelli C. A. (ed.), *L'Edda. Carmi norreni*, Firenze, Sansoni, 1951.
- Mathias M., *Vision in the Novels of George Sand*, New York, Oxford University Press, 2016.
- Mathieu H., «Résurrection et immortalisation», in Jouan F. (ed.), *Mort et fécondité dans les mythologies*, Actes du Colloque de Poitiers (13-14 mai 1983), Paris, Les Belles Lettres, 1986, pp. 39-49.
- McCullough D. W., *The Unending Mystery: A Journey Through Labyrinths and Mazes*, New York, Anchor Books, 2005.
- Meli M., *Völuspá. Un'apocalisse norrena*, Roma, Carocci, 2008.
- Mellaart J., *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, New York, McGraw-Hill, 1967.
- Merton R. K., *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press, 1968.
- Mettinger T. N. D., *The Riddle of Resurrection: Dying and Rising Gods in the Ancient Near East*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2001.
- Meyer M., *Thicker Than Water: The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Routledge, 2005.
- Mihăilă I., «Ioan Petru Culianu et la mythanalyse», in Antohi S. (ed.), *Religion, Fiction and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, București, Editura Nemira, 2001, vol. I, pp. 400-415.

- Millard A. R., «Adrammelech», in van der Toorn K. Becking B., van der Horst P. W. (ed.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden, Brill, 1995, pp. 17-19.
- Mills Harper G., Kelly Hood W., *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, London, Macmillan, 1978.
- Mogenson G., *Northern Gnosis: Thor, Baldr and the Volsungs in the Thought of Freud and Jung*, New Orleans, Spring Journal Books, 2005.
- Mogk E., «Baldr», in Hoops J. (ed.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Strassburg, K. J. Trübner, 1911, vol. I, pp. 158-160.
- Mogk E., *Lokis Anteil an Baldrs Tode*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1925.
- Mona E., «From the Basement to the Basic Set: The Early Years of *Dungeons and Dragons*», in Harrigan P., Wardrip-Fruin N. (ed.), *Second Person: Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, Cambridge-London, MIT, 2007, pp. 25-30.
- Montanari F., «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. Classe di Lettere e Filosofia*, 1974, n. 4, pp. 109-137.
- Moretti R., «Ioan Petru Culianu e il valore conoscitivo dell'immaginazione letteraria», in I. P. Culianu, *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, a cura di Moretti R., Roma, Elliot, 2010, pp. 211-238.
- Moretti R., «Nota del curatore», in Culianu I. P., *Il Rotolo diafano e gli ultimi racconti*, a cura di Moretti R., Roma, Elliot, 2010, pp. 5-6.
- Mortensen T. E., «Mutual Fantasy Online: Playing with People», in Patrick Williams J., Heide Smith J. (ed.), *The Players' Realm: Studies on the Culture of Video Games and Gaming*, Jefferson, McFarland, 2007, pp. 188-202.
- Mosher A. D., «The Story of Baldr's Death: The Inadequacy of Myth in the Light of Christian Faith», *Scandinavian Studies*, 1983, n. 55, pp. 305-315.

- Motte A., «Notte e luce nei Misteri di Eleusi», in Ries J., Ternes C. M. (ed.), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 101-115.
- Motz L., «The Conquest of Death: The Myth of Baldr and its Middle Eastern Counterparts», *Collegium Medievale*, 1991, n. 4, pp. 99-117.
- Moynihan M., Söderlind D., *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Los Angeles, Feral House, 1998.
- Much R., «Balder», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1924, n. 61, pp. 93-126.
- Mudrian A., *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*, Los Angeles, Feral House, 2004.
- Murray J., «From Game-Story to Cyberdrama», in Wardrip-Fruin N., Harrigan P. (ed.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge-London, MIT, 2006, pp. 2-11.
- Mussapi R., *Il Centro e l'orizzonte: la poesia in Campania, Onofri, Luzi, Caproni, Bigongiari*, Milano, Jaca Book, 1985.
- Mustière Ph., «Étude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 2014, n. 68 (2), pp. 195-206.
- Mylonas G. E., *The Hymn to Demeter and Her Sanctuary at Eleusis*, Saint Louis, Washington University Studies, 1942.
- Mylonas G. E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, Princeton University Press, 1962.
- Naughton J. T., *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984.
- Neckel G., *Die Überlieferungen vom Gotte Balder: dargestellt und vergleichend untersucht*, Dortmund, F. W. Ruhfus, 1920.
- Née P., *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, P.U.F., 1999.
- Netherton, J. (ed.), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, London, Ontario, Canada, Handshake, 2014.

- Neumann E., «La Luna e la coscienza matriarcale», in Id., *La Psicologia del femminile*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975, pp. 46-77.
- Neumann E., *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1978.
- Neumann E., *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1981.
- Neumann E., «The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times», in Id., *The Fear of the Feminine*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 165-226.
- Neumann E., «The Fear of the Feminine», in Id., *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 227-281.
- Nickel R., «The Wrath of Demeter: Story Pattern in the Hymn to Demeter», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 2003, n. 73, pp. 59-82.
- Niedner F., «Baldrs Tod», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1897, n. 41, pp. 304-334.
- Nilsson M. P., *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1932.
- Nilsson M. P., *Greek Folk Religion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- Nitze W. A., «The Fisher King in the Grail Romances», *Publications of the Modern Language Association of America*, 1909, n. 24, pp. 365-418.
- Nitze W. A., «Is the Green Knight Story a Vegetation Myth?», *Modern Philology*, 1936, n. 33, pp. 351-366.
- Nitze W. A., *Perceval and the Holy Grail: An Essay on The Romance of Chrétien de Troyes*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1949.
- O'Donoghue H., *Old Norse-Icelandic Literature: A Short Introduction*, Padstow, Blackwell Publishing, 2004.
- O'Donoghue H., *From Asgard to Valhalla: The Remarkable History of the Norse Myths*, London-New York, I. B. Tauris, 2008.
- Ogden D. (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Malden, Blackwell, 2007.

- Oișteanu A., «Ioan Petru Culianu – Un călător în lumea de dincolo», in Culianu I. P., *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere de Oișteanu G. și A., Prefață și note de Oișteanu A., Cuvînt înainte de Sullivan L. E. (în românește de Antohi S.), Iași, Polirom, 2002, pp. 7-26.
- Oișteanu A., *Religie, politică și mit: texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, Iași, Polirom, 2007.
- Olafson P., *The Morrowind Prophecies. Official Guide to The Elder Scrolls III: Morrowind*, Rockville, Bethesda Softworks, 2002.
- Olafson P., *The Elder Scrolls IV: Oblivion. Official Game Guide*, Roseville, Prima Games, 2006.
- Olender M., «Aspects de Baubo: Textes and contextes antiques», *Revue de l'histoire des religions*, 1985, n. 202, pp. 3-55.
- Onofri A., «Prefazione», in Steiner R., *La Scienza occulta nelle sue linee generali*, Bari, Laterza e Figli, 1924, pp. VII-XIV.
- Onofri A., *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*, Bari, Laterza, 1925.
- Onofri A., *Terrestrità del sole. Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1927.
- Onofri A., *Vincere il drago! Poesie*, Torino, Ribet, 1928.
- Onofri A., *Simili a melodie rapprese in mondo. Liriche*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1929.
- Onofri A., *Zolla ritorna cosmo. Liriche*, Torino, Fratelli Buratti Editori, 1930.
- Onofri A., *Suoni del Gral. Liriche*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1932.
- Onofri A., *Aprirsi fiore*, Torino, Gambino, 1935.
- Onofri A., *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, a cura di Dolfi A., Ravenna, Longo, 1982.
- Onofri A., *Poesie e prose inedite (1920-1923)*, a cura di Vigilante M., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- Onofri A., *Ciclo lirico della terrestrità del sole, Zolla ritorna cosmo – Suoni del Gral*, a cura di Albertazzi M., con uno scritto di Zambon F., Trento, La Finestra, 1998.
- Onofri A., *Ciclo lirico della terrestrità del sole*, a cura di Albertazzi M., Trento, La Finestra, 2015.

- Oosten J. G., *The War of the Gods: The Social Code in Indo-European Mythology*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Otto W. F., «The Meaning of the Eleusinian Mysteries», in Campbell J. (ed.), *The Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 14-31.
- Overduin F., *Nicander of Colophon's Theriaca. A Literary Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2014.
- Ovidio, *I Fasti*, a cura di Bernini F., Bologna, Zanichelli, 1968.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Rosati G., Faranda Villa G., Corti R., Milano, BUR, 2001, 2 voll.
- Pace E., *Le Sette*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Page R. I., «Norse Myths», in Warner M. (ed.), *World of Myths*, London, The British Museum Press, 2005, pp. 157-233.
- Papadopoulos R. K. (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications*, London, Routledge, 2006.
- Parker R., «The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns», *Greece & Rome*, 1991, n. 38, pp. 1-17.
- Pàroli T., «Baldr's Dreams: A Poet Awaiting Vision», *Rendiconti della Classe di Scienze morali storiche e filologiche della Accademia Nazionale dei Lincei*, 1992, n. 9, pp. 137-161.
- Partridge E., *Origins: An Etymological Dictionary of Modern English*, London, Routledge, 1990.
- Patapievici H.-R., «IPC: A Mathesis Universalis», in Antohi S. (ed.), *Religion, Fiction and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, București, Editura Nemira, 2001, vol. II, pp. 416-457.
- Patera I., «Light and Lighting Equipment in the Eleusinian Mysteries: Symbolism and Ritual Use», in Christopoulos M., Karakantza E. D., Levaniouk O. (ed.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, Lexington Books, 2010, pp. 261-275.
- Patrick Williams J., Heide Smith J. (ed.), *The Players' Realm: Studies on the Culture of Video Games and Gaming*, Jefferson, McFarland, 2007.

- Pausania, *Guida della Grecia*, a cura di Moggi M., Osanna M., Milano, Mondadori, 2010, 9 voll.
- Pearson-Stamps P., *Journey Within the Crystal: A Study and Translation of George Sand's "Laura, Voyage dans le cristal"*, New York, Peter Lang, 1992.
- Pecchioli Daddi F., Polvani A. M., *La Mitologia ittita*, Brescia, Paideia, 1990.
- Pennacchia Punzi M. (ed.), *Literary Intermediality: The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern, Peter Lang, 2007.
- Pereira M., *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001.
- Persson A., «Der Ursprung der eleusinischen Mysterien», *Archiv für Religionswissenschaft*, 1922, n. 21, pp. 287-309.
- Pestalozza U., «Iside e la melagrana», in Untersteiner M., Marconi M. (ed.), *Religione mediterranea: vecchi e nuovi studi*, Milano, Bocca, 1951, pp. 1-70.
- Pestalozza U., *Eterno femminile mediterraneo*, Venezia, Neri Pozza, 1954.
- Pettazzoni R., *I Misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Cosenza, Giordano, 1997.
- Pettinato G., *Mitologia sumerica*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2001.
- Pettinato G., *I Miti degli inferi assiro-babilonesi*, Brescia, Paideia, 2003.
- Pettinato G., *Mitologia assiro-babilonese*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2005.
- Phillipov M., *Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits*, Plymouth, Lexington Books, 2012.
- Picard C., *Les Religions préhelléniques*, Paris, P.U.F., 1948.
- Pillat I., *Tradiție și literatură*, București, Editura Casa Școalelor, 1943.
- Pisan Y. (ed.), *Proceedings of the Second Australasian Conference on Interactive Entertainment*, Sydney, Creativity and Cognition Studios Press, 2005.
- Pisi P., «Dumuzi-Tammuz, alla ricerca di un dio», in Xella P. (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, Verona, Essedue, 2001, pp. 31-62.

- Plutarco, *Iside e Osiride*, a cura di Del Corno D., Milano, Adelphi, 2009.
- Poli S. (ed.), *Inni omerici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2010.
- Polia M., *Völuspá: i detti di colei che vede*, Padova, Il Cerchio – Il Corallo, 1983.
- Pop I., *Lucian Blaga. Universul liric*, București, Cartea Românească, 1981.
- Portal F., *Sui colori simbolici: nell'Antichità, nel Medioevo e nell'Età moderna*, Milano, Luni, 2014.
- Price S., *Le Religioni dei greci*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Propp V., *Theory and History of Folklore*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- Przyluski J., *La Grande Déesse. Introduction à l'étude comparative des religions*, Paris, Payot, 1950.
- Punday D., «Creative Accounting: Role-Playing Games, Possible World-Theory, and the Agency of Imagination», *Poetics Today*, 2005, n. 26, pp. 113-139.
- Purcell N. J., *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.
- Ramat S., *Poesia italiana 1903-1943: Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Reinach S., «Le Rire rituel», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1911, n. 6, pp. 585-602.
- Renfrew C., *Preistoria. L'alba della mente umana*, Torino, Einaudi, 2011.
- Ribichini S., «La Scomparsa di Adonis», in Xella P. (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, Verona, Essedue, 2001, pp. 97-114.
- Richardson N. J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Ries J., Ternes C. M. (ed.), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Milano, Jaca Book, 1997.
- Rogers R. W., *Cuneiform Parallels to the Old Testament*, London-New York, Oxford University Press, 1912.
- Rohde E., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari, Laterza, 1970, 2 voll.
- Rose H. J., «The Bride of Hades», *Classical Philology*, 1925, n. 20, pp. 238-242.

- Rose H. J., «Myth and Ritual in Classical Civilization», *Mnemosyne*, 1950, n. 3, pp. 281-287.
- Ruether R., *Goddesses and the Divine Feminine: A Western Religious History*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- Russo J. C., «Induction of the Devotee: Nile's Primal Ritual», in Scott N. W. R., von Helden I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 3-10.
- Ryan M.-L., «From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative», *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 2009, n. 1, pp. 43-59.
- Sabbatucci D., *Politeismo*, Roma, Bulzoni, 1998, 2 voll.
- Sabbatucci D., *Il Misticismo greco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Salucci S., *Arturo Onofri*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Salucci S., «Contributo ad una lettura poetico-filosofica dei diari inediti di Onofri», in Donati C. (ed.), *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 15-37.
- Sand G., *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977.
- Sand G., *Voyage dans le cristal*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
- Sand G., *Laura. Voyage dans le cristal*, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1985.
- Sand G., *Laura. Viaggio nel cristallo*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989.
- Savoret A., «Che cos'è l'Alchimia?», in Faivre A., Tristan F. (ed.), *Alchimia. Introduzione all'arte della rigenerazione*, Genova, ECIG, 1997, pp. 11-27.
- Scardigli P. (ed.), *Il Canzoniere eddico*, Milano, Garzanti, 2004.
- Scarpi P., *Letture sulla religione classica. L'Inno omerico a Demeter (Elementi per una tipologia del mito)*, Firenze, Olschki, 1976.
- Scarpi P. (ed.), *Le Religioni dei misteri*, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 2003, 2 voll.
- Schach P., «Symbolic Dreams of Future Renown in Old Icelandic Literature», *Mosaic*, 1971, n. 4, pp. 51-73.
- Schach P., «Some Thoughts on *Völuspá*», in Glendinning R. J., Bessason H. (ed.), *The Edda: A Collection of Essays*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1983, pp. 86-116.

- Schaeffer G., «Note sur le texte», in Sand G., *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977, pp. 7-9.
- Schaeffer G., «Introduction», in Sand G., *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977, pp. 11-49.
- Schjødt J. P., «Völuspá–cyclisk tidsopfattelse i gammel-nordisk religion», *Danske Studier*, 1981, n. 76, pp. 91-95.
- Schröder F. R., *Germanentum und Hellenismus: Untersuchungen zur germanischen Religionsgeschichte*, Heidelberg, Winter, 1924.
- Schröder F. R., «Balder und der zweite Merseburger Spruch», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1953, n. 34, pp. 161-183.
- Schröder F. R., «Die eddischen Balders Träume», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1964, n. 45, pp. 329-337.
- Scott N. W. R., von Helden I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010.
- Scotto F. «La Poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo», in Bonnefoy Y., *L'Opera poetica*, a cura di Scotto F., Grange Fiori D., Milano, Mondadori, 2010, pp. XI-LXVII.
- Sébillot P., *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins*, Paris, Octave Doin, 1908.
- Sederholm C. H., «That Vexing Power of Perverseness: Approaching Heavy Metal Adaptations of Poe», in Perry D. R., Sederholm C. H. (ed.), *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 193-206.
- Seppilli A., *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, Sellerio, 1990.
- Sermonti G., *Il Mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, Milano, Mimesis, 2002.
- Sermonti G., «Alchimia della fiaba: analisi chimica delle fiabe del focolare», in Marra M. (ed.), *Il fuoco che non brucia: Studi sull'alchimia*, Atti del 1° Convegno Nazionale di Studi Alchemici, Castello di Pavone, Ivrea (25 ottobre 2008), Milano-Udine, Mimesis, 2009, pp. 77-94.
- Sfameni Gasparro G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.

- Sfamemi Gasparro G., «Demetra e Kore-Persefone a Eleusi», in Xella P. (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, Verona, Essedue, 2001, pp. 151-179.
- Signorielli N., *Violence in the Media: A Reference Handbook*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010.
- Simrock K. J., *Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluss der Nordischen*, Bonn, A. Marcus, 1864.
- Sladek W. R., *Inanna's Descent to the Netherworld*, Ann Arbor, University Microfilms, 1979.
- Smith S., *W. B. Yeats: A Critical Introduction*, Savage, Barnes & Noble Books, 1990.
- Società Biblica di Ravenna (ed.), *La Bibbia concordata. Antico Testamento*, Milano, Mondadori, 1982, 2 voll.
- Solmi S., «Appunto sull'ultimo Onofri», in Id., *La Letteratura italiana contemporanea*, Milano, Adelphi, 1992, vol. I, pp. 111-115.
- Șora M., *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970.
- Sourvinou-Inwood C., «Festival and Mysteries: Aspects of the Eleusinian Cult», in Cosmopoulos M. B. (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*, London-New York, Routledge, 2003, pp. 25-49.
- Steffen O., «Introduction: Approaches to Digital Games in the Study of Religions», in Bornet P., Burger M. (ed.), *Religions in Play: Games, Rituals, and Virtual Worlds*, Zürich, Pano, 2012, pp. 249-260.
- Steiner R., *La Scienza occulta nelle sue linee generali*, Bari, Laterza e Figli, 1947.
- Strauss Clay J., *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, London, Bristol Classical Press, 2006.
- Sturgis A. H., «“Tolkien is the Wind and the Way”: The Educational Value of Tolkien-Inspired World Music», in Eden B. L. (ed.), *Middle Earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, pp. 126-139.
- Sturluson S., *Heimskringla: History of the Kings of Norway*, edited by Hollander L. M., Austin, University of Texas Press, 1964.

- Sturluson S., *The Prose Edda*, edited by Byock J. L., London-New York, Penguin Books, 2005.
- Sturluson S., *Edda*, a cura di Dolfini G., Milano, Adelphi, 2006.
- Sugliani A. (ed.), *Mysterium Coniunctionis. La base ecobiopsicologica delle immagini archetipiche. Aqua permanens*, Bologna, Persiani, 2012.
- Suter A., *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.
- Szabó A., *George Sand. Entrées d'une œuvre*, Debrecen, Presses Universitaires de Debrecen, 2010.
- Tacchi Venturi P., Castellani G. (ed.), *Storia delle religioni*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1970-1971, 5 voll.
- Tardieu M., «Ecate. Nell'esoterismo greco», in Bonnefoy Y. (ed.), *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l'immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*, Milano, BUR, 2001, vol. I, pp. 553-555.
- Taylor J., *An Introduction to Comparative Mythology*, Dubuque, Kendall Hunt, 2011.
- Teodorescu A., *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Iași, Junimea, 1983.
- Terry P. (ed.), *Poems of the Elder Edda*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Titta Rosa G., «Saggio su Arturo Onofri», in AA.VV., *Arturo Onofri visto dai critici*, Firenze, Vallecchi, 1930, pp. 111-132.
- Tobin V. A., «Isis and Demeter: Symbols of Divine Motherhood», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1991, n. 28, pp. 187-200.
- Todoran E., *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, Editura Facla, 1981, 2 voll.
- Trafford S., Pluskowski A., «Antichrist Superstars: The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal», in Marshall D. W. (ed.), *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, Jefferson, McFarland & Company, 2007, pp. 57-73.
- Tresca M. J., *The Evolution of Fantasy Role-Playing Games*, Jefferson, McFarland & Co., 2011.

- Turville-Petre E. O. G., *Religione e miti del nord*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Turville-Petre E. O. G., *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Tychsen A. et al., «The Game Master», in Pisan Y. (ed.), *Proceedings of the Second Australasian Conference on Interactive Entertainment*, Sydney, Creativity and Cognition Studios Press, 2005, pp. 215-222.
- Untersteiner M., Marconi M. (ed.), *Religione mediterranea: vecchi e nuovi studi*, Milano, Bocca, 1951.
- van der Leeuw G., *L'Uomo primitivo e la religione*, Torino, Boringhieri, 1961.
- van der Leeuw G., *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- van der Toorn K. Becking B., van der Horst P. W. (ed.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden, Brill, 1995.
- Vanhese G., «Dans l'incendie du temps. Le phénix chez Yves Bonnefoy, Jad Hatem et Lance Henson», *Revue des Lettres Modernes*, Université de Kaslik, 2004, n. 10, pp. 97-114.
- Vanhese G., «Fenice di porpora e di cenere», in Id. (ed.), *L'Ora senza crepuscolo. Sulla poesia di Petru Creția*, Arcavacata di Rende, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2006, pp. 11-24.
- Vasluianu F., «Ioan Petru Culianu – captivul lumii de smarald. Comentarii la Pergamentul Diafan», in Gavriluță N. (ed.), *Ioan Petru Culianu. Memorie și interpretare*, Lucrările Simpozionului ieșean dedicat împlinirii a 10 ani de la moarte, Iași, Editura T, 2002, pp. 145-161.
- Vecchio A., *Arturo Onofri negli scritti critico-estetici inediti*, Bergamo, Minerva Italica, 1978.
- Vereni P. (ed.), *Passato identità politica. La storia e i suoi documenti tra appartenenze e uso pubblico*, Roma, Meltemi, 2009.
- Vernant J.-P., *Figures, Idoles et Masques*, Paris, Juilliard, 1990.
- Vesa I., «The Future of Narrative between Folk-Tales and Video Games», *Caietele Echinox*, 2011, n. 20, pp. 247-261.

- Vierne S., «Deux voyages initiatiques en 1864: Laura de George Sand et le Voyage au centre de la terre de Jules Verne», in Cellier L. (ed.), *Hommage à George Sand*, Paris, P.U.F., 1969, pp. 101-114.
- Vierne S., *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- Vigilante M., «Rinascita spirituale nella vita e nell'opera di Arturo Onofri», in Onofri A., *Poesie e prose inedite (1920-1923)*, a cura di Vigilante M., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 1-15.
- Vignola B., «La Religione degli antichi germani», in Tacchi Venturi P., Castellani G. (ed.), *Storia delle religioni*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1970-1971, vol. II, pp. 463-535.
- Virgilio, *Eneide*, a cura di Paratore E., Canali L., Milano, Mondadori, 1989.
- von Franz M.-L., *Archetypal Dimensions of the Psyche*, Boston-London, Shambhala, 1999.
- von Franz M.-L., «Il Processo di individuazione», in Jung C. G. (ed.), *L'Uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 2011, pp. 143-214.
- von Helden I., «Barbarians and Literature: Viking Metal and its Links to Old Norse Mythology», in Scott N. W. R., von Helden I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 257-264.
- von Negelein J., «Seele als Vogel», *Globus*, 1901, n. 79, pp. 357-361, pp. 381-384.
- von Rudloff R., *Hekate in Ancient Greek Religion*, Victoria, Horned Owl Publishing, 1999.
- von Soden W., «Kleine Beiträge zu Text und Erklärung babylonischer Epen», *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie (Neue Folge)*, 1967, n. 58, pp. 189-195.
- von Tubeuf K. F., *Monographie der Mistel*, München-Berlin, R. Oldenbourg, 1923.
- Vulcănescu R., *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.

- Wagner R., «Ritual», in Wolf M. J. P. (ed.), *Encyclopedia of Video Games: The Culture, Technology, and Art of Gaming*, Santa Barbara, Greenwood, 2012, vol. II, pp. 536-539.
- Wagner R., *Godwired: Religion, Ritual and Virtual Reality*, London-New York, Routledge, 2012.
- Wanner K. J., *Snorri Sturluson and the Edda: The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.
- Wardrip-Fruin N., Harrigan P. (ed.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge-London, MIT, 2006.
- Warner M. (ed.), *World of Myths*, London, The British Museum Press, 2005.
- Wartow R., *The Daggerfall Chronicles*, Rockville, Bethesda Softworks, 1996.
- Wasson R. G., Hofmann A., Ruck C. A. P., *Alla scoperta dei Misteri eleusini*, Milano, Apogeo, 1996.
- Weinhold K., «Über den Mythos vom Wanenkrieg», *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1890, n. 29, pp. 611-625.
- West M. L., *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Weston J. L., *Indagine sul Santo Graal*, Palermo, Sellerio, 1994.
- Whitehouse H., Hodder I., «Modes of Religiosity at Çatalhöyük», in Hodder I. (ed.), *Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study*, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 122-145.
- Wilson P., *The Domestication of the Human Species*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- Wolf M. J. P. (ed.), *Encyclopedia of Video Games: The Culture, Technology, and Art of Gaming*, Santa Barbara, Greenwood, 2012, 2 voll.
- Wolkstein D., Kramer S. N., *Inanna Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York, Harper and Row, 1983.
- Xella P. (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona, Essedue, 1987.
- Xella P. (ed.), *Quando un dio muore: morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*, Verona, Essedue, 2001.

Zanetto G. (ed.), *Inni omerici*, Milano, Rizzoli, 1996.

Zannini Quirini B., «L'Aldilà nelle religioni del mondo classico», in Xella P. (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona, Essedue, 1987, pp. 263-305.

Zolla E., *Ioan Petru Culianu. 1950-1991*, Montepulciano, A.I.R.E.Z., 2011.

Sitografia

<http://www.imperial-library.info/content/aedra-and-daedra>.
<http://www.imperial-library.info/content/arkay-enemy>.
<http://www.imperial-library.info/content/arkay-god>.
<http://www.imperial-library.info/content/beggar-prince>.
<http://www.imperial-library.info/content/black-arts-trial>.
<http://www.imperial-library.info/content/brothers-darkness>.
<http://www.imperial-library.info/content/fire-and-darkness>.
<http://www.imperial-library.info/content/kiss-sweet-mother>.
<http://www.imperial-library.info/content/monomyth>.
<http://www.imperial-library.info/content/nine-divines>.
<http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-arkay>.
<http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-julianos>.
<http://www.imperial-library.info/content/nine-divines-mara>.
<http://www.imperial-library.info/content/oblivion>.
<http://www.imperial-library.info/content/opusculus-lamae-bal-ta-mezzamortie>.
<http://www.imperial-library.info/content/night-mother-rituals>.
<http://www.imperial-library.info/content/night-mothers-truth>.
<http://www.imperial-library.info/content/pocket-guide-empire-third-edition-arena-supermundus-tapestry-heaven>.
<http://www.imperial-library.info/content/sacred-witness>.
<http://www.imperial-library.info/content/ten-commands-nine-divines>.
<http://www.imperial-library.info/content/varieties-faith-empire>.
<http://www.imperial-library.info/content/words-clan-mother-ahnissi-her-favored-daughter>.
<http://www.metal-archives.com>.
<http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Psychostasia/6516>.
http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Spring_of_Recovery/7780.
http://www.metal-archives.com/albums/Adramelech/Terror_of_Thousand_Faces/80931.
http://www.metal-archives.com/artists/Jarkko_Rantanen/3882.
http://www.metal-archives.com/artists/Turkka_G._Rantanen/134139.
<http://www.metal-archives.com/bands/Adramelech/2426>.
<http://www.metal-archives.com/bands/Demigod/995>.
http://www.metal-archives.com/reviews/Adramelech/Spring_of_Recovery/7780/sdaniel/133556.
http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Hil_the_Tall.
http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Lucien_Lachance.
http://www.uesp.net/wiki/Oblivion:Priest_of_Arkay.
http://www.uesp.net/wiki/Online:The_Illusion_of_Death.
http://www.uesp.net/wiki/Skyrim:The_Taste_of_Death.