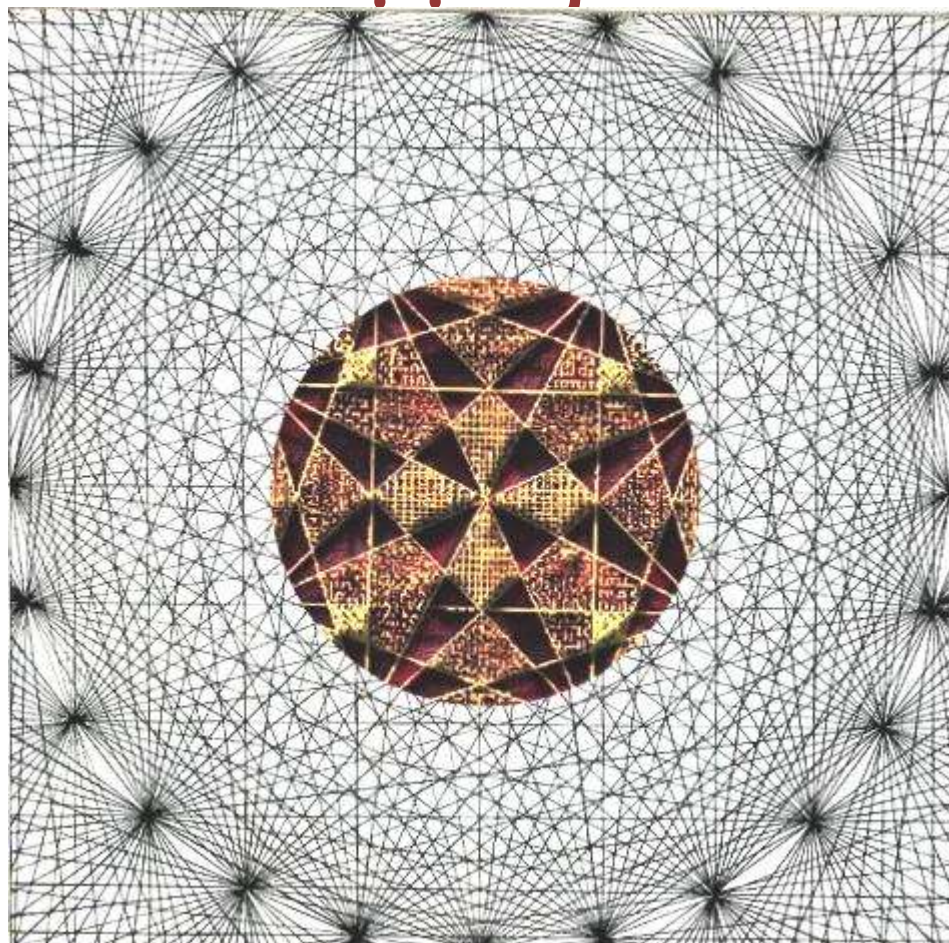


Συμμετρία



N.27 – Dicembre 2013

In questo Numero:

La via polare del Cigni
I destrieri di Apollo tra preistoria e Roma augustea
(1° parte)
di Antonio Bonifacio

Selezione di articoli, commenti, riedizioni, estratti e segnalazioni relative alle attività di Simmetria.

La rivista on-line, agile e di poche pagine, si affianca alla rivista cartacea di Simmetria, ha lo stesso comitato direttivo ed editoriale e sviluppa temi particolari, prescelti fra quelli di maggiore interesse fra i nostri lettori. Ha un carattere aperiodico e viene inviata gratuitamente a tutti i soci ed amici che ne facciano richiesta.



La via polare del Cigni
I destrieri di Apollo tra preistoria e
Roma augustea
(1° parte)

“Si vede che io, in fatto di divinazione, vi sembro molto meno dei cigni, i quali, quando sentono che devono morire, pur cantando anche prima, in quel momento tuttavia cantano i loro canti più lunghi e più belli, pieni di gioia, perché stanno per andarsene presso quel dio del quale sono ministri (Apollon). Invece gli uomini, per la paura che hanno della morte, dicono menzogne perfino sui cigni, e sostengono che essi, cantando il loro canto di morte, cantano per dolore. E non riflettono sul fatto che nessun altro uccello canta quando abbia fame e freddo e lo affligga qualche altro dolore, nemmeno lo stesso usignolo né la rondine né l’upupa, i quali si dice che cantino per sfogare il loro dolore. Ma a me pare che né questi uccelli, né i cigni cantino per sfogare il loro dolore. Anzi, credo che i cigni, poiché sono sacri ad Apollo, sono indovini; e avendo la visione dei beni dell’Ade, nel giorno della loro morte cantano e si rallegrano più che nel tempo passato. Ora, anch’io mi ritengo compagno dei cigni nel loro servizio, e

sacro al medesimo dio, e ritengo di aver avuto dal dio il dono della divinazione non meno di essi, e quindi non dover andarmene da questa vita più tristemente di loro”.

(Platone: Il canto dei cigni (Fedone 84 e, 85 b)



Fig.1 - Immagine di una superficie lacustre habitat preferito del cigno canoro. Gli specchi d’acque e comunque le superfici lucide sono reputati luoghi di scambio delle “forme” tra questo e l’altro mondo. Tale immagine sembra sovrapporsi alle parole di un passo del poemetto *Lo scudo di Eracle* là dove si narra di un luogo sperduto posto in prossimità dell’Oceano “dove i cigni dall’alto volo mandavano forti canti nuotando in gran numero sul pelo dell’acqua”

Introduzione (L’Apollo greco e le sue origini)

Il racconto dell’Apollo iperboreo che, aggiogato alle briglie del suo car-



ro celeste uno stormo di cigni, percorre i cieli è assai arcaico. Questi *volando come frecce*, lo conducono periodicamente dal Nord al territorio ellenico fino all'isola galleggiante di Delo e viceversa.



Fig.2 - Disegno tratto da una idria a figure rosse risalente al V° sec. a.C. custodita nei Musei Vaticani. Assiso su un tripode volante, ornato con ali di cigno, Apollo ci appare munito di faretra e di arco. Egli proviene da un paese al di là del mare e giunge ai lidi greci per ordine di Zeus.

Tale descrizione, ben rappresentata in diversi esemplari di antica ceramica attica, conferisce al dio solare i tratti di un comportamento francamente sciamanico, come ben sintetizzò Marco Duichin, sulla scorta di studi precedenti, in un indimenticato

e indimenticabile articolo comparso sulla rivista Abstracta (Apollo il dio sciamano venuto dal Nord, in n.39), al quale siamo riconoscenti per i numerosi suggerimenti in esso contenuti, che ci hanno consentito la stesura di questa relazione.

Il tema iperboreo non si concentra solo su questo esemplare unico. Altri esempi di relazione con i cigni possono cogliersi anche in manufatti ceramici più arcaici risalenti al VI° secolo a. C.

Apollo, infatti, si presenta come le stesse caratteristiche di questa inossidabile figura, caratteristica dell'orizzonte magico religioso dell'umanità. Egli è musico- poeta e veggente insieme, nonché medico guaritore e arciere, che "viaggia" come *Abaris* (con la freccia magica donata da Apollo appartenente alla sua faretra) e *Aristea* (cui Apollo ha conferito la possibilità di trasformarsi in corvo) in remote contrade settentrionali con l'ausilio di un corteo di cigni: animali compagni e cavalcatura magica insieme, perché la contrada di Apollo non può essere raggiunta, *né andando per mare, né a piedi per terra.*

Dalle sue caratteristiche sciamaniche, i suoi attributi: la lira e l'arco.

Il legame di questo dio della luce con i cigni, ci è attestato dalle opere di molti autori. Citiamo qui uno scritto di



Ecateo di Abdera autore di un'opera, *Sugli Iperborei*, pervenutaci in frammenti. Qui si narra che i tre figli di Borea (il gelido vento che soffia sui monti della Tracia) rendono il culto ad Apollo, accompagnati dal canto di una schiera di cigni originali dei monti Rifei, monti posti all'estremo nord, che erano stati già menzionati da Ecateo di Mileto in una sua opera dedicata agli Iperborei.

La sintesi della vasta mitografia apollinea, relativa ai rapporti del dio-sciamano con le contrade del nord, la troviamo in Plinio (in Nat. Hist, 88-94) e con l'occasione ricordiamo il pensiero di Eliade circa l'origine di questi operatori sacrali: **“gli sciamani nascono nel nord”** (M. Eliade: 1974, 57).

Plinio, nel suo discorrere sul tema, intreccia fonti e tradizioni diverse che rimandano tuttavia, al fondo, all'idea di un'imprecisata “isola d'ambra”, posta in un oceano settentrionale al di là dei monti Rifei, oltre il vento del Nord, in prossimità della misteriosa **“terra delle piume”**, ove si credeva che fosse il cardine del mondo e terminassero i confini del cielo. **E' in questa favolosa regione -così simile all'antico giardino di Apollo- così come raccontato da Sofocle –che egli collocava gli Iperborei:** si tratta di veri e propri a-

bitanti di un remoto aldilà, in cui soltanto gli sciamani potevano penetrare nel corso del loro viaggio estatico.

Apollo sarebbe quindi un dio del Nord, **anzi un “dio sciamano”**, importato in una certa fase della storia elladica, sostanzialmente estraneo alla koiné culturale propria della “grecità”, così come ce la siamo rappresentata per lungo tempo. Egli svela la sua sospetta natura in alcuni esemplari di vassellame, come appena ricordato all'esordio, il cui valore documentario è stato per molto tempo dimenticato e/o sottovalutato dai grecisti (su vari esempi di ciò, si veda l'articolo di Marco Duichin appena ricordato).

Giorgio Colli, all'epoca della pubblicazione del suo fondamentale scritto, dedicato appunto alla Sapienza, così come gli Elladici la concepivano alle origini, delineò precisamente i tratti di questo ambiguo personaggio celeste considerandolo quale portatore di sapienza, ma di una sapienza intesa come mania, del tutto al di fuori di quella connotazione razionale della stessa, come fu immaginata da certi studiosi germanici. Furono proprio essi che posero le basi di quell'antinomia simmetrica che contrapponeva Apollo a Dioniso. Studi successivi, quali quelli di Colli, dimostrarono che tale opposizione non avesse ragion d'essere e che per entrambe le figure divine si



potenza parlare di déi che, con modalità diverse, erano entrambi portatori di una sapienza e una conoscenza assai peculiari.

Apollo porge una sapienza obliqua, oracolare, che discende dal responso divinatorio. Si tratta di un sapere che non si svela al primo ascolto, ma che deflagra d'improvviso nella mente di colui che ha l'ardire di interrogare la numinosa figura, offrendo egli a questi, per intermediazione, anziché una verità immediatamente fruibile, un enigma da risolvere. Solo sciolto questo nodo la verità infine si svela, illuminando la mente con un responso veritiero che è al di là dello stecato della comprensione logica.

In sintesi, come splendidamente sintetizza Giorgio Colli: *“Ciò che Apollo suggerisce non è conoscenza luminosa, ma un tenebroso intreccio di parole”* (G.Colli:1977,47).

A Dioniso invece compete il sapere iniziatico come Platone ci riferisce nel Fedro. Pertanto mentre il devoto apollineo fuoriesce da sé, per grazia del dio e così contempla una verità che altrimenti non avrebbe conosciuto, l'iniziato eleusino, prototipo del miste dionisiaco, fa entrare il dio in sé acquisendo anch'egli verità altrimenti irraggiungibili.



Fig.3 - “Dall'arte arcaica fino al tardo ellenismo, nelle composizioni figurative di pittori e scultori, nei rilievi, negli specchi, nei bronzetti, l'immagine di Apollo ricorre innumerevoli volte come simbolo perfetto della più limpida e radiosa greccità, quasi a volere testimoniare visivamente la predilezione di un intero popolo per l'intelligibile, il determinato, il misurabile, opposti al fantastico, al vago, al senza forma”. Quest'osservazione di E. Fraenkler sposa perfettamente lo spirito dell'Apollo del Belvedere ripreso nell'immagine, ma è in netto contrasto con le risultanze degli studi più recenti sull'origine “straniera” di Apollo.



In estrema sintesi: ad Apollo l'estasi, a Dioniso la trance.

Apollo è una deità dai caratteri complessi e poliedrici che appare strettamente legato al simbolo solare, costituendone l'astro una peculiare epifania. Per alcuni autori del mondo classico si tratta in verità di un "sole" insolito, che non si identifica affatto con il "sole fisico", rappresentato piuttosto da Helios, l'astro proprio dell'astronomia percepita dagli organi di senso. Qui, infatti, non si allude all'astro visibile che percorre quotidianamente i cieli, ma a un altro invisibile sole, il ché, in relazione alla intrinseca luminosità propria di una stella, può suonare come un improbabile ossimoro. Ad Apollo è stato, infatti, attribuito un astro zenitale, detto altrimenti *sole stazionario*, la cui luce si rivela pienamente solo dopo aver oltrepassato il regime dei sensi, e quindi appunto nell'estasi.

Il *Sole stazionario* si configura come quindi come una stella del tutto invisibile, facente di un altro settore della realtà sottratto all'esperienza sensibile. Pertanto, mentre il sole fisico si muove lungo l'anello dell'eclittica congiuntamente ai pianeti, il Sole metafisico sta immobile nel punto centrale della cupola del cielo. In una sola circostanza e in un solo luogo il Sole invisibile e quello visi-

bile si trovano a "coincidere". Ciò avviene al mezzogiorno di due solstizi alla latitudine dei tropici. Qui il sole visibile si trova allo zenit e occupa per un istante atemporale la medesima posizione che il sole stazionario occupa perennemente.

Platone e Plutarco ben conoscevano la portata metafisica di questo simbolo al punto che quest'ultimo arrivò a irridere coloro che non sanno distinguere Apollo, cioè il sole divino, da Elio, il sole visibile. Esso è come il "corpo" del primo, mentre Apollo ne è l'anima.

Platone scrive: "***il corpo di Elio è visto da tutti, ma la sua anima da nessuno***" (Leggi 898 d). Pretestato, vissuto al tramonto del mondo classico, appena prima che il conflitto tra paganesimo e cristianesimo deflagrasse pienamente, era profondo conoscitore della dottrina rituale romana nei suoi aspetti più occulti e riservati. Egli ebbe a stendere i lineamenti di una vera e propria teologia solare, secondo la prospettiva sopra delineata e che ci illumina sugli aspetti più segreti delle concezioni classiche sul tema.

Macrobio parla appunto nei Saturnali di questo "*Trattato sul Sole*", compilato da Pretestato. In questa descrizione l'astro è collocato al centro del pantheon, le cui divinità altri non sono se non manifestazione individualizzata di un "Unico Essere Supremo". (cfr. Ma-



rijastina Kalhos: 2010; 193-194).

Il cristianesimo pare ereditare in qualche modo i lineamenti di questa teologia solare individuando nel Cristo il Sole metafisico, come del resto consimili richiami al sole stazionario si rinvengono in altre culture religiose per esempio presso gli Ebrei e gli Islamici. Questi ultimi lo definiscono “sole dei cuori”, il che induce immediatamente a pensare alle innumerevoli immagini “devozionali” cristiane rappresentanti cuori raggianti e fiammeggianti (cfr. A. Snodgrass: 2009; 88-90).

Il filosofo ebreo Filone, influenzato appunto dal pensiero greco, considerò il sole come immagine del Logos e sulla scia dei Salmi (“il signore è un sole”, “sole e scudo è il Signore Dio”) affermò che Dio è il Sole, sostenendo che **“Dio è l’archetipo sul quale sono modellate le leggi: Egli è il Sole del sole, essendo nel regno della mente ciò che il regno della mente è per il regno di sensi”**.

La sovrapposizione del simbolismo solare pagano con il cristianesimo, posteriormente al prevalere del secondo sul primo, giunge persino ad assorbire gli attributi solari apollinei, definendo Apollo e Cristo con un identico attributo: *sol iustitiae*. (A. Snodgrass: 2009, 270).

L’espressione di questo sole può

verosimilmente essere considerata anche il polo celeste, con il quale il Sole stazionario (che si svela solo ai solstizi) condivide una precisa relazione, ben evidenziata da A. Snodgrass nel seguente passaggio: *”L’estremità settentrionale del polo, che è il punto del centro celeste nel simbolismo polare, è così identificata con il nord inteso come il punto che situa il solstizio d’inverno nel simbolismo solare, con una corrispondente proiezione verso l’alto, la sua estremità meridionale si identifica con il punto sud, quello che coincide con il solstizio d’estate. L’asse polare e quello solstiziale si identificano; l’asse solstiziale è ora il polo dell’anno; i poli del mondo spaziale e di quello temporale sono omologhi”* (A. Snodgrass: 2009,99).

Nel mito greco si racconta che ogni anno giunto l’autunno, Apollo risaliva su un carro d’oro trainato da cigni verso il mitico paese degli Iperborei, dove di là da una barriera di ghiaccio, regnava un’eterna primavera fiorita e ritornava a Delo con la bella stagione, ricondotto dai suoi cigni, i quali simboleggiavano anche la poesia, la musica e le arti, a immagine del dio della parola e del suono protettore e maestro delle Muse.

Questa breve narrazione, che descrive il transito tra i due luoghi simbolo dell’esperienza apollinea, sintetizza la



relazione tra il dio solare e il polo. Essa eredita una lontana e ininterrotta tradizione sul tema, come si tenterà di mostrare nelle pagine successive.

Proprio in relazione all'argomento non è dimenticabile la lezione offertaci dalla coppia di studiosi G. de Santillana-H. Von Dechend, intorno alla presenza di materiale mitico-astronomico nel mondo greco, quale persistenza di raffinatissimi motivi arcaici. Questo mondo ereditava gli spezzoni mitologici che provenivano da una lontanissima antichità e li riorganizzava nel nuovo ordine che si andava consolidando. I Greci appaiono quindi solo gli ultimi depositari della sapienza di un mondo ormai tramontato da lunghissimo tempo.

Non per nulla in ordine all'attenzione verso il polo abbiamo molto materiale precedente ai tempi della formazione della coscienza elladica, materiale anche di alta antichità, che ci testimonia inequivocabilmente dell'importanza religiosa che esso assunse presso popoli assai arcaici.

Il santuario oracolare a Delfi gioca un preciso ruolo "polare" nella geografia sacra di questa nuova ecumene. Secondo la tradizione che riporta Pausania (IX, 30) il culto di Apollo giunse a Delfi da Tempe. Ricordiamo

qui la leggenda secondo la quale avendo Zeus liberato un'aquila (o un cigno) da ciascuna estremità del mondo "...questi si incontrarono a Delfi simultaneamente. Per conseguenza della sua equidistanza dai due estremi del mondo, Delfi rappresenta il centro ombelicale-polare del mondo greco di allora esprimendo quindi una sorta di sintesi e di equilibrio tra due origini apollinee diverse: gli Iperborei e Creta". (su questo argomento si consulti J. Richer: 1983, pp. gg. 37- 41)

Se la Grecia è un Cosmos conchiuso nella sua koiné, il polo ne rappresenta il vertice. Il perno di una struttura del mondo intesa in senso spaziale temporale insieme.

Infatti, su questo punto del cielo è incardinato "il mulino del mondo", il motore della manifestazione e insieme il punto di revulsione dalla stessa. Questo centro costituì una "nicchia di preghiera" per popolazioni preistoriche e storiche in una continuità di generazioni. Infatti, l'importanza spirituale del polo e delle circumpolari intramontabili che lo attorniano risale addirittura a tempi preistorici, come tenteremo di suggerire in questo scritto, e questa caratteristica nel corso dei secoli non venne mai meno.

Persino i costruttori d'epoca medioevale incardinarono i loro organismi di pietra, secondo gli assi di questo mon-



do e dell'altro mondo ed impressero nella circolarità di alcune loro realizzazioni il sigillo del loro sapere. Si tratta di grandi ottagononi colonnari che sottendevano invisibilmente la grande stella ottagonale di Cristo, il *Polaris Sidus* che rende ragione dell'espressione cristica dell'Apocalisse dove si dice: "Io sono la stella splendente del mattino" e altrove "io sono venuto al mondo per esser la luce". (Su San Tomé, prodigiosa chiesa bergamasca, cfr. A. Gaspani: 2012, 248).

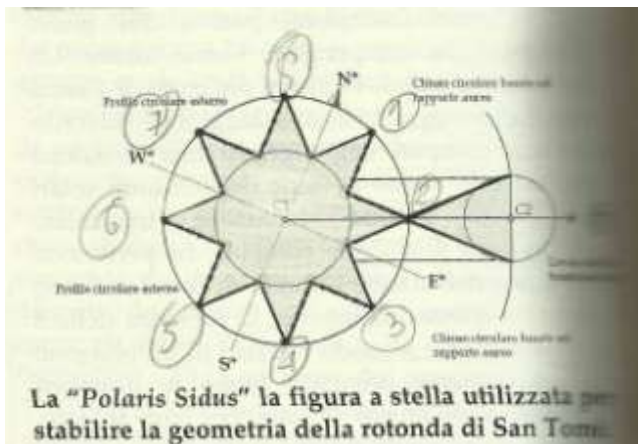


Fig.4 - L'osmosi di elementi del mondo "pagano" nel cristianesimo è fenomeno ben conosciuto in ambito storico religioso. Gli attributi polari e solstiziali di Apollo sono stati assunti dal Cristo e confermati in alcune architetture circolari.

Per prima osserviamo la pianta di San Tomé in Almenno che forma l'immagine del Polaris Sidus

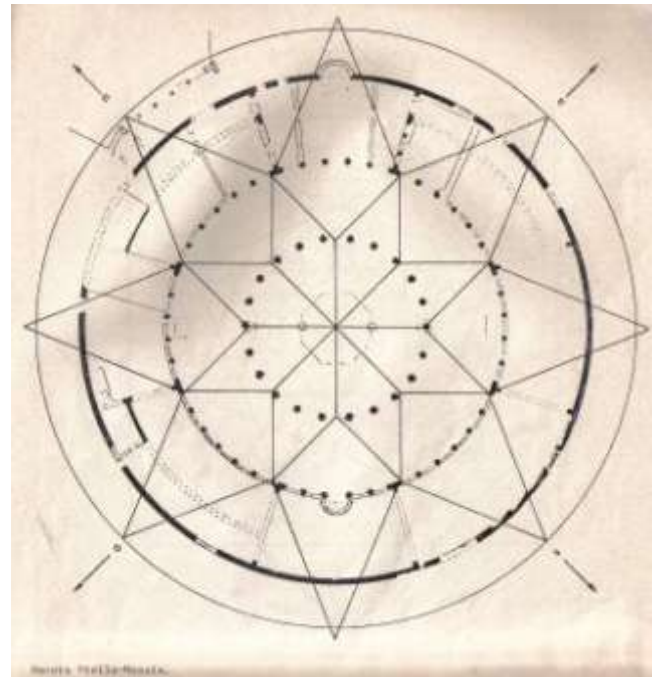


Fig.5 - Alla precedente segue l'ottagono stellato ricavato dalla geometria degli otto pilastri di Santo Stefano Rotondo, indicato dallo studioso gesuita Sandor Ruitz come la "Stella di Cristo".

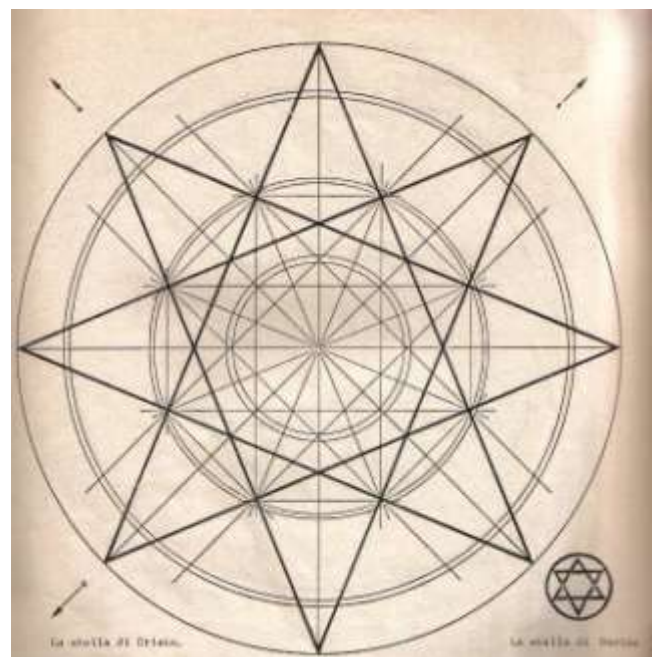


Fig.6 - Infine la triplice ogdade (888), rappresentante il Cristo dell'Apocalisse sempre individuata in Santo Stefano Rotondo



Luce del mattino, quindi. Questa non è la luce dell'oriente longitudinale ma quella perenne nell'oriente polare, il cui sole "sorge" a mezzanotte.

Questo complesso di idee che, nelle sue strutture ideali, può essere fatto risalire alla più alta preistoria conoscibile, costituisce, così almeno ci si augura, parte integrante della nostra costituzione spirituale ed è per questo che possiamo coglierne le tracce storico-archeologiche in diversi contesti. Però, ancor prima di procedere a questa disamina, di iniziare a sciorinare il supporto delle fonti a sostegno delle varie argomentazioni, è necessario porre una sorta di provocazione.

Ci si propone ora di sondare se i contenuti di tale mitologia ci corrono silenziosamente ancora nel sangue. Si tratta di verificare la possibilità di una loro intima persistenza procedendo oltre la sfera del mentale che rappresenta solo l'arido deposito di prodotti inerti, gli scarti di un apprendimento più o meno erudito.

Ciò, è per conseguenza, un invito a constatare se siamo tuttora capaci di cogliere in noi la sussistenza, pressoché istintiva, di questo arcaico legame che le antiche anime ebbero con il nord polare e i suoi messaggeri.

Questo "granello di senape" dovrebbe essere comunque conservato

nei serbatoi ancora non disseccati della nostra memoria o, per meglio dire, nel nostro dna spirituale. Per questo si procederà ulteriormente in questa esposizione operando in maniera inusuale, accostando all'apparato concettuale, che abbiamo or ora apparecchiato, un elemento della "narrativa mitica" del nostro tempo, ossia una pellicola cinematografica che ci mostra essenzialmente una ierostoria "apollinea".

Siamo convinti che essa sia stata suscitata alla mente creativa di chi l'ha concepita e realizzata "spontaneamente", senza ricorrere a esplicite citazioni che vellicano la sola parte cerebrale. Perché, forse, solo con questo approccio il mito può pulsare ancora nel nostro cuore come *materia vivente*, così che gli ossami disseccati dei nostri atavismi spirituali potrebbero rivestirsi della forma di cui in origine erano ricoperti.

Ci dice H. Corbin: "Portare a compimento il viaggio mistico significa interiorizzare, ovvero, 'uscire verso se stessi'; è questo l'esodo, il viaggio verso l'Oriente-origine che è il Polo Celeste, l'ascensione dell'anima fuori dal 'pozzo' allorché all'orifizio del pozzo sorge la visio smaragdina" (H. Corbin: 1988, 69).



Fig.7 - Il quadro di A. Böcklin “L’isola dei morti”, qui nella sua quarta versione, con la sua caratteristica circolarità, propria del tempio apollineo delle origini, sprigiona un’intensa e profonda aura enigmatica e, suggestionando, rimanda altresì a quella cospicua letteratura che riconduce il regno iperboreo, al tema del soggiorno dei morti.

Apollo musageta australe (le vergini cigno di Sofocle)



Fig.8 - Intenso primo piano di Miranda, la fanciulla che interpreterà il ruolo della conduttrice delle anime, verso il Sid il paradiso celtico, la terra senza male. Lo svolgersi degli eventi ci farà comprendere come il mito iperboreo delle verginocigno agisca ancora sottilmente sulle nostre percezioni innescando così la latente “luccicanza” dei nostri organi sottili

Si chiederà: cosa ci fa l’immagine

di questa bella ragazza dai lineamenti botticelliani, dietro la quale si scorge, in voluta trasparenza, la significativa elevazione denominata Hanging Rock, nel contesto di questa relazione?

La risposta a questa domanda, infine, è da ricercare in primo luogo in quella interrogazione che dobbiamo porre a noi stessi, come si è in qualche modo suggerito nelle pagine appena precedenti.

In una parola dobbiamo domandarci: siamo ancora in grado interiormente di accettare l’immaginario simbolico, comunque esso ci pervenga, e quindi di cedere al *sensu del meraviglioso* senza l’opposizione di costrutti razionali?

In più semplici parole domandarci se i nostri sensi spirituali sono ancora attivi.

In termini assoluti dobbiamo chiederci quindi se, benché dormienti, siamo ancora spiritualmente vivi e per conseguenza se abbiamo contezza della nostra condizione di esiliati.

Suggeriamo una breve meditazione intorno alle parole del grecista Jean Richer che qui proponiamo. Esse possono fare da viatico a ciò che tentiamo di suggerire in questa introduzione:

“Al richiamo della voce giusta, gli dei dell’antica Grecia risuscitano dal fondo degli anni. Nati dallo spazio,



dalla terra, dal cielo stellato, essi sono lì sempre vivi, solamente assopiti e, nelle grandiose rovine dei templi, sono sempre pronti a ritornare in vita” (J.Richer: 1989, 23).

Per “déi” naturalmente intendiamo qualsiasi costruzione spirituale che ci perviene dal fondo del tempo in grado di “re-suscitare” nel nostro cuore.

Forti di questa premessa, procediamo senza indugi e sveliamo subito la fonte dell’immagine.

Si tratta di un fotogramma di uno dei primi film di *Peter Weir*, ovvero *Picnic ad Hanging Rock*, una pellicola che comparve sugli schermi italiani quasi quarant’anni fa, suscitando un certo interesse nella “critica” e una decisa curiosità nel pubblico.

Il racconto cinematografico della vicenda ascrive la pellicola a quella tipologia filmica che si potrebbe definire del “mistero”, però l’asciuttezza narrativa impressa dal regista la rende davvero anomala rispetto al genere cinematografico di riferimento. Le immagini, in alcuni passaggi cinematografici, sono da sole in grado di “s-pietrificare” o “de-pietrificare” il paesaggio che nasconde “presenze” ancestrali, secondo una concezione dei luoghi mitici, che è tipicamente aborigena. Tale peculiarità ha dei riscontri significativi con l’arte rupestre, la quale, in sinte-

si, estrae dalla roccia la figura che l’artista-sciamano pone figurativamente in essere esaltandone la presenza con il disegno. Non possiamo omettere di citare un pertinente passaggio di M. Schneider sull’argomento: “*Rocce che presentano un aspetto esteriore più o meno simile a quello degli uomini o degli animali sono ritenute Dèi o inni pietrificati*” (per esaurimento della loro sostanza sonora aggiungiamo noi, si veda sul tema M. Schneider: 1976, 9).

E’ come se un soggetto, un essere mitico ad esempio, fosse immerso nella materia e lo si estraesse da essa, avendone percepito il palpito vitale nel conglomerato roccioso da cui il suo essere appare velato.

Per questo si può affermare che alcuni brevi passaggi del film sono più che suggestivi: sono inviti ad aprirsi a percezioni mitiche.

Per meglio “sentire” ciò, ci impossessiamo delle osservazioni di uno studioso di cultura aborigena australiana, Marcello Massenzio, che scrive: “*Il modo in cui è comparsa la loro immagine ci pone dinanzi ad un nuovo aspetto della “tecnica” del fare esistere forme, proprie della dimensione mitica della creatività: i Wondschina, completata la loro attività di “eroi culturali”, si sono posti a giacere sulle rocce che ‘in un tempo diverso’ e-*



rano morbide: quindi, mentre esse sprofondavano rimaneva in superficie la loro sagoma, la loro “impronta” cioè un’immagine.”(M. Massenzio:1976, 32.).

A ciò sia aggiungono le splendide note del flauto di Pan utilizzate come musica d’accompagnamento. Immagini e musica concorrono quindi entrambi a produrre quella efficace sospensione sensoriale, che è bel oltre l’artificiosità di un qualsiasi effetto speciale.

Per la cronaca aggiungiamo che soggetto e sceneggiatura sono ricavati da un romanzo della scrittrice Joan Lindsay, che costruisce la sua narrazione facendo apparire la sua finzione letteraria, come la cronaca di un evento davvero avvenuto in Australia il giorno di San Valentino (14 febbraio) del 1900.

Pellicola dal tema evanescente dicevano, frutto della sinergia di un regista allora pressoché sconosciuto, che lavorò con un cast di attori australiani, anch’essi del tutto ignoti al pubblico e che comunque non si rivelarono talenti tali da essere peculiarmente ricordati. Ciò, contrariamente a quanto accade a Peter Weir cui si devono ulteriori pregevoli pellicole, in cui sovente è presente una certa speculazione d’ordine spirituale, lasciata sotto traccia e suggerita,

quasi astutamente, dall’intelligente collocazione di alcuni simboli che sono incastonati nel racconto cinematografico.

Tuttavia, malgrado l’asciuttezza narrativa e la legnosità interpretativa rivelata da alcuni interpreti non professionisti, peraltro già doppiati nella pellicola originale, il film, come già detto, ebbe successo e fece parlare di sé.

L’esordio della pellicola introduce surrettiziamente al tema sciamanico.

Infatti, si approccia *obliquamente* ad esso, nel momento in cui una voce fuori campo declama: “*la vita è sogno, il sogno di un sogno*”, come si afferma a conclusione dell’opera *Sogno di una notte di mezza estate*, il cui celeberrimo autore, Shakespeare, non fu certo estraneo a frequentazioni filosofiche di connotazione ermetica.

Il tema del sogno, del tempo mitico, identico a quello del sogno e quindi tempo “vero”, tempo della realtà fondante, permea la cultura aborigena australiana in ogni suo aspetto e ne cogliamo il senso più immediato nel campo “artistico”, osservando anche oggi le immagini prodotte dall’arte aborigena (entrata anch’essa nel mercato!), che rappresenta la peculiare espressione di una religiosità sempre in contatto con l’invisibile.

Non è questa la sede per approfondi-



re il discorso, come del resto sarebbe necessario per il tema del “Doppio Sogno” che meriterebbe certamente un più approfondito cenno, magari prendendo spunto da ulteriori riflessioni che trovano scaturigine sia nella speculazione occidentale, che in quella estremo orientale, in cui si rinvengono sviluppi intorno al tema della relazione speculare intrecciata tra sogno e realtà.

Un rivolo di discorso che potrebbe diventare un fiume in piena e su cui è bene arrestarsi.

Lo snodarsi della vicenda filmica introduce finalmente qualche elemento di pertinenza con quanto è oggetto di questa conversazione. Ciò permette di stringere i primi nodi tra temi all'apparenza disparati.

La pellicola ci descrive come, nel giorno di san Valentino dell'anno 1900, un gruppo di allieve del vittoriano collegio australiano Appleyard, si rechi in gita alla montagna di Hanging Rock, meraviglia geologica per la cultura scientifica occidentale e di converso centro di connessione con il mondo spirituale per gli aborigeni.

Durante la preparazione all'evento si dipanano le prime indicazioni simboliche intorno alla relazione tra il cigno e “l'altro mondo”.



Fig.9 - Il regista Peter Weir ama suggerire ma non mostrare. Qui, ancora all'esordio della storia cinematografica, Miranda (l'attrice australiana Anne Louise Lambert) è allo specchio e il suo volto riflesso è quasi accostato all'immagine di un cigno, creatura alla quale nel corso della vicenda Ella si identificherà.

Il regista in quell'attività di discreta segnalazione simbolica ci mostra una ragazza, la sofianica Miranda (l'attrice australiana Anne Louise Lambert), colei che sarà la protagonista dell'ascesa sull'elevazione australiana, mentre attende alla propria toeletta. Lo specchio ne riflette il volto, ma proprio sul piano d'appoggio degli oggetti d'uso, si scorge una cornice che contiene l'immagine di un cigno.

Questo è l'emblema stesso della ragazza, ella, insieme ad altre allieve, scomparirà tra gli scoscesi pinnacoli della montagna, la cui morfologia appare come animata da mutevoli forme rocciose, per poi riapparire, sempre discretamente, in forma del magnifico volatile nel corso del procedere degli eventi. Dietro queste trasformazioni



c'è tutto un mondo mitologico di cui Weir doveva conoscere perfettamente grammatica e sintassi e che, soprattutto, era in grado di far palpitare nel presente attraverso il sagace utilizzo del suo strumento espressivo.

Miranda si svelerà, in queste sembianze, silenziosamente e discretamente comparando alla sua amica prediletta Sara, una ragazza che ha un forte legame con il mondo dei sogni e delle visioni, una caratteristica che comunque è raccontata dal regista con totale asciuttezza narrativa, senza minimi cedimenti a compromessi “parapsicologici”.

Ma come detto Il centro motore della vicenda è la brusca elevazione montagnosa, vero *omphalos* “spirituale” su di essa ruotano gli accadimenti.

Qui si realizza l'evento drammatico e misterioso prima anticipato, avvenendo “il trapasso” delle giovani donne, in un clima di sospensione temporale: infatti, nel momento in cui gli eventi descritti si stanno concretando, **tutti gli orologi appaiono bloccati a mezzogiorno**, il momento dello zenith solare e dello svelarsi della superiore luce apollinea.

Questa connotazione proposta dal regista ha un carattere spiccatamente spaziale-temporale: il **luogo dove è sempre mezzogiorno è appunto**

quello in cui il sole naturale e il sole metafisico (il sole stazionario) per un attimo si sovrappongono tra loro, un elemento di determinante importanza che compare in diverse dottrine.

Solo in quel momento la “porta del sole” è aperta.

Il mezzogiorno, infatti, separa l'ascesa del sole dalla sua discesa. Esso rappresenta il polo della luce che si trova all'opposto della mezzanotte e quindi del polo delle tenebre. Mentre il sole fisico trapassa in un istante atemporale dalla sua condizione di vertice, per poi ridiscendere, nella circostanza narrata, è come se nel “sole dei sensi” si fosse aperto un passaggio istantaneo e si fosse, per una sorta di inversione temporale, reso evidente il sole metafisico, che è impercettibile alla grossolanità della compagine psico-fisica.

Si realizza così quanto sintetizza Adrian Snodgrass, in una sua felice frase, ovvero: “...**il giorno che rimane fisso in pieno mezzogiorno di calore e di luce**” (A.Snodgrass: 2008,90).

Per i credenti questo momento coincide con l'incontro dell'anima con Dio nell'istante intertemporale in cui **l'intramontabile luce spirituale genera nell'anima il solstizio eterno, il cui il giorno non declina più, secondo una metafora della luce sviluppata da**



San Bernardo e dal suo commentatore Guillaume de Saint-Thierry (cfr. M. M. Davy: 1988, 59, 60).



Fig.10 - La comitiva è sotto le pendici di Hanging Rock una delle montagne sacre della geografia spirituale del continente australe. Come si vede dal fotogramma l'orologio segna mezzogiorno perché sulle pendici di questo luogo, vera porta dei cieli, tutto è purificato e i corpi non fanno più ombra.

Tuttavia è nell'esoterismo islamico che possiamo trovare uno sviluppo completo della dottrina del sole stazionario, relazionata anche alla montagna e al suo simbolismo assiale, così come ci viene proposto dalla pellicola, esoterismo cui ragionevolmente sospettiamo abbia attinto il regista per costruire la sua narrazione.

La montagna oggetto di tanti racconti mistici è Qaf. Essa (gemella del monte Meru induista), è il luogo e il tempo, in cui *i corpi non fanno ombra* e per conseguenza dove appunto

è sempre mezzogiorno.

Miranda, salendo sugli scoscesi pinacoli di Hanging Rock, insieme ad alcune sue sodali **nell'ora della ierofania apollinea, non reca ormai più con sé la propria ombra e per questo raggiunge il vertice dell'elevazione. Questo è il punto di giunzione tra lo zenith della condizione terrestre e il nadir di quella celeste.**

Hanging Rock si ascrive nell'elenco dei luoghi ierofanici della terra, in cui si coniugano spazio e tempo, ovvero: **il luogo e il tempo giusto in cui ogni cosa abbia principio e fine.**

Man mano che la narrazione procede si comprende come Miranda abbia agito del tutto consapevolmente e si sia recata sulla montagna proprio perché *era il tempo e il luogo giusto*, affinché ciò che è accaduto, accadesse e si realizzasse questo trapasso nell'altrove. Ella non è "scomparsa", bensì si mostra, a chi conserva la capacità di vederla, in un'altra forma.

Come creatura che vive tra due mondi ha la capacità di trasformarsi, di mutare-forma.

Questa instabilità morfologica non è teriomorfismo. Questo termina indica l'unione della natura umana con quella animale (forse solo espediente "grafico" adottato dall'umanità arcaica per



connotare la contemporanea presenza delle sue nature), piuttosto è la capacità di mostrarsi in una peculiare ierofania simbolica.

Questo ulteriore mondo che si insinua nella nostra sfera rappresenta quello che, in altri contesti, si chiamerebbe *ottavo clima* e che la tradizione irlandese e il suo successivo folklore, denominano *sid* ovvero sia paradiso. Un luogo non certo situato sulle nostre carte geografiche - un non luogo quindi- dove altresì nel *sid* si è nel *non tempo*, una dimensione comunque relazionata a questo mondo e che possiamo concepire come una terra spirituale, una *terra senza male* (la definizione è di Plinio. E' lui che afferma in Storia Naturale IV 88-94, *che gli abitanti di questa contrada non conoscevano alcun male*).

Hanging Rock rappresenta quindi una sorta di “zona franca” spirituale, il “luogo” dove possono avvenire questi trapassi e quindi realizzarsi queste comunicazioni con il *sid*. Esso è quindi uno spazio sacralmente qualificato.

E' veramente straordinaria la capacità del regista di innestare il tema del sogno, all'apparenza così prettamente aborigeno, con quello della montagna sacra, così come si è sviluppato anche in altri ambiti culturali fuori della cultura australiana, come

l'indubitabile presenza del cigno iperboreo dimostra.

Che si tratti di un tema iperboreo crediamo che non vi possano essere dubbi. Ricordiamo che proprio il folklore nordico abbonda di racconti sul tema della metamorfosi delle fanciulle in cigno. Il tema si rinviene nell'Asia centrale ed è attestato nei carmi norreni, nelle saghe islandesi, e nei racconti buriati. *Tale prerogativa però era ritenuta di appartenenza esclusiva agli Iperborei*, come sottolineano Gerard van der Leeuw nel suo testo - principale *Fenomenologia della Religione*, dove il ricercatore propone un brano nel quale si allude al tema *dell'anima esterna* (es. il corvo di Aristeia e di Odino) e alla trasformazione che subiscono gli Iperborei “veramente morti”. Così ne coglie il senso dalle fonti il noto fenomenologo “*esse viros fama est in Hyporborea Pallene qui soleant levibus velari corpora plumis*” (Gerardus van der Leeuw:1975, 232).

A ciò allude anche A.K. Krappe nel suo prezioso studio intitolato *Apollon Kiknos*. A proposito di quest'ultimo è doveroso ricordare il debito che abbiamo per le preziose indicazioni linguistiche da questi prospettate, tendenti a dimostrare la prossimità etimologica dei termini *Apollon*, *Abalus*, *Avalon*. Queste connessioni comportano molteplici suggerimenti inerenti la



persistenza del mito Thule-Avalon in età medioevale, una tematica cui non fu estraneo lo stesso Dante e che la esprime in un passo del Purgatorio (Purg. XXVI vv. 43 e ss.).

Si è introdotto il tema del paradiso nella sua formulazione celtica e pre-celtica, perché è solo inquadrando in questo contesto certi elementi della pellicola che essi possono ricevere una possibile interpretazione sia pure assai peculiare, interpretazione comunque in qualche modo “sentita” sotto la pelle dal pubblico che ha “gradito” il film.



Fig.11 - Il cigno la costellazione cruciforme che aleggia allo zenit del cielo nelle notti estive.

In questo universo iperboreo, opposto geograficamente al mondo australe, nel quale si dipana la vicenda filmica, la mitologia paradisiaca arti-

cola la sua composizione proponendo la presenza di figure femminili semi-divine, che mettono in comunicazione il mondo superiore, cui esse costituzionalmente appartengono, con il mondo umano.



Fig.12 - Deneb è la stella più brillante della costellazione è una delle più luminose del cielo, una stella che fu oggetto, come la costellazione cui appartiene, di costante attenzione mitologica per lunghi millenni.

Questa sorta di *fravarti* del mondo nordico si palesano all'umanità in sembianza di cigni, mutandosi poi, in luoghi appartati, in genere nelle vicinanze di specchi lacustri, per apparire, infine, come fanciulle (da qui l'accostamento alle fravarti iraniche).

Esse, quindi, quali messaggeri divini percorrono le rotte ultraterrene e, pur apparendo in qualche modo a questa



realtà, provengono direttamente da un mondo che potremmo collocare, in una geografia immaginale, *oltre la superficie concava della nona sfera*, là dove s'inverte il rapporto tra contenuto e contenente.

A proposito di questa migrazione a Nord non possono dimenticarsi le parole di Socrate ricordate all'esordio: "in quel momento tuttavia cantano i loro canti più lunghi e più belli, pieni di gioia, perché stanno per andarsene presso quel dio del quale sono ministri (Apollon)".

La favola dei Cigni selvatici di Andersen, esprime "poeticamente" questo passaggio senza perdere alcunché dell'allusività simbolica del tema. In particolare una frase messa in bocca alle creature-cigno, appare quasi un viatico per comunicare nel migliore dei modi i contenuti del passaggio tra questi due mondi: "...*Voliamo come cigni, mentre il sole splende alto nel cielo (...) Noi non abitiamo qui, una terra bella come questa si stende dall'altra parte del mare*".

Questi cigni migratori, emblemi del collegamento tra uno sconosciuto aldilà, identificato nel paese degli Iperborei, e il mondo degli uomini, intessono profondamente il sentire dei popoli del nord, al punto che la tradizione edilizia della Frisia (la regione geografica che dall'Olanda fi-

no Danimarca si affaccia sul mare del Nord) annovera, nel suo patrimonio architettonico, magnifiche case di legno, ove le travi portanti del tetto della facciata d'ingresso compongono la sagoma stilizzata del volatile e per ciò questo lembo terra è considerata (una delle) la patria d'origine dell'Apollosciamano.

E' questo un deciso richiamo alla natura trasfigurante della creatura alata e alla sua origine, *immaginata* in una remota terra polare allora abitabile, identificata dagli antichi con Thule, nome che ha un'evidente assonanza con altre consimili terre poste all'estremo nord di altre tradizioni e altresì con la Tula celeste (vocabolo sanscrito), ovvero la Bilancia, l'asterismo polare in cui gli antichi riunivano in un'unica immagine le due costellazioni circumpolari dell'Orsa.

L'isola di Helioxoia/Helgoland (in realtà un minuscolo arcipelago) toponimo, quest'ultimo, che significa "isola sacra", è stata considerata dallo scienziato e teologo Osvald Spanuth come il lembo superstite dell'antica terra atlantidea, che egli propone di identificare con una propaggine della remota Thule.

In questo luogo simbolico, immaginario e reale insieme, considerato come l'ingresso al mondo dei morti, *sarebbe stato collocato un tempio circo-*



lare dedicato ad Apollo. Difatti questa isola piccolissima avrebbe costituito il nodo sacrale del culto dell'Apollo iperboreo e da questo luogo sembrerebbe provenire l'ambra, il celestiale prodotto resinoso degli alberi delle terre nordiche, circonfuso dell'arcano potere risanatore e ristoratore, proprio della sua metageografica collocazione.

Questo frammento polverizzato di terraferma è riconoscibile, sia pure indirettamente, nella narrazione di Andersen (ma non solo, anche i fratelli Grimm e il poeta irlandese Yeats citano l'evento migratorio dei volatili nelle loro raccolte di racconti e la loro sosta sullo scoglio) ed effettivamente esso rappresenta il punto di riposo degli immensi stormi di cigni migratori in viaggio verso il più remoto nord.

Da queste lontane terre, secondo Spanuth, sarebbero sciamati quei popoli del mare immortalati dalle istoriazioni del sito egizio di *Medineth Habu*, in quei pannelli dove si celebra la vittoria di Ramsete III su questi invasori. Proprio il confronto comparativo tra questo materiale documentario e reperti dell'età del bronzo rinvenuti in Europa settentrionale avrebbe evidenziato delle similitudini significative. Tra gli altri spiccano *le navi con la prua e poppa*

a forma di “ testa di cigno ”, inequivocabile richiamo all'avita patria iperborea di questi combattenti.

Di ciò accenneremo ancora nei successivi interventi.



Condizioni per riprodurre i materiali

Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "*no copyright*", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di

Simmetria, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "**www.simmetria.org**". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla *home page*

www.simmetria.org o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.simmetria.org dovrà essere data tempestiva comunicazione

al seguente indirizzo: info@simmetria.org, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

