

*Il testo mantiene il carattere informale e colloquiale della comunicazione orale. Per la parte dedicata a Marziano Capella il testo è largamente debitore agli studi citati in conclusione. Tra parentesi quadre sono stati inseriti alcuni riferimenti in itinere alle relazioni Guglielmetti e Borsa-Sacchi, che hanno preceduto la presente comunicazione.*

## **Premessa**

Cicerone, *Tusculanae Disputationes* I 36-37 (trad. L. Zuccoli Clerici)

“E’ stata proprio la mancanza di conoscenza razionale (*ignoratio*) a creare gli Inferi e tutte quelle paure che tu giustamente sembravi disdegnare. Infatti, siccome i corpi cadevano a terra e veniva poi ricoperti di terra (*humus*) [...] si pensava che il resto della vita dei morti trascorresse sotto terra (*sub terra*). Questa opinione produsse gravi errori (*magni errores*) ingigantiti poi dai poeti (*quos auxerunt poetae*). In un teatro affollato, con donne e bambini tra il pubblico, grande è l’impressione della gente nell’udire un passo solenne come questo (*frequens consessus theatri [...] movetur audiens tam grande carmen*):

“Sono qui, di ritorno dall’Acheronte, a fatica, per una strada profonda e difficile, / attraverso caverne fatte di rocce scoscese e sporgenti, / enormi, dove rigida ristagna la densa tenebra infernale”.

E questo errore [...] ebbe una tale forza che gli uomini, per quanto sapessero che i corpi erano stati cremati, tuttavia si figuravano nell’Aldilà (*ea fieri apud inferos fingerent*) eventi che senza corpo non si sarebbero mai potuti verificare né concepire. Siccome per la loro mente era incomprendibile l’idea di una vita autonoma dell’anima, cercavano di dare una forma al suo aspetto (*formam aliquam figuramque quaerebant*). Da lì nasce tutta la *véκτια* [evocazione dei morti dall’Oltretomba] di Omero, da lì i *νεκρομαντεῖα* [riti negromantici] fatti dal mio amico Appio, da lì anche, nelle nostre vicinanze, il lago di Averno

“donde le anime, di cupa tenebra avvolte, simulacri di morti, dalla bocca profonda d’Acheronte, con sangue salato sono evocate”.

Ho scelto questo incipit (un passo tratto dal primo libro delle *Tusculane*) perché a mio parere enuclea efficacemente il tema di cui oggi intendo trattare, cioè la questione dell’**immaginario dell’Aldilà**. Il passo ciceroniano, se letto con attenzione, ne evidenzia gli aspetti essenziali: le sue profonde radici antropologiche (l’esperienza della morte e i riti funebri), la sua produttività poetica (*fingerent*: verbo della creazione artistica) e, più in generale, estetica (cioè la traduzione in dati fortemente sensibili - *forma, figura* - di realtà immateriali), il suo forte impatto emozionale mediante la parola ascoltata (*movetur audiens; grande carmen*: l’aggettivo *grande* rimanda a una poetica orientata verso il “sublime”); la sua indubitabile pervasività come forma culturale (il repertorio teatrale, il grande pubblico, il *medium* scenico quale veicolo primario di diffusione); ancora, il suo carattere di *error*, anche nel senso etimologico di “peregrinazione” e di “viaggio verso destinazioni ignote”, di “deviazione fatale”; la sua localizzazione infera (= “di sotto”), la sua concretizzazione geografica (la menzione del lago d’Averno), la persistenza dell’archetipo omerico, l’affinità dell’immaginario poetico (la *véκτια* omerica) con le esperienze soprannaturali (veraci o fasulle che siano: l’accenno alle pratiche magiche dell’amico Appio è ironico, ma l’analogia resta valida). Il passo di Cicerone può essere dunque a ragione assunto come una sorta di documento di identità di uno dei topoi più fecondi della letteratura occidentale, la raffigurazione dell’Oltretomba: topos, appunto, cioè “luogo” in senso retorico ma, prima di tutto, luogo dotato di una sua sensibile concretezza.

Ma nel passo ciceroniano (che si inserisce all’interno di una articolata *disputatio* sull’immortalità dell’anima) si può cogliere anche traccia evidente della reazione colta, razionalizzante, diciamo pure intellettualistica e filosofica nei confronti di questo stesso topos: tale immaginario nasce dalla *ignoratio*, le paure degli Inferi vanno disdegnate; la menzione di *mulierculae et pueri* suona assai sprezzante; i poeti hanno la pesante responsabilità di esagerare e veicolare tale immaginario menzognero.

Il passo ciceroniano pone dunque con estrema chiarezza la questione della *rappresentazione* dell'Aldilà: una questione - badate bene - in sé non affatto scontata, almeno se ci riferiamo al retroterra culturale greco, da cui anche il mondo romano dipende in larga misura. Infatti, "Ade" (Ἅιδης) il nome con cui nel mondo greco veniva definito sia il sovrano sia il regno dei morti nel suo complesso, significa molto probabilmente "l'invisibile", o "colui che rende invisibili" (K. Kerényi), in contrasto dunque con Zeus/Diòs (nome che nella radice semantica rimanda alla luce e al giorno). Ade è dunque l'anti-Zeus, uno Zeus al negativo, che non si può vedere né rappresentare e dunque in ultima analisi neanche conoscere. Una realtà insondabile, che l'uomo ha tuttavia provato a rendere immaginabile. Tale "produttività estetica" dell'Aldilà, come sopra l'ho chiamata, implica pertanto la sfida della rappresentazione e, per certi versi, l'infrazione di un vero e proprio tabù; e dunque implica, anche sul piano dell'immaginario, l'adozione di strategie di difesa per esorcizzare tale infrazione e le sue possibili conseguenze: Al proposito, ricordiamo gli scrupoli espressi da Virgilio nel c.d. "prologo al mezzo" del VI libro dell'*Eneide*, subito prima dell'ingresso di Enea nell'Ade o analoghi scrupoli di Teseo, all'inizio del suo racconto nella tragedia senecana intitolata *La follia di Ercole*

[tale scrupolo, come è stato ricordato dai relatori che mi hanno preceduto, ritorna anche in San Paolo, *Lettera ai Corinzi II*]

*Aen.* VI 264-267: "O dei, che avete l'impero delle anime, ombre silenziose, / Caos, Flegetonte, luoghi entro la notte vasta tacenti, / mi sia lecito dir cose udite (*sit mihi fas audita loqui*), svelare per vostra potenza / il mondo sotto la terra in tenebra fonda sepolto".

*Sen. HF* 658-661 "Io invoco l'ordine divino dell'universo (*fas omne mundi*) e te, Plutone, che domini sull'ampio regno dei morti, e te, Proserpina, che inutilmente tua madre ricercò per tutto l'Etna, perché mi sia concesso di parlare impunemente delle potenze nascoste e coperte dalla terra" (trad. G. Giardina).

Torneremo alla fine su questo aspetto. Un'altra premessa si rende necessaria, prima di entrare nel vivo dell'argomento. Come per molti altri aspetti, così anche per quanto riguarda le rappresentazioni dell'Aldilà la civiltà romana eredita un articolato patrimonio di credenze da culture straniere (quella greca anzitutto, ma non solo). Si tratta di un vero e proprio crogiuolo, in cui le immagini si legano e si richiamano senza soluzione di continuità, ma anche senza sistematicità. Pertanto, il quadro che si ricava dalle fonti a nostra disposizione non è affatto organico, né omogeneo né univoco. Esiste anche una evidente discrasia tra le fonti letterarie (che sono piuttosto articolate e sufficientemente numerose) e le attestazioni iconografiche, che sono poche e non altrettanto dettagliate, ma che dovettero essere un importante incubatore dell'iconografia di Ade a Roma, come sembra attestare tra l'altro un passo di Plauto (*Captivi* 993-994): *Vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent / cruciamenta: verum enim vero nulla adaequest Acheruns* (Tindaro: Ho visto molti dei tormenti che hanno luogo nell'Acheronte, e che sono di frequente rappresentati nei dipinti; ma sicuramente non c'è Acheronte che sia uguale alle cave di pietra, dove sono stato") Si registra infine, nelle testimonianze letterarie in nostro possesso, una grave lacuna, rappresentata appunto dalla perdita della tragedia latina di età repubblicana che rappresentò un altro importante veicolo di diffusione di questo patrimonio iconografico (come intuimmo dal passo ciceroniano sopra citato).

Nella I parte della mia lezione condurrò una veloce panoramica del topos nella sua versione infera / ctonia, evidenziando alcune tendenze di fondo e linee di sviluppo con cui esso si venne modellando nella storia della letteratura latina; nella II parte mi soffermerò invece sulle raffigurazioni dell'Aldilà celeste e, in particolare, sulla topografia "ascensionale e celeste" di Marziano Capella, che Dante sicuramente conosceva per il tramite dei commenti medievali (dunque, la seconda parte della lezione intende fornire alcuni materiali per un possibile confronto, storicamente documentabile, con la costruzione dantesca). [come è stato detto dai relatori che mi hanno preceduto, all'origine dell'invenzione dantesca della *Commedia* c'è un movimento ascensionale, prima e più che verso il basso]

## **I parte\_ l'Aldilà infero**

### **L'elenco delle fonti letterarie**

Comincio pertanto a fornire un elenco delle principali testimonianze letterarie che ci conservano una descrizione topografica dell'Oltretomba infero, più o meno ampia e dettagliata (non vi sono compresi cioè tutti quei passi, ben più numerosi, che contengono citazioni brevi dell'Ade o in forma solo allusiva o compendiaria e comunque non restituiscono tratti particolarmente significativi per la loro ambientazione).

Come si vede, tali testimonianze si addensano tra la fine del I sec. a.C. e il II sec. d.C. (con l'eccezione di Claudiano, IV-V sec. d.C.).

Verg. *Georg.* IV 467-506: la discesa di Orfeo nel Tartaro per recuperare la sposa Euridice.

### **Verg. *Aen.* VI 1-900: la discesa di Enea nel regno dei morti, accompagnato dalla Sibilla.**

Ps. Verg. *Culex* 210-382 (poemetto appartenente alla c.d. *Appendix Vergiliana*, forse di età tiberiana): l'apparizione della zanzara al pastore che l'aveva uccisa e la descrizione degli Inferi e dei suoi abitanti da parte della zanzara stessa "in presa diretta".

Ov. *Met.* IV 432-485: la discesa di Giunone agli Inferi per risvegliare la furia Tisifone contro la casa di Atamante (un *unicum* perché la dea scende agli Inferi di persona, infrangendo un tabù epico) [in questo passo, è presente chiaramente la struttura del Tartaro come "inferi di secondo livello", già evidenziato nella *Visio Pauli* nella relazione Guglielmetti].

Ov. *Met.* X 1-77: Orfeo ed Euridice.

Sen. *HF* 658-829: Teseo, tornato dall'Aldilà insieme ad Ercole che lo ha liberato, narra l'impresa infera di quest'ultimo (la cattura di Cerbero).

Sen. *Apoc.* 13-15: l'arrivo negli Inferi dell'imperatore Claudio dopo la fallita apoteosi.

Sil. It. *Pun.* XIII 381-895: la grande *vékovia* di Scipione l'Africano a Cuma.

Stat. *Theb.* VII 688-823; VIII 1-126: l'indovino Anfiarao, che partecipa alla spedizione dei Sette contro Tebe, durante la battaglia alle porte della città viene inghiottito vivo da una voragine apertasi nel terreno e precipita negli Inferi.

Val. Fl. *Arg.* I 816-850: Esone e Polimela, genitori di Giasone, dopo che questi è partito con gli Argonauti in cerca del vello d'oro, decidono di suicidarsi bevendo del sangue di toro (considerato dagli antichi velenoso), per sfuggire alle trame dell'usurpatore Pelia, fratellastro di Esone. Mentre i due sposi sono ormai agonizzanti, gli sgherri di Pelia irrompono nella casa e uccidono anche il loro figlio minore, Promaco. Tutta la famiglia giunge nell'Ade e, con la guida di Mercurio, si avvia verso i Campi dei beati.

Apul. *Met.* VI 16-21: Venere, gelosa di Psiche, le impone una serie di prove sempre più ardue per meritare l'amore di Cupido: la prova finale è quella di scendere agli Inferi a prendere una goccia della bellezza di Proserpina (narrazione in due tempi: prima, una torre altissima e parlante, da cui Psiche intende suicidarsi per non affrontare la prova, le descrive le insidie del viaggio e le svela alcuni trucchi per superarle; poi, si narra il viaggio vero e proprio di Psiche, che si conclude con il superamento della prova).

Claud. *De raptu Proserpinae* 41-372: il rapimento di Proserpina alle falde dell'Etna da parte di Plutone e l'arrivo della giovane nel regno degli Inferi, che risentono positivamente della sua presenza.

## Cenni alle fonti iconografiche

Per quanto riguarda invece le attestazioni iconografiche relative al mondo degli Inferi nel mondo romano, esse si dispongono in un arco temporale che va dal I sec. a.C. al III sec. d.C., all'interno del quale si possono riconoscere due fasi:

- tra I sec.a.C. e I d.C. si diffondono raffigurazioni pertinenti ai grandi dannati (di cui dirò a breve), probabilmente legate al diffondersi di dottrine religiose di natura misterica ed escatologica (orfismo, pitagorismo, dionisismo) in contesti privati (ricche committenze) e non soltanto funerario.
- nel II-III sec. d.C. ricorrono immagini, con una certa frequenza e una certa varietà, esclusivamente in ambito funerario ma si assiste anche a una progressiva banalizzazione e standardizzazione dei soggetti.

Dopo il III sec. d.C. le rappresentazioni iconografiche pagane dell'Aldilà praticamente scompaiono (sostituite dall'*imagery* cristiana).

Nelle diapositive:

- Affresco della domus di via Graziosa (Esquilino) 50-40 a.C. (la Nekyia di Odisseo e i dannati).
- Sarcofago di Velletri II sec. d.C. (I dannati e la barca di Caronte, i campi Elisi)

## Gli "indicatori" dell'Ade

In sostanza, solo una notevole forzatura delle fonti permetterebbe di comporre un quadro perfettamente unitario e coerente circa l'articolazione dell'immaginario collettivo romano sull'Oltretomba. Un approccio più realistico e corretto al problema, che eviti fraintendimenti e false ricostruzioni, prevede viceversa di individuare alcuni **indicatori o elementi connotanti** della rappresentazione dell'Aldilà nell'immaginario latino e quindi di verificarne le eventuali variabili nelle fonti a nostra disposizione, in relazione soprattutto al genere letterario di appartenenza.

Tra gli "indicatori" possiamo comprendere anzitutto i personaggi che si incontrano nell'Ade e che, nelle fonti, generalmente si configurano in serie: la serie dei "grandi dannati", la "serie degli antenati", la serie dei "personaggi mitici (eroi ed eroine del mito)", la serie dei "viaggiatori in carne e ossa" - Orfeo, Teseo e Piritoo, Ercole, Odisseo, Enea, Protesilao, Alceste - o la serie "delle divinità/mostri infernali"); oppure, possiamo annoverare alcuni elementi paesaggistici ricorrenti: l'ingresso (la voragine, la spelunca), il vestibolo, le porte di ingresso (spesso sorvegliate da Cerbero e da altre creature mostruose, come le Furie, che vanno placate con qualche stratagemma) e quelle di uscita; il sistema idrografico, che è particolarmente articolato (fiumi, stagni e paludi, tra loro comunicanti o aventi un'unica sorgente: Stige, Acheronte, Cocito, Flegetonte, Lete e altri corsi d'acqua; sono fiumi di fango, di fuoco, di lacrime, di ghiaccio o di sabbia gelata, di putredine e marciume; su uno di essi, solitamente lo Stige, naviga il traghettatore Caronte, che va anch'egli placato o costretto a trasportare dei vivi; in essi possono essere immerse delle anime dannate, come il vecchio morto che durante la traversata di Psiche in Apuleio tenterà di farsi issare a bordo); gli alberi e la vegetazione (l'olmo, il tasso, i boschi più o meno cupi, il prato di asfodeli; le oasi verdeggianti e i giardini dei beati); i *vacua loca*, le distese amorfe di fango, i campi del pianto, i canneti selvatici; la biforcazione del percorso; le varie zone degli Inferi: il Tartaro, gli Elisi (che talvolta sono all'interno degli Inferi, altre volte dislocati, come in Silio Italico, a un livello intermedio tra gli Inferi e la terra), il Limbo, la città di Dite con le sue mura e i suoi chiavistelli. Non tutti gli indicatori presenti nelle fonti letterarie hanno uguale fortuna nelle rappresentazioni figurative, mentre viceversa quasi tutti gli indicatori iconografici trovano attestazione in letteratura.

Tra questi indicatori mi limito qui a prendere in considerazione soltanto la serie dei grandi dannati, perché costituisce il più sicuro *trait-d'union* fra le testimonianze iconografiche e quelle letterarie e perché ci permette di accennare brevemente alla questione dei cosiddetti "misteri".

### **La serie dei grandi dannati**

**Le Danaidi (*Danaides, Danaidum*)** sono le cinquanta figlie di Danao le quali, durante la prima notte di nozze uccisero tutte (tranne una, Ipermestra) il proprio sposo nel sonno. Negli Inferi esse sono condannate a portare acqua in un dolio forato (in alcune versioni del mito, anche le anfore con cui attingono acqua sono forate). Interpretazione simbolica di questo mito: le Danaidi rifiutano le nozze, dunque si pongono contro una legge di natura e infrangono il primo rito di iniziazione dell'età adulta (per le ragazze); matrimonio e morte sono entrambi passaggi di stato, uno che genera la vita, l'altro che priva della vita. Le Danaidi hanno per così dire confuso i due passaggi, li hanno indebitamente uniti. Importante anche la connessione con l'elemento "acqua": il gesto del versare acqua sulla tombe era normale in onore dei defunti, ma appartiene anche alla sfera delle purificazioni prenuziali ed è un momento importante in tutte le cerimonie di iniziazione. Sprecare acqua agli Inferi = segno di un rito mancato, di un passaggio non avvenuto o non gestito in modo corretto.

**Issione (*Ixion, Ixionis/Ixionos*)** è re dei Tessali, della stirpe dei Lapiti. Promette molti doni nuziali al suocero Eioneo, di cui sposa la figlia Dia (dall'unione nasce l'eroe Piritoo, Pirithous). Non mantiene la promessa e uccide il suocero gettandolo in una fossa piena di carboni ardenti. Nonostante l'enormità del crimine, ottiene il favore di Zeus, presentandosi a lui come supplice. Viene purificato e anzi ricompensato con onori divini: Issione diviene commensale degli dei, si nutre di nettare e ambrosia e diviene così immortale. Ma la sua prosperità non dura a lungo, perché si innamora follemente di Era e tenta di farle violenza. Per questo Zeus condanna Issione alla pena eterna: essere legato o incatenato mani e piedi a una ruota, mediante catene di bronzo e di serpenti, e destinato a girare per l'eternità. Soggetto molto diffuso nel teatro greco e in tutta la letteratura antica (al punto che a Roma - la fonte è la *Historia Augusta* - coloro che erano condannati ai lavori forzati, a muovere con i piedi le enormi macchine idrauliche che sollevavano l'acqua (*ad rotam aquariam*) erano chiamati *Ixionii amici*. La trasgressione di Issione consiste nell'effrazione dei limiti umani (diventa immortale cibandosi di ambrosia e aspira all'unione con una dea), ma anche della sessualità nella norma: Issione infrange in toto la cerimonia nuziale/i patti nuziali e nel compiere violenza a Era realizza un'unione priva di *charis* (grazia).

**Tantalo (*Tantalus*)** sovrano della Lidia o della Frigia, uomo immensamente ricco. Varie sono le versioni relative alla sua colpa: Tantalo, commensale degli dei, per testare la loro onniscienza serve a banchetto le carni del proprio figlio Pelope. Un'altra versione vuole che Tantalo abbia voluto rivelare agli uomini i segreti degli dei, di cui era venuto a conoscenza al banchetto, e inoltre abbia distribuito agli uomini nettare e ambrosia, per regalare ai mortali l'immortalità. Varie anche le versioni sulla pena che deve scontare nell'Ade: appeso a testa in giù al monte; legato sotto un macigno che minaccia perennemente di cadergli sulla testa; condannato a soffrire fame e sete pur essendo posto vicino a una fonte e sotto un albero da frutto. Interpretazione simbolica: infrazione di tabù alimentari (cannibalismo) e dei limiti che impediscono agli uomini di diventare pari agli dei (onniscienza e immortalità)

**Sisifo (*Sisiphus*)** figlio di Eolo re di Tessaglia, fu fondatore e re di Corinto e secondo alcune versioni padre segreto di Ulisse (a cui lo accomuna la *metis*). Varie le colpe che gli vengono attribuite, ma tutte sono concordi sul fatto che egli ingannò la morte per un certo periodo (al punto che gli uomini e svelò i segreti degli dei. Nell'eternità è condannato a rotolare lungo un'erta salita un enorme masso che, raggiunta la vetta, precipitava di nuovo a valle. Ingannando la morte, Sisifo è colpevole dell'alterazione dell'ordine cosmico; eroe "culturale" come anche Tantalo e Issione, rende partecipi gli uomini di alcuni doni che sono prerogativa degli dei.

**Titio (*Tityos*)** gigantesco figlio di Gea (il suo corpo disteso misura nove iugeri, circa 900 piedi). Immane e violento, Titio tenta di portare violenza a Latona e per questo viene ucciso dai figli di lei, Apollo e Artemide. Le fonti sono abbastanza concordi sulla punizione oltremondana del gigante: il dannato è disteso a terra, mentre uno o più avvoltoi gli divorano il fegato, che secondo alcuni ricresce.

**Ocno (*Ocnus*).** E' un soggetto simbolico, raffigurato come un uomo relegato agli Inferi, destinato per l'eternità a intrecciare una corda, mentre un asino ne divora progressivamente la parte già tessuta. Scarsissime e incerte le attestazioni letterarie (mentre è notevole la sua fortuna iconografica): una possibile allusione a questo misterioso dannato potrebbe trovarsi in Apuleio, nella favola di Amore e Psiche. La torre svela a Psiche che sulla strada verso l'Ade incontrerà a un certo punto un asino zoppo, che porta della legna guidato da un asinaio sfiancato: costui le domanderà di porgergli alcuni bastoni del suo carico che sono caduti, ma Psiche non dovrà badargli e dovrà oltrepassarlo senza dire una parola (sono infatti tutti trucchi di Venere per bloccarle o ritardarle il cammino); e così puntualmente avverrà.

L'interpretazione odierna delle testimonianze iconografiche tende a dare molto credito al loro significato allegorico e alla connessione con le dottrine mistiche (E. Pettenò); ma anche per quanto riguarda Virgilio e altre fonti letterarie (Apuleio, ad esempio, ma anche il *Culex*) c'è chi ha sottolineato questa connessione (A. Setaioli). A questo punto è doveroso fare un brevissimo cenno a questo "universo parallelo", che inevitabilmente si intreccia con la rappresentazione dell'Aldilà nel mondo greco e latino.

### **I Misteri (cenni)**

da P. Scarpi, *Le religioni dei Misteri. Volume I. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Fondazione Valla, Milano 2002.

Il termine "mistero" nella coscienza diffusa è sinonimo di arcano, di segreto, di occulto. Così inteso, però, il termine è il frutto di un lunghissimo percorso di riplasmazione semantica, dovuto principalmente alla reinterpretazione cristiana del greco *mysterion/mystikos*. Inserito nella sfera religiosa di un Occidente culturalmente cristiano, mistero è passato a designare verità che trascendono ogni possibile comprensione razionale, fino a indicare appunto tutto ciò che è inafferrabile e incomprensibile con i mezzi della sola ragione. Ma questo slittamento semantico ha allontanato molto il termine dal senso e dai significati con cui esso veniva impiegato nel mondo greco.

Si può infatti affermare in senso generale che per i Greci i *mysteri / tà mysteria* (sempre al plurale) designavano alcune tra le molte feste previste dai calendari ufficiali delle poleis, e precisamente quelle feste il cui modello era, almeno in origine, il culto in onore di Demetra della città di Eleusi, in Attica. Storicamente dunque la nozione espressa da *mysteria* è un prodotto culturale greco (tipico di Eleusi), che conobbe poi un'ampia diffusione nell'intero universo ellenizzato (Magna Grecia, Asia Minore, mondo latino). I misteri non erano dunque forme di religione alternative o segrete, ma piuttosto delle feste particolari, previste all'interno della religione ufficiale e integrati in essa; erano spazi rituali in cui il fedele si guadagnava un rapporto più intimo e stresso con una specifica divinità, anche attraverso l'interpretazione simbolica di una narrazione mitologica e attraverso un percorso di iniziazione.

Erano dunque "contenitori" cultuali, mentre oggi il termine designa più il "contenuto" di una particolare religione o dottrina. I misteri individuavano un intero complesso mitologico e rituale legato ad alcune divinità in particolare. Le divinità principali legate ai misteri greci sono Demetra, Persefone e Dioniso. Nel mondo orientale, Mitra, nel mondo egizio Iside e Osiride. Tra i misteri dionisiaci, poi, c'era una particolare forma chiamata Orfismo, che si faceva risalire a un mitico fondatore, il poeta Orfeo.

Queste figure di dei (e di eroi culturali) hanno un tratto comune: sono tutti protagonisti di vicende mitiche che implicano un passaggio attraverso l'altro mondo, un passaggio nel territorio della morte. Sono figure itineranti tra il mondo degli dei dell'Olimpo e gli Inferi, figure per così dire di trasformazione, di passaggio.

I misteri, dunque, in quanto culto e liturgia dove si ripeteva e si rinnovava la vicenda mitica di una di queste divinità, davano forma alla morte, la rendevano ritualmente e perciò culturalmente controllabile. Questi culti miravano a realizzare un'interferenza provvisoria tra mortalità e immortalità e cioè tra umano e divino, che conferiva senso alla morte in una prospettiva escatologica e soteriologica (che rende cioè ragione dell'eschaton/destino ultimo dell'individuo e gli promette la salvezza eterna /soteria). Tutti i misteri rimodellano il mondo secondo un nuovo orizzonte simbolico, che esalta la morte come rito di passaggio verso un futuro inteso come destino privilegiato di cui godono gli adepti.

Il quadro, a tutt'oggi, rimane comunque assai incerto e lacunoso. Non si possono ritenere acquisiti né lo statuto, né l'origine dei misteri (sia essa da far derivare da culti neolitici di fecondità agraria o da riti di iniziazione puberale), non è possibile determinare in quale rapporto i misteri greci siano nei confronti della rivelazione cristiana, né le coordinate precise della loro soteriologia o escatologia. Si può solo tentare di ricostruire, sulla base delle testimonianze a nostra disposizione, una serie di tratti caratterizzanti. Anzitutto il silenzio e la segretezza a cui erano tenuti gli adepti (culti ufficiali, ma non aperti a tutti, ma soltanto a chi si fosse sottoposto a un rito di passaggio). Rito di iniziazione → τελετή («compimento»), *initium* («inizio»); l'intero complesso rituale è di norma sintetizzato in una sorta di formula tripartita: δεικνύμενα (le cose mostrate), δρᾶόμενα (le azioni), λεγόμενα (le parole): oggetti sacri, rituali e gesti liturgici, storia sacra e formule rituali.

L'influenza dei misteri fu grande nello sviluppo della letteratura e della filosofia greca. In particolare, è noto da tempo il loro impatto sul Pitagorismo e anche sul Platonismo. Nell'ambito del movimento dell'Orfismo si produssero anche una serie di testi sacri, alcuni dei quali ci sono stati trasmessi dai papiri e rivelano interessanti tangenze con le fonti letterarie latine. Al proposito, mi limito ad accennare alla cosiddetta "catabasi orfica" di Bologna, un poemetto greco conservato in stato frammentario in un papiro bolognese, pubblicato negli anni Cinquanta del secolo scorso. Il testo presenta notevoli punti di contatto proprio con il sesto libro dell'*Eneide* (A. Setaioli): si tratta di un viaggio nell'Oltretomba di un iniziato accompagnato da una guida esperta; il viaggio si svolge prima in luoghi sotterranei dove le anime scontano le loro pene e ricevono la condanna al cospetto dei giudici infernali, poi nella sede dei beati, che assomiglia molto ai campi Elisi virgiliani e che gode di serenità atmosferica e di pace; il racconto alterna parti dialogiche, in cui l'iniziato chiede alla guida ragguagli sul luogo e sui personaggi che incontra, e parti descrittive.

### **La funzione archetipale della catabasi virgiliana di Enea**

Tale funzione deriva anzitutto dall'archetipo omerico. La discesa di Enea nell'Ade accompagnato da Sibilla e il suo incontro con il padre Anchise per ricevere importanti indicazioni profetiche sul suo destino è infatti modellata sull'XI libro dell'*Odissea*, in cui Odisseo evoca i morti su indicazione della maga Circe, incontra l'ombra della madre Anticlea e riceve dall'ombra di Tiresia la profezia sul suo ritorno a Itaca. Questa derivazione "genetica", nel senso proprio di trasmissione di scene tipiche all'interno delle dinamiche del genere epico, assicura *per se* alla catabasi di Enea un ruolo archetipico per la letteratura latina di età imperiale.

Ma c'è qualcosa di più. L'archetipo omerico viene rifunzionalizzato da Virgilio in modo estremamente raffinato ed efficace: anzitutto, la catabasi agli Inferi di Enea si inserisce nel tessuto narrativo del poema in maniera assai più coerente di quanto fosse la Nekya di Odisseo, che rimane un episodio piuttosto sconnesso e, per certi versi, superfluo allo sviluppo della storia in sé (Odisseo riceve prima e dopo, da Circe, le informazioni di cui ha bisogno, e la profezia di Tiresia redivivo è sostanzialmente inutile dal punto di vista narrativo). In secondo luogo, le motivazioni ideologiche e poetiche dell'episodio virgiliano sono molto più

forti di quelle che stanno alla base dell'episodio omerico. Certamente, la Nekya omerica contribuisce alla definizione della psicologia del personaggio di Odisseo, alla sua autorappresentazione come eroe epico (dal momento che viene riconosciuto come pari dagli eroi dell'Iliade incontrati nell'Ade: Agamennone, Achille, Ettore), autorappresentazione necessaria alla sua legittimazione presso Alcino, il re dei Feaci; ancora, la Nekya serve alla caratterizzazione del mondo morale dell'*Odissea*, che tende a dividere tra buoni e cattivi in base a una sorta di teodicea (per cui i buoni verranno premiati e i cattivi puniti). Ma tutte queste motivazioni impallidiscono di fronte al grandioso disegno universale che Virgilio immagina nel VI dell'*Eneide*, dove appunto l'autore elabora, grazie al recupero della dottrina della reincarnazione delle anime, una vera e propria teologia (e teleologia) della Storia, con cui seleziona e riscrive sotto il segno di Augusto e dell'impero nascente l'intera vicenda repubblicana di Roma. In secondo luogo, la catabasi di Enea implica l'elaborazione di una topografia infera che la Nekya non richiedeva: una topografia, quella virgiliana, dotata di una limpida coerenza e di una buona resa icastica. Non solo, ma Virgilio non elabora soltanto una topografia, ma un vero e proprio paesaggio: è qui, nel VI dell'*Eneide*, che viene per la prima volta sperimentata nella letteratura latina la nuova categoria di *locus horridus*, non come generico paesaggio inameno bensì come rovesciamento sistematico e programmatico di tutti i tratti caratterizzanti del *locus amoenus*. Nel VI libro dell'*Eneide* Virgilio sperimenta infatti su larga scala (e in un contesto dotato di un fortissimo potenziale immaginativo) la costruzione speculare, anzi a incastro, di due paesaggi opposti: il paesaggio dei Campi Elisi (trascrizione del *l.a.*) e il paesaggio degli Inferi, che ribalata a uno a uno i tratti consacrati dalla lunga tradizione letteraria del *l.a.* e ingloba al suo interno gli stessi Campi Elisi.

La catabasi di Enea rappresenta dunque una grandiosa sistematizzazione, a un tempo teorica e immaginifica, di una pluralità di influssi culturali, poetici e filosofici. Il sesto libro dell'*Eneide* è archetipico perché è poesia e insieme filosofia; è tradizione mitologica omerica e orfismo/misticismo; è inferno ma anche paradiso.

Rispetto a questo archetipo, così ingombrante, per non dire schiacciante, ogni autore successivo a Virgilio si troverà nella condizione di sentirsi un epigono (sarà costretto a dire "Io non Enea sono..."). Ma questo sarà anche un grande stimolo alla creatività, ed essi reagiranno in modi diversi e tutti assai interessanti (meriterebbero ciascuno un'analisi dedicata). Qui posso limitarmi a un solo esempio, in forma estremamente sintetica, ossia a Silio Italico (poeta epico di età flavia).

### **Silio Italico e Virgilio (cenni)**

Nel tredicesimo libro dei *Punica*, un lunghissimo poema sulla seconda guerra punica, Silio narra la nekya infera del giovane Scipione (il futuro Africano, vincitore di Cartagine). Siamo tra il 212 e il 211 a.C.: Scipione, di ritorno dall'assedio vittorioso di Capua, viene raggiunto a Pozzuoli dalla notizia della morte di suo padre e di suo zio, impegnati nelle operazioni di guerra contro i Cartaginesi in Spagna. La sua disperazione per il lutto lo spinge allora verso la vicina Cuma, per visitare la Sibilla e chiederle di accedere al mondo dei morti, così da salutare un'ultima volta i suoi cari. Inizia così un episodio molto ampio, modellato pedissequamente sulla scenografia virgiliana, dall'inizio (antro della Sibilla) alla fine (la reincarnazione delle anime dopo aver bevuto l'acqua dell'oblio), a sua volta integrata con i dati provenienti dalla narrazione storica di Tito Livio (ad es. al posto di Anchise: Publio Cornelio Scipione padre; al posto di Palinuro, Appio Claudio Pulcher etc.). Mi limito a evidenziare quattro dinamiche del rapporto Silio-Virgilio che ritengono particolarmente significative:

1) Riprese lessicali palmari con lievi varianti o intarsi musivi presi da altri luoghi virgiliani (quasi una tecnica centonaria): ad esempio, nel triplice sacrificio preliminare presso l'antro della Sibilla, Silio inverte l'ordine virgiliano e introduce piccole varianti nella descrizione delle vittime o negli epiteti delle divinità cui sono offerte (virtuosismo per sfidare il lettore competente).

2) Contaminazione del modello principale virgiliano, con altri modelli (già tenuti presenti da Virgilio) = esplicitazione dei "modelli del modello"



- Contaminazione del modello virgiliano (catabasi di Enea) e del modello omerico (*Nekyia* di Odisseo), con reduplicazione del personaggio di Sibilla: in Silio abbiamo sostanzialmente un grande rito negromantico di evocazione dei morti (modello omerico → rito realizzato grazie all'aiuto della Sibilla cumana contemporanea) + un accenno di catabasi vera e propria (modello virgiliano → la Sibilla cumana del tempo di Enea si presenta a Scipione e gli illustra la topografia dell'Ade come se lo portasse in giro per i vari luoghi); incontro con la madre (modello omerico) e con il padre (modello virgiliano).

- Contaminazione del modello virgiliano (personaggio di Enea → modello di Scipione in Silio) e del modello ciceroniano (Scipione l'Africano e Scipione l'Emiliano nel *Somnium* → modelli di Scipione in Silio); incontro con Appio Claudio Pulcher (costruito sul modello del Palinuro virgiliano) si combina con un *excursus* sui riti di inumazione o di cremazione in voga tra i vari popoli (importato dal I libro delle *Tusculanae*).

### 3) Espansione, accumulo, iperbole:

Espansione della topografia virgiliana: Silio immagina dieci porte, che danno accesso a una piana immensa, ripartita in dieci zone distinte, assegnate a dieci diverse categorie di anime (guerrieri, legislatori, agricoltori, artisti e poeti, naufraghi, assassini, donne, infanti-bambini-vergini, Campi Elisi, zona di uscita di tutte le anime che si reincarnano). Sono dunque categorie più numerose e più definite rispetto ai vari gruppetti che già Enea incontrava in Virgilio. Abbiamo poi l'aggiunta del "fiume delle lacrime", distinto dal Cocito (che è fiume di sangue nero); l'espansione numerica e "espressionistica" delle personificazioni e dei mostri infernali nel vestibolo (accumulo e iperbole), anche con l'inserzione di materiale ovidiano e senecano, e dei personaggi della storia romana (ad es. la lunga serie delle eroine); l'espansione delle motivazioni del viaggio: ragioni psicologiche, motivazioni personali (il destino individuale) e motivazioni ideologiche (la missione universale di Roma).

4) La "rivincita dell'epigono": Silio viene dopo Virgilio, Scipione viene dopo Enea, ma prima di Augusto (di cui Enea è "figura") e di Virgilio stesso. La consistenza storica di Scipione, che è insieme personaggio del suo poema ma anche personaggio realmente esistito e precedente all'epoca di Virgilio, permette a Silio di giocare, per così dire, di anticipo e trovare uno spazio inatteso di autoaffermazione poetica nel grande solco della tradizione dell'epos storico. Questo lo si coglie in particolare nell'incontro tra Scipione e l'ombra di Alessandro Magno (vv. 762-777). Alessandro in Silio costituisce per Scipione un triplice modello, come generale, come statista e come costruttore di una grande capitale. L'eroe macedone impartisce al giovane romano una memorabile lezione sulla "guerra lampo". Silio rifiuta perciò la tradizione negativa su Alessandro come modello di tiranno, che era in voga in età giulioclaudia (Seneca e Lucano, tanto per citare i nomi più celebri) e recupera viceversa il filone positivo, propagandato da Augusto nelle sue *Res Gestae* (Alessandro come modello di sovrano ideale per Augusto stesso) e, implicitamente, presente anche in Virgilio proprio nel libro VI dell'*Eneide* (quando appunto Augusto viene paragonato da Anchise ad Ercole e Dioniso per le sue conquiste fino alle estremità del mondo conosciuto, recuperando così un celebre motivo panegiristico riservato ad Alessandro Magno). Tuttavia, proprio su questo punto, si crea una tensione tra Silio e il modello virgiliano. Scipione infatti decreta che la gloria di Alessandro ha superato senz'ombra di dubbio quella di tutti gli altri condottieri e dichiara che un'uguale brama di azione brucia nel suo petto (ponendosi così di fatto sullo stesso piano di Alessandro, giovane e ardente di gloria); così dicendo Silio/Scipione si pone non solo in polemica con Tito Livio (che aveva affermato che diversi generali romani erano pari ad Alessandro per impresa e per gloria) ma ancor più con Virgilio, perché appunto il nuovo "Alessandro romano" per Virgilio, nel libro VI, era Augusto (non Scipione!). Silio dunque gioca di anticipo (Scipione viene prima di Augusto) e ha così buon gioco a "opzionare" per primo il modello di Alessandro Magno per il suo eroe, scalzando Virgilio e indebolendo l'operazione panegiristica virgiliana nei confronti di Augusto. Il gioco prosegue subito dopo, quando Scipione, lasciato Alessandro, si trova davanti l'anima di Omero ed esclama che se il Fato mandasse nel mondo, anche ai suoi tempi, un vate come Omero a cantare le

imprese di Roma, queste ultime sarebbero più celebri di quelle di Achille a Troia. Si può intendere, certo, come un omaggio implicito a Virgilio (il nuovo Omero); ma siccome in questo punto del racconto a tessere questa somma lode di Omero è Scipione, che storicamente vive prima di Virgilio, e siccome le imprese di Roma, cui egli allude, sono quelle della seconda guerra punica, è da ritenere piuttosto che Silio qui alluda a se stesso, come nuovo Omero in quanto cantore di Scipione: Silio insomma giocherebbe ancora una volta sull'anticipazione storica del suo personaggio rispetto a Virgilio; e si presenterebbe come il nuovo Omero venuto "prima" di Virgilio.

## II parte\_ l'Aldilà celeste

Se i *cruciamenta* Acherunti, per dirla con Plauto, cioè le torture e le pene degli Inferi, sono generalmente liquidate dagli intellettuali e dai filosofi romani come credenze superstiziose e come invenzioni puramente poetiche, non mancano altri itinerari oltremondani e relativi luoghi / topoi che conoscono invece pieno diritto di cittadinanza in opere letterarie e filosofiche che, a vario titolo e secondo diverse tradizioni di pensiero, sviluppano il tema dell'immortalità dell'anima. Resistono a questa topos, anche nella sua versione celeste, gli Epicurei, che sono tra i più accesi avversari della teoria dell'immortalità dell'anima, come ci dice Cicerone ancora in un passo del primo libro delle *Tusculanae*:

“E potrei trovare argomenti di ogni genere per parlarti a lungo, se fosse necessario, del grande numero, della varietà, della grandezza degli spettacoli che attendono l'anima nelle sedi celesti (*quam multa, quam varia, quanta spectacula animus in locis caelestibus esset habiturus*). Certo, pensando a questo, mi succede spesso di meravigliarmi dell'irriverenza di certi filosofi (*non nullorum insolentiam philosophorum*) che, pieni di ammirazione di fronte alla conoscenza della natura, si prodigano in entusiastici ringraziamenti verso colui che l'ha inventata e ne è il maestro e lo venerano come un dio; per opera sua infatti - così dicono - sono stati liberati da quegli insopportabili padroni che sono il terrore eterno e la paura che non cessa mai, né di giorno né di notte. Ma quale terrore? quale paura? Neppure una vecchietta delirante avrebbe paura di ciò di cui voi, invece, se non aveste studiato la scienza della natura, evidentemente avreste timore: “Le profonde distese Acherontee dell'Orco, lividi luoghi di morte, opachi di tenebra” [Ennio, *Andromacha aechmalotis*, scaen. 107-110 Vahl].- Ma non si vergogna un filosofo a vantarsi di non avere paura di queste cose e di averne riconosciuto la falsità? Certo questa è una bella prova della loro acutezza mentale, se è vero che, senza l'insegnamento della filosofia, tutto ciò sarebbe stato per loro credibile!”. (trad. L. Zuccoli Clerici)

Nel passo, vorrei far notare come Cicerone adotti il paradigma teatrale non solo per il topos degli Inferi (la citazione dall'*Andromaca* di Ennio) ma anche per il topos celeste, ovvero per quegli *spectacula* che l'animo contemplerà in cielo dopo la morte.

Cicerone stesso diede al topos celeste la sua più celebre espressione nel *Somnium Scipionis*, la grandiosa visione che chiude il *De republica*: Scipione l'Emiliano, uno dei protagonisti del dialogo (che si immagina avvenuto nel 129 a.C.), racconta ai suoi amici di una visione onirica avuta vent'anni prima (nel 149 a.C.), cioè l'apparizione del nonno Scipione l'Africano, che lo conduce con sé nella Via Lattea, sede delle anime dopo la morte, e da quel luogo gli illustra la struttura dell'universo, con la terra al centro circondata dalle sfere celesti concentriche, e gli tiene una dotta lezione sull'immortalità dell'anima e sulla vera gloria che attende l'uomo. Ma, nel tempo che ci resta, non prenderemo in esame il *Sogno di Scipione* bensì un'opera meno nota, almeno a livello scolastico, che ne eredita molti aspetti, intitolata *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. L'autore di quest'opera, che è stata definita, a ragione, uno dei più complessi enigmi della letteratura latina, è Marziano Capella, scrittore africano, variamente collocato dagli studiosi tra i primi decenni del IV secolo e la fine del V (la datazione più probabile è quella ai primi decenni del V secolo, prima della conquista vandalica di Cartagine nel 439 d.C.; *t.a.q.*: la *subscriptio* al I libro di *Securus Melior Felix*, che è databile con buona probabilità al 498 d.C.; *t.p.q.*: la conoscenza sicura di Porfirio e di Giamblico da parte di Marziano, che orienta a una data successiva all'inizio del IV sec.).

Pochissimi dati autobiografici si ricavano dal proemio e dall'epilogo (9.997-1000) e da altre parti dell'opera (6.576; 8.806-807): sembra certo che Marziano abbia esercitato la professione forense a Cartagine.

Il *De nuptiis* è in sostanza un'enciclopedia in nove libri, composta dall'autore in un'età non più giovanile e dedicata al figlio, nella forma di un prosimetro (cioè nella forma mista di prosa e di versi e di serio e faceto); Marziano la riconduce quindi esplicitamente al genere della *Satira* menippea (9.998-999: (*fabulam*) ... *miscillo lusit quam lucernis flamine / Satura*); una *satura*, però, a sua volta modellata come una favola allegorica in forma di epitalamio: vi si narrano infatti le nozze tra il dio Mercurio/Hermes e la bellissima fanciulla Filologia, celebrate nel palazzo celeste di Giove, durante le quali sette vergini *dotales* cioè sette damigelle, regalate in dote alla sposa dallo sposo (le *Mercuriales ministrae*: le ancelle di Mercurio) si presentano agli ospiti divini, convenuti per il matrimonio, ed espongono in prima persona i contenuti delle discipline o *artes* di cui esse portano il nome. In successione, queste fanciulle sono: Grammatica, Dialettica, Retorica, Geometria, Aritmetica, Astronomia, Armonia. Si tratta evidentemente di sette delle nove arti liberali (quindi, con l'esclusione di medicina e architettura: in realtà queste ultime sono anch'esse tra le *virgines dotales*, ma rimangono senza diritto di parola per l'intervento di Venere, che, stanca di tanta dottrina, a un certo punto interromperà la dotta esposizione delle *artes* e chiederà di proseguire con la cerimonia nuziale), già canonizzate nei *Disciplinarum libri* di Varrone: queste *artes* costituivano da secoli l'impalcatura della paideia classica e, proprio grazie alla diffusione e allo straordinario successo dell'opera di Marziano nei secoli successivi (un successo testimoniato tra l'altro dall'enorme numero di codici del *De nuptiis* e dai numerosi commenti all'opera), costituiranno l'ossatura dell'organizzazione scolastica del Medioevo (che ha proprio nel testo di Marziano un indiscusso e costante punto di riferimento).

**I libro:** inno al dio Imeneo; dialogo prefatorio in prosa tra l'autore e il figlio; antefatto: matrimoni e amori degli dei, la ricerca di una sposa da parte di Mercurio, la scelta della fanciulla Filologia dopo la consultazione dell'oracolo di Apollo; la supplica di Mercurio a Giove e al concilio degli dei per l'assenso al matrimonio, e la perorazione di Giunone; l'elogio della futura sposa da parte di Apollo e del futuro sposo da parte di Giove.

**II libro:** la preparazione della sposa, la sua ascesa in volo per le sfere celesti fino al palazzo di Giove e la sua apoteosi; la *deductio ad sponsum*, la lettura del contratto matrimoniale e la presentazione dei doni dotali da parte di Apollo, che fa da "testimone di nozze" di Mercurio.

**III - IX libro:** l'esposizione teorica delle singole *Artes* (l'enciclopedia vera e propria, l'insegnamento dei fondamenti delle singole discipline, delle parti in cui si dividono, dei metodi che sono propri, dei principali argomenti etc.).

L'opera si chiude con la dedica di Marziano al figlio in 27 trimetri giambici, che contengono anche un battibecco tra Marziano e il genere letterario personificato di *Satura*.

Dopo alcuni pionieristici lavori degli anni Settanta e Ottanta (scuola padovana di Ferrarino, Stahl - Johnson - Burge, Le Moine, Shanzer), nel corso degli ultimi due decenni si è avuta una forte ripresa degli studi su Marziano Capella, che ha portato anche a una serie di nuove edizioni commentate (in Francia e in Italia). Momento propizio per la rivalutazione del suo ruolo culturale come cerniera tra mondo tardoantico e medievale.

E' un testo molto complesso, dal punto di vista linguistico, anzitutto, ma anche contenutistico e concettuale; si presenta come un amalgama di erudizione e di allegorie filosofeggianti di matrice prevalentemente neoplatonica, ed è imbevuto di sincretismo mistico-religioso, con forti influenze misteriche (dionisismo, misteri isiaci) e influenze provenienti dai testi ermetici e dagli oracoli caldaici.

Oracoli caldaici: sono una serie di brevi frammenti poetici, in esametri, tramandati da autori neoplatonici tardi (da Damascio a Giovanni Lido), attribuiti a Giuliano il teurgo o il padre di lui, Giuliano il Caldeo, figure semileggendarie di santoni orientali, collocabili nel II sec. d.C. Non sappiamo nulla né della datazione né dell'ambiente in cui sono stati composti. E' una sorta di testo sacro che indica quell'insieme di operazioni magiche che il teurgo compiva nella convinzione di poter modificare la realtà, manipolando la volontà di alcune potenze divine (Aion = l'Eternità, Eros = il principio che connette tutte le cose, Ecate = anima del mondo, Ananke = Necessità). L'azione teurgica (= "opera del fuoco") avveniva al cospetto degli iniziati, che si tramandano queste arti magiche.

Testi ermetici: il corpus ermetico è un insieme di testi greco (10 discorsi di Ermete a Tat; 5 discorsi di Ermete ad Ammone; 4 logoi di Iside ad Orus; 6 logoi di Ermete; un poema di Hermes e tre sentenze) attribuiti ad Ermete Trismegisto, divinità sincretica che è una fusione di Hermes e di Thot (fusione già ellenistica, tra III e II sec. a.C.). Il corpus si forma probabilmente in ambiente greco-egiziano in epoca imperiale, a partire dal II sec. d.C. e prosegue anche nei secoli successivi (ma nel V sec. d.C. il corpus deve essere già formato, almeno nel suo nucleo principale, perché Stobeo cita alcuni di questi scritti). Nel XV secolo Marsilio Ficino traduce il corpus in latino assicurandogli una fortuna straordinaria. Il corpus ermetico contiene delle rivelazioni di contenuto mistico-religioso di tema cosmologico ed escatologico (*Poimandres*, *Kore kosmou*).

Il nucleo ideologico dell'opera va tuttavia individuato nella centralità assegnata a Filologia come disciplina "totale", sorretta dalle *Artes* e dalla stessa Filosofia (che compare come personaggio sia nel I sia nel II), della quale Filologia ha acquistato le capacità critiche e dialettiche; la chiave di lettura è dunque da ricercarsi nel ruolo centrale di Filologia come conoscenza globale e superiore ottenuta attraverso i vari saperi: un progetto di ricostruzione del sapere basato su antichi modelli di paideia; un progetto elitario e fondato su una inscindibile unità delle due culture, greca e latina (evidenti i contatti con l'orizzonte ideologico di Macrobio, probabilmente contemporaneo al nostro autore). Filologia, insomma, come metodo e capacità dell'intelligenza e della cultura di salvare e organizzare la totalità della conoscenza.

Che cosa c'entra il *De nuptiis* con il tema delle visioni oltremondane? tecnicamente, sul piano letterario, non si tratta in effetti di un'esperienza post mortem né di una visione dell'aldilà; il racconto non riguarda neppure (tranne che per alcuni brevi cenni nel II libro, di cui a breve diremo) il destino delle anime; viceversa, si tratta di un epitalamio, che fa da cornice all'apoteosi della fanciulla Filologia, portata in cielo per unirsi allo sposo celeste.

Sul piano simbolico, tuttavia, la vicenda costituisce, almeno nella sua parte iniziale (libro II), un viaggio celeste e si presenta come la trasposizione narrativa di un rito di iniziazione dell'anima, che sale per gradi dalla terra alla dimora del dio supremo (e in questo senso si può parlare di esperienza mistica, "figura" e "anticipazione", a sua volta, di un'esperienza post mortem). Sul piano dell'immaginario, infine, è degna di attenzione la costruzione di una compiuta topografia dell'aldilà celeste, che fa appunto da sfondo all'ascesa di Filologia.

*Nota bene* (sul rapporto tra vicenda allegorica, nucleo esoterico e enciclopedia): Marziano ha dunque inteso modellare il suo mito sulla falsariga di un rituale iniziatico, che tuttavia non sembra potersi identificare specificamente con una singola e specifica religione misterica (vi si rintracciano, ecletticamente mescolati e ricombinati, influssi pitagorici, misteri platonizzanti, misteri caldaici). Le esegesi moderne hanno spesso voluto attribuire all'esoterismo del *De nuptiis* un'eccessiva rilevanza fine a se stessa (1829, Lobeck definisce il *De nuptiis* come *mysticarum doctrinarum thesaurus impenetrabilis*), ma questa marca misterica oggi è valutata in modo un po' diverso, cioè come uno strumento per difendere l'atto stesso di comporre un'enciclopedia, che sarebbe il vero scopo di Marziano (all'interno di una temperie culturale - quella di V secolo - in cui si registrano sempre più forti istanze antintellettualistiche e antienciclopediche: è una fase in cui la cultura pagana, intesa come *polymathia*, cioè un sistema di conoscenze in relazione reciproca, è in

forte crisi e si chiude in un atteggiamento difensivo); una difesa, per così dire, di stampo metafisico: lo scopo del *De nuptiis* è ribadire che l'acquisizione enciclopedica del sapere è strumento di ascesa al divino. Alcuni dei più sorprendenti episodi allegorici, all'interno dei primi due libri, assolverebbero dunque a una funzione eminentemente propedeutica all'azione enciclopedica (G. Moretti). La narrazione allegorica interviene a rovesciare alcuni pregiudizi e miti antienciclopedici: ad es. la condanna di *curiositas* (nel senso apuleiano del termine: nei confronti delle scienze e della magia stessa), che in Marziano figura quale ancella di Filologia e dunque viene rivalutata come sprone (e non più denigrata come ostacolo) al perfezionamento morale e alla divinizzazione.

Il mito della cornice è dunque impiegato a fornire supporto all'operazione enciclopedica. Con questa necessaria cautela in mente, andiamo a vedere un po' più nel dettaglio come si sviluppa **il viaggio celeste di Filologia nell'ambito del II libro. La traduzione dei passi è di L. Lenaz.**

Il primo libro si è chiuso con il concilio degli dei, che ha espresso la sua approvazione per le nozze di Mercurio, decidendo che Filologia ottenga preventivamente l'immortalità. Sopravviene la notte (98: "notturmo" in esametri, con descrizione di alcune scintillanti costellazioni) e Filologia è in ansia per l'annuncio del matrimonio celeste (99-101); la fanciulla non è angosciata soltanto dalla prospettiva di un vertiginoso viaggio verso il cielo (deve presentarsi al senato degli dei e "balzare" alla condizione dei celesti: *exsilire in superam caeliturque sortem*), ma anche dall'idea di dover abbandonare le occupazioni terrene e in particolare alcuni suoi studi più ameni, le letture di intrattenimento ("il pensiero di rinunciare completamente, una volta salita in cielo, perlomeno alle favole (*mythos*) e così alle deliziose Milesie (*delicias Milesias*) dai poetici intrecci e alle avventure degli uomini"); ma attraverso una serie di calcoli aritmo-logici sul suo nome e sul nome esoterico di Mercurio (Hermes = *Thot*) la giovane deduce che l'unione sarà felice perché la complicata risultanza numerica dei due nomi dà la somma di sette: tre + quattro, cioè un numero perfetto e completo (102-109); si dedica allora ad alcune pratiche magiche (in particolare, la preparazione e l'unzione di uno speciale unguento, fatto di erbe e di membra di animali, miste a germogli e pietruzze, che viene segnato con la punta di un diamante) per proteggere il proprio corpo dal calore durante la salita attraverso le sfere celesti (110). Compaiono le ancelle: Curiosità (*Periergia*, sorella di latte di Filologia, che si dedica a *curiosae perscrutationes*; *periergia* = *supervacua operositas* in Quintiliano 8.3.35; ma nel linguaggio tardoantico, ad es. in Dione Cassio, *periergos* = colui che è dedito a pratiche magiche; possibili dunque i contatti con il motivo della *curiositas* in Apuleio) e Insonnia (*Agrypnia*) a movimentare la scena in modo comico (111-113: Insonnia viene sgridata perché non ha fatto chiudere occhio alla futura sposa); quindi interviene la madre, *Phronesis* (Saggezza: essa conoscerà a sua volta una sua vicenda autonoma come figura allegorica in alcune opere medievali, ad es. nell'*Anticlaudianus* di Alain de Lille); scena della vestizione (114-115: "Pertanto [la madre] le diede un velo e un peplo: questo, d'un bianco abbagliante come il latte, era evidentemente fatto proprio di quella lana di feconde fibre vegetali di cui, come dicono, si vestono i profeti della filosofia indiana e gli abitanti della montagna ombrosa (forse il monte Nysa in India), e di ricami di candido bisso, come vuole l'uso di quel paese. Poi le aggiusta sul capo il diadema virginale: esso risplendeva soprattutto per la luce della gemma centrale e da questa scintillò, sbalzata profondamente come nel talismano di Troia, una giovane donna col capo protetto da un elmo e il volto nascosto. E la previdente madre si tolse la fascia con cui avvolgerle il seno, e perché Filologia non mancasse degli ornamenti di sua madre Saggezza, gliela aggiustò sul petto e così la figlia fu abbigliata nel modo più conforme; le allacciò inoltre delle calzature di fibra di papiro, perché le sue membra non venissero contaminate da indumenti confezionati con animali morti; e nelle mani della giovane viene messo un pesante incensiere, carico di una quantità di aromi e incandescente": l'offerta dei profumi sarà un dato essenziale del viaggio celeste: quando Filologia incontrerà alcuni personaggi nelle varie sfere, farà loro omaggio di aromi, fino all'ultima offerta a tutti gli dei nel palazzo di Giove). Giunge l'alba (116: ancora un pezzo in esametri, ricco di suggestioni virgiliane) e arrivano le Muse: ognuna canta in onore di Filologia un inno, seguito da un ritornello corale (117-126); a ogni inno corrisponde una specifica forma metrica.

**Intermezzo:** Nel canto di Erato, che è di argomento meteorologico, c'è la visione "astronautica" del mondo che è anche nel Paradiso di Dante e ha una lunga e composita tradizione : "tu meriti di vedere dall'alto la terra posta sotto i tuoi piedi"). A. Traina («*L'aiuola che ci fa tanto feroci*». *Per la storia di un topos*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986, pp. 305-335), ha ricostruito l'anello mancante che da Cicerone arriva a Dante, passando per Boezio, e cioè Seneca, secondo lo schema seguente:

Dante, *Par.* XXII 127 ss. «Rimira in giù, e vedi questo mondo – sotto li piedi già esser ti fei»; 151: «**L'aiuola** che ci fa tanto feroci» < Boet. *Cons.* 2, 7, 5: *vix angustissima inhabitandi hominibus area relinquitur* «A mala pena agli uomini viene lasciata una minuscola aia da abitare» < **Anello mancante: Seneca Sen. NQ I praef. 8-11\* passim** < Cic. *Somn.* 4, 16: «E la Terra mi apparve anzi così piccola che mi venne una stretta al cuore nel vedere che il nostro impero non occupa che un piccolo punto in essa (*quasi punctum eius attingimus*)» (trad. F. Stok)

**\*Sen. NQ I praef. 8-11 passim:** (... non può l'anima disprezzare le ricchezze di questo mondo) prima di aver perlustrato l'intero universo e, gettando dall'alto uno sguardo verso la terra, minuscola, ricoperta in gran parte dal mare e, anche dove emerge, per ampio tratto desolata e avvampata dal calore o irrigidita dal ghiaccio, aver detto a se stessa: - **E' proprio questo quel granello (*punctum*) che tanti popoli si spartiscono col ferro e col fuoco!** – [...] Se qualcuno desse alle formiche l'intelligenza dell'uomo, non dividerebbero anch'esse **un'aia (*unam aream*)** in molte province? [...] **E' solo un granello (*punctum*) quello su cui navigate, in cui combattete, in cui ordinate i vostri regni, insignificanti anche quando da una parte all'altra li lambisce l'Oceano.** Lassù vi sono spazi immensi al cui possesso l'anima è ammessa (*ingentia spatia sunt, in quorum possessionem animus admittitur*)» (trad. P. Parroni)

(continua esposizione del II libro del *De nuptiis*): Si aggiungono quindi al corteo della sposa le quattro Virtù cardinali; una misteriosa signora (che in base al riscontro con un passo del I libro si deduce però facilmente essere Filosofia: I 96: "quaedam gravis insignisque femina quae Philosophia dicebatur" e poi ancora esaltata verso la fine del viaggio, nel paradiso degli intellettuali ai §§ 212-213; quindi presentata nel VI libro come attendente di Geometria); arrivano anche le Grazie che si uniscono al canto delle Muse (127-132). Poi si descrive l'arrivo della lettiga, che porterà in cielo Filologia (133: "Ma ecco che ogni cosa intorno sussulta per un gran rullare di tamburo e uno strepito di nacchere, al punto che il canto delle Muse viene quasi soffocato dai tonfi del tamburo, e accompagnata da una musica viene introdotta una lettiga trapunta di stelle (*lectica interstincta sideribus*) davanti alla quale, secondo il rituale misterico (*ritu mystico*) suonava il crepitio delle nacchere: era costume che le dee il giorno delle nozze arrivassero su questa lettiga alla sede delle loro gioie matrimoniali") e compare *Athanasia* (Immortalità) figlia di Apoteosi. Questa invita Filologia a liberarsi del peso che ha sullo stomaco, ovvero dall'ingombro della sua scienza terrena (135): la fanciulla allora vomita un'enorme quantità di libri, di dimensioni, foggia e argomento diversi, che vengono raccolti dalle Arti e dalle Muse e consacrati da Apoteosi (136-139: è un passo importante, anche a livello documentario, perché cita varie tipologie librarie del tempo; inoltre, si dice che da alcuni libri vomitati da Filologia, vergati con il nero inchiostro e contenenti figure di animali, vengono ricavate delle steli sacre, collocate dentro alle inaccessibili regioni dell'Egitto, che conservano le genealogie divine: Filologia come fonte della religione egizia). Immortalità porge a Filologia, sfinita da quello sforzo, un uovo che simboleggia il cosmo; la giovane ne ingerisce il contenuto e diventa immortale; Immortalità le toglie ogni orpello che lei si era procurata per il viaggio e la incorona (140-141: "La dea allora, vedendo che la fanciulla aveva bevuto la coppa dell'immortalità, la vuole rendere consapevole, con una specie di simbolica incoronazione (*velut aenigmate redimiculi*), che essa sta avviandosi dalla terra verso il cielo e che è divenuta immortale; perciò la incorona con una particolare erba selvatica chiamata in greco "sempreviva", e le ordina di eliminare tutto ciò che, ancora mortale, essa aveva riunito a propria difesa contro il rischio del viaggio ultraterreno: mezzi del genere, l'avvertiva, servono soltanto agli esseri corruttibili e perituri"). Filologia sale allora sulla lettiga, aiutata dal suo discepolo prediletto, ossia *Labor* (perché la lettiga è "posteggiata" su un altissimo rialzo: *suggestus*); la lettiga è trasportata da figure simboliche (*Amor, Epimelia, Agrypnia*) e inizia il suo viaggio celeste accompagnata dalle Muse, dalle Grazie e da altri personaggi allegorici, tra cui la stessa *Periergia* (142-146). Quando giunge al limite che distingue l'etere celeste dall'aria [si tratta del *firmamentum* della *Visio Pauli* di cui ci ha parlato Guglielmetti] le si fa incontro Giunone pronuba (147-148) che, invocata dalla

giovane (149), la istruisce sulle potenze divine o semidivine che abitano gli spazi dalla sommità dell'etere fino alla terra. Comincia pertanto una lunga lezione di teologia e di demonologia, dedicata a illustrare le varie categorie di divinità abitanti i cieli, dall'alto verso il basso fino alla terra stessa (150-168): questa è una pagina di notevole interesse nella storia del neoplatonismo latino, senz'altro degna di essere accostata, per ricchezza di dettagli, all'esposizione demonologica del *De deo Socratis* di Apuleio (le divinità e i vari demoni, ereditati sia dalla tradizione orientale che da quella romana ed etrusca, seguono una classificazione gerarchica dall'alto verso il basso).

Al termine della lezione di demonologia, riprende l'ascesa: Filologia attraversa in lettiga i cieli della Luna (169-170), di Mercurio (171-180), di Venere (181), del Sole (182-193) a cui eleva un solenne inno culminante in una preghiera (182-193), di Marte, di Giove, di Saturno (194-197) ed entra poi con il suo seguito nel cielo delle stelle fisse (198-199).

### **Caratteristiche generali del viaggio celeste di Filologia.**

L'itinerario del viaggio ricalca dunque la struttura astronomica secondo cui al centro dell'universo, immobile, sta la Terra, mentre tutto intorno ruotano delle sfere omocentriche, aventi un unico centro di rotazione coincidente con il centro della Terra. In ogni sfera vi era un pianeta soggetto ad un moto circolare uniforme differente da quello degli altri. Oltre alle sfere dei pianeti, vi era la sfera delle stelle fisse e poi una sfera senz'astri (*anastros*) che assicura la coesione dell'universo, secondo una teoria pitagorica accolta già da Cicerone nel *De natura deorum* e in Virgilio (*Ecl.* 5.56 ss; *Serv. Aen.* 6.645). Tale struttura ritorna anche in Marziano, nel libro VIII, dedicato appunto alla disciplina dell'astronomia, ma con una importante e per certi versi sorprendente variazione: là infatti si esporrà una teoria parzialmente eliocentrica (risalente a Eraclide Pontico, IV sec. a.C. e di cui restano tracce ad es. in Vitruvio), per cui Mercurio e Venere non ruotano intorno alla Terra bensì intorno al Sole [richiamo a "Coordinate dantesche" dell'anno passato].

Per quanto simbolicamente complesso e permeato di misticismo, è opportuno sottolineare che il viaggio fantastico nel regno degli dei verso il cielo delle stelle fisse e della via Lattea ha diverse tradizioni culturali alle spalle. Anzitutto, è in pieno accordo con la tradizione della satira menippea (ad es. *Icaromenippo* di Luciano; e, nella sua prima parte, anche l'*Apokolokyntosis* di Seneca); inoltre, il motivo del viaggio è presente nel dialogo filosofico, come dimostra il *Somnium Scipionis* (a sua volta potenziato nei suoi aspetti allegorici e dottrinali dai commenti di Favonio Eulogio e di Macrobio); in terzo luogo, è presente nella tradizione della poesia didascalica, in cui le salite al cielo potevano essere occasione espositiva di dottrine geografiche, astronomiche e anche musicali: ad es., il poemetto geografico-astronomico di Eratostene (età ellenistica), intitolato *Hermes*, dove il dio stesso (forse narratore in prima persona) ascendeva al cielo. Il personaggio di Hermes, nel poemetto eratostenico, godeva prima della visione "astronautica" del globo terrestre diviso in fasce e zone climatiche e poi passava dalla descrizione geografica a quella astronomica durante l'ascesa attraverso i cieli dei vari pianeti fino alla sede degli dei, innestandovi anche l'esposizione della dottrina musicale, di origine pitagorica, dell'armonia delle sfere celesti. Questa teoria è presente anche in Marziano: l'esercizio, a tratti assai faticoso, del passaggio da un cielo all'altro, per la ripidità della salita, è di fatto un itinerario di risalita di una scala musicale.

Le distanze tra i cieli sono infatti calcolate in base ai toni musicali che separano i differenti cieli: un intervallo di tono corrispondeva, secondo Plinio e Censorino, a 126.000 stadi, che è la distanza canonica ("pitagorica") tra la luna e la terra (la metà della misura della circonferenza terrestre calcolata da Eratostene: 252.000 stadi). Dunque nell'ascesa al cielo emerge con didascalica chiarezza la valenza cosmologica dei suoni, che è un tema centrale del *De nuptiis*, dall'inizio alla fine. Il legame fra i cieli dei diversi pianeti e i toni musicali era un paradigma teorico e un motivo letterario di antica origine pitagorica, che aveva già avuto una lunga e complessa tradizione dietro di sé: non solo, come già si è detto, nel *Somnium Scipionis* (Cic. *rep.* 6, 18), ma anche in Plinio (*NH* 2.84, il passo che sembra essere la fonte diretta di Marziano) o in Censorino

(D.N. 13, 3); è presente anche nel commento di Calcidio al *Timeo* platonico (73). Nel viaggio celeste di Filologia, però, questi elementi fondamentali della dottrina musicale antica vengono esperiti nel concreto dalla protagonista. Dunque il viaggio celeste di Filologia è davvero un percorso per una scala ascendente di toni musicali attraverso un paesaggio eminentemente sonoro. In questo senso Marziano sfrutta sia un aspetto residuale del potenziale fornitogli dalla tradizione menippea, come sceneggiatura fantastica, sia la propria personale capacità di tradurre in forma sensibile anche il più astratto dei dati dottrinari. [come ha sottolineato Guglielmetti per la *Visio Pauli*, anche in questo caso ci troviamo davanti a una “geografia dei sensi”].

L'intenso interesse di Marziano per la musica e il simbolismo musicale era già emerso nel I libro, nella memorabile scena del “bosco musicale” dove risiede l'oracolo di Apollo sul Parnaso: oracolo che Mercurio, accompagnato da Virtù, si reca a consultare per trovare aiuto nella scelta della sposa. La selva che circonda l'antro profetico è percorsa dalle Sorti volanti e risuona in differenti modulazioni che si armonizzano in un celeste concento (lontana origine virgiliana di questo bosco: *Aen.* 6.703-704: *Interea videt Aeneas in valle reducta / seclusum nemus et virgulta sonantia silvae*; ma, secondo G. Moretti, il parallelo più vicino per questa immaginifica visione si trova nel poema a tema biblico di Claudio Mario Vittorino, che contiene la singolare descrizione del bosco musicale del Paradiso terrestre: *Alethia* 249 ss.). Il tema musicale troverà poi la sua consacrazione nella allegoria di Harmonia del IX libro, che rappresenta il culmine della *climax* ascendente tra le Arti (settima e ultima): la personificazione di Armonia (da notare: non semplicemente la musica, ma appunto l'armonia nella sua valenza cosmologica) rappresenta la divina conciliazione di piacere e dottrina e assume le vesti di una dea, sul modello dell'Iside di Apuleio (*met.* 11.4); fra gli accessori che la connotano, spicca un misterioso e armonioso *clipeus* (= scudo), che è probabilmente la trasfigurazione musicale di un astrolabio, una sorta di “spartito cosmico” che riporta le orbite, cioè le melodie, dei pianeti.

### Le tappe del viaggio celeste

In ciascuna delle sfere celesti Filologia fa un incontro particolare e un'esperienza specifica:

**cielo della Luna:** F. scorge da vicino la Luna in tutte le sue omologie (Luna-Iside-Demetra-Diana-Cibebe, toro, gatto, cerva: la credenza che la Luna, nelle sue mutazioni cicliche mensili, assumesse forme animalesche è attestata nei papiri magici)

**cielo di Mercurio:** F. incontra la “ex-moglie” di Mercurio, cioè *Facundia*, che tuttavia non si mostra gelosa, anzi la onora; e la suocera Maia, la più luminosa delle Atlantidi. Inoltre, riceve in dono un quadro allegorico (*pinax*), sorretto da Astrea (la costellazione della Vergine, coincidente con la Giustizia): una sorta di emblema allegorico recante alcuni simboli collegati a Mercurio, piuttosto oscuri per quanto riguarda la loro interpretazione.

171-180 “Uscita di qui, con un tragitto uguale alla metà di quello compiuto per salire alla Luna, Filologia giunge nel cielo di Mercurio. Attraversato questo semitono, le viene incontro tutta festosa, come a padrona che va a nozze, una moltitudine svariata di valletti (*multiplex ... ministrorum populus laetabundus*). In mezzo a questi una donna splendida nell'aspetto e nel portamento e ricolma degli ornamenti di una ricchezza sempre disponibile (*splendentis formae habitusque femina ac promptae ubertatis ornatibus opulenta*), porge il suo saluto alla giovane e con tutta naturalezza perfino la bacia: e quella folla di spiriti accorsi a ossequiare Filologia (un certo Siro<sup>1</sup> li fa ammontare al numero di duemila) si stupì che la donna, sposata secondo gli Etruschi proprio al dio Cillenio, l'avesse stretta e abbracciata senza essere per nulla sfiorata dalla gelosia. Questa donna invece, chiamata Eloquenza (*Facundia*) - era proprio il suo nome - ricordava ai presenti che era nata e cresciuta familiarmente in casa di Filologia, e non le sembrava un affronto che le fosse stata preferita colei che l'aveva allevata: Filologia non solo aveva dato prestigio a lei, ma anche nutrimento a molte Discipline. Venne pure una giovane piena di dignità, la più virtuosa delle fanciulle: essa era preposta

---

<sup>1</sup> *Syrius quidam*: filosofo non identificato, forse Giamblico



alla casa del Cillenio e la custodiva; era chiamata Temi o Astrea o Erigone. Recava in mano delle spighe e un dipinto su tavola di ebano con i seguenti motivi: stava al centro l'uccello egizio detto dai nativi Ibis, ma col capo coperto dal petaso e dal volto bellissimo, lambito dalle volute di due serpenti; nella parte inferiore della tavola c'era una verga scintillante, d'oro nella parte superiore, verdeazzurra nel mezzo e di pece all'estremità inferiore; sul lato destro erano rappresentati una tartaruga e un minaccioso scorpione, su quello sinistro una capra che punzecchiava, per provocarlo alla zuffa, un pennuto dalla doppia cresta, che è il più battagliero degli uccelli augurali. E l'Ibis porta una scritta con il nome caratteristico di un mese del calendario menfitico. Quando si accorse che questa pittura era stata portata lì per lei, Filologia la venerò; e, benché vi riconoscesse il simbolo caratteristico dello sposo, tuttavia non ardì riprendere il cammino senza formulare una preghiera. Allora arrivò anche Maia, la più fulgida delle figlie di Atlante, resa altera dall'amoroso incontro con Giove e dall'altezza toccata da suo figlio Mercurio: però essa ritenne indecoroso presentarsi senza la bilancia, anche se il suo omaggio era rivolto semplicemente alla nuora. La giovane la riconobbe con sufficiente chiarezza come la coadiutrice del figlio e perciò si mise a onorare lei e insieme il dio degli affari, sacrificando due vittime”.

**cielo di Venere:** preghiera di F. e visione della dea in forma androgina, come unione del maschile e del femminile (una figura bellissima ma calva, soltanto adorna di riccioli sulla fronte, cinti da una diadema a forma di serpente; per l'immagine e il concetto, passi paralleli in Macrobio e nell'*Asclepius* 20-21: androginia dell'essere supremo, che come unità inscindibile si può anche chiamare Afrodite o Cupido o con entrambi i nomi). Il passo è tuttavia molto corrotto a livello testuale e le interpretazioni non sono univoche.

**cielo del Sole:** visione della nave del Sole, che trasporta una fontana sprigionante fiotti di luce eterea; la nave è guidata da sette fratelli (sette pianeti e sette giorni della settimana), che regola con alterni impulsi tutta la vita della natura; inno di F. al Sole, chiamato “dell'arcano Padre potenza sublime, sua prima emanazione, fomite della sensibilità, scaturigine dell'intelligenza, principio della luce, onnipotente re della natura... occhio dell'Universo etc.”, con l'elenco di tutti i nomi di culto a Lui attribuiti dai vari popoli (Serapide, Osiride, Mitra, Horus, Ammone etc) (in esametri).

Da qui in avanti, l'ascesa diventa più ripida ma anche più rapida: la sosta di F. presso le restanti sfere si fa molto breve (e di conseguenza più breve la narrazione di Marziano).

**cielo di Marte:** cielo infuocato dove F. vede scaturire il fiume di fuoco Piriflegetonte, che scende verso le zone sottostanti [si noti l'analogia con la *Visio Pauli*, dove il Flegetonte è un fiume che va in giù dal cielo]

**cielo di Giove:** il cielo risuona tutto di una musica in tono frigio; l'astro è caratterizzato da un equilibrio ricco di forza vitale e di benessere; la sua luce risplende per la commistione di elementi caldi ed elementi umidi.

**cielo di Saturno:** il gelido padre degli dei, che assume sembianze mutevoli (drago, leone, cinghiale) è imprigionato nel ghiaccio e tra raffiche di neve; il cielo risuona di una melodia in tono dorico; il posto emana un orrore mortale (*orbis ... totoque exitialis saeviebat horrore*) e F. fugge terrorizzata.

**cielo delle stelle fisse:** stanchi per gli sforzi enormi i portatori si fermano e F. può udire una modulazione completa proveniente da tutto il tratto percorso fin lì e dai singoli cieli in perfetto accordo tra loro.

Filologia smonta alla fine dalla lettiga e scorge le immense distese della luce e la tranquilla primavera dell'etere. Dall'alto contempla l'immensa architettura delle sfere celesti (200-201) e rivolge una serie di invocazioni al Dio supremo (202) e alle potenze divine, che rimandano alla stratificata struttura della teologia di Proclo, contaminata con le gerarchie divine degli *Oracoli Caldaici* (203-206):

“E siccome F. non ignora che il divino padre e signore di quella immensa opera e di quell'immenso ordine si era sottratto perfino alla conoscenza degli stessi dei, in quanto essa aveva appreso che il dio era trascendente,

al di là delle stesse beatitudini ultraterrene, tutto raccolto nella gioia di un mondo empireo e intelligibile (*tanti operis tantaque rationis patrem deumque non <ne>sciens ab ipsa etiam deorum notitia secessisse, quoniam extramundanas beatitudines eum transcendisse cognoverat, empyrio quodam intellectualique mundo gaudentem*)], essa piega le ginocchia proprio accanto alla barriera dell'orbita estrema e, concentrato tutto l'acume della sua mente, a lungo prega in silenzio osservando l'antico rituale e gridando con la voce dell'anima certe formule, diverse per cifra a seconda delle eterogenee favelle delle nazioni, sconosciute come suoni, pronunciate con lettere congiunte e trasposte, e con parole articolate, ad alta voce, adora gli dei signori del mondo intellettuale (*intellectualis mundi praesules deos*) e i loro ministri venerati dalle potenze della sfera sensibile (*eorumque ministros sensibilis sphaerae potestatibus venerandos*), e l'universo tutto contenuto nelle profondità del padre che non ha fine (*universumque totum infinibilis patris profunditate coercitum*) e invoca tre dei particolari e altri sette del giorno e della notte cinti di raggi, e supplica anche la famosa vergine-fonte (*fontanam virginem*) e infine, seguendo i misteri di cui parla anche Platone, la prima e la seconda potenza trascendente. Dopo aver supplicato per un tempo lunghissimo, con queste parole e con tutta l'anima, il fiore del fuoco (*florem ignis*) e la verità che viene all'essere da ciò che non è essere, le parve infine di vedere che aveva meritato l'apoteosi e il proprio destino celeste".

Quindi, arriva il momento dell'apoteosi: Filologia da immortale diventa divina ed entra nella via Lattea, dove è il Palazzo di Giove (una sede già ovidiana: nel I libro delle *Metamorfosi*) e dove l'attendono uno stuolo di dei e di beati (207-211). Qui giunge lo sposo, con il suo corteo, tra cui figurano le anime degli antichi poeti e filosofi (212-213: "Seguivano inoltre l'incedere del figlio di Maia i principi degli elementi, la bellissima moltitudine dello stuolo degli angeli, e ancora le anime degli antichi estinti che già avevano meritato le sedi celesti (*elementorum quoque praesides angelicique populi pulcherrima multitudo animaeque praeterea beatorum veterum*). Si vedevano Lino, Omero e il poeta mantovano, incoronati e intenti a cantare, Orfeo e Aristosseno con la cetra che accompagnava la loro voce, Platone e Archimede che facevano rotare delle sfere d'oro; Eraclito era tutto fuoco, tutto acqua appariva Talete, avviluppato da atomi Democrito; il filosofo di Samo, Pitagora, stava calcolando sulle dita certi numeri celesti, Aristotele cercava con sottigliezza, anche nelle profondità dei cieli, l'endelechia. Epicuro offriva rose miste a viole e tutte le lusinghe dei piaceri; Zenone accompagnava una donna provvidente, Arcesilao dubitava tenendo gli occhi fissi sul collo di una colomba; inoltre, una numerosa folla vestita alla greca disputava con battagliero fanatismo: ma per quanto gracchiassero, i canti del coro delle Muse coprivano totalmente la loro tumultuosa polemica").

Per quanto riguarda il **paradiso degli intellettuali**: nel *Somnium Scipionis* si dice esplicitamente che l'accesso alla Via Lattea, la sede dei beati, è aperto a tutti coloro che si sono dedicati con successo ai *divina studia* durante la loro umana esistenza grazie ai loro ingegni straordinari (*docti homines*, in particolare poeti e musicisti) (§18); e inoltre, nel finale, l'Africano afferma inequivocabilmente che tutte le anime sono destinate a tornare alla loro sede celeste, anche se è diverso il tempo impiegato nel ritorno, inversamente proporzionale alla rettitudine della loro vita terrena (§29). In Manilio (1.758-808) nella Via Lattea dimorano le *fortes animae*, in prevalenza guerrieri ed eroi mitici (ed eroine e guerriere), e uomini politici della storia romana soprattutto (fino a culminare nell'apoteosi di Augusto); ma in mezzo a queste anime figurano anche *prudentes viri*, che ebbero *pondera strictae mentis* ("peso di pensiero serrato"), tra cui Solone, Licurgo, Socrate, Platone e anche Cicerone, che meritò il cielo per il *census oris* (la "ricchezza della lingua").

Qui in Marziano abbiamo una forte resa iconografica e dossografica insieme, nel senso che l'elemento caratterizzante della dottrina di ciascuno, veicolo di classificazione e di sistemazione nei manuali dossografici diventa elemento iconografico caratterizzante nella loro raffigurazione; inoltre, si noti il recupero della polemica contro i filosofi rissosi e incapaci di arrivare a un punto di accordo tra dottrine rivali, un tema di origine diatribica già in voga nella tradizione della satira menippea.

Mercurio si siede accanto a Giove e a Pallade e si compie il rito delle nozze (214-217) con la lettura del contratto previsto dalla *lex Papia Poppaea* (la legge matrimoniale vigente a Roma in età imperiale). Apollo

si accinge a presentare le ancelle che Mercurio offre alla sposa come dono nuziale (218). Marziano dichiara concluso il mito; gli altri libri dell'opera saranno dedicati all'esposizione delle singole Arti (219-220).

### Appendice misterica

Secondo L. Lenaz, le sequenze narrative dove compaiono tratti che rimandano a **varie fasi di un rituale di iniziazione misterica** sono:

1) La veglia di Filologia (*pervigilans*) che pure è abituata a non dormire per portare avanti i suoi studi, evoca un *pervigilium* = t.t. *pannychis* = la veglia sacra precedente alle cerimonie di iniziazione, ad es. nei misteri isiaci.

2) Il boato della Fama (al termine del "notturmo" in esametri in apertura del libro): "Fama, messaggera di Giove" riempie le stanze di un grande fragore (*magno... boatu*): nella gnosi la redenzione viene apportata da un messaggio proveniente dall'aldilà, da una chiamata che il messaggero inviato dal mondo luminoso reca nel nostro mondo.

3) La visione diretta e subitanea del divino: uno dei motivi di ansia per F. è il momento in cui dovrà affrontare la *impraemeditata visio* di Giove (II 99). Nell'espressione si può scorgere un'allusione ai riti "fotagogici" nei quali l'iniziando era fatto passare all'improvviso dalle tenebre alla luce, e poteva quindi scorgere d'un tratto i simulacri delle divinità.

4) Il salto: altro motivo di ansia per F. è l'idea di saltare (*exilire*) dalla condizione umana a quella celeste). I riti iniziatici di Mitra e forse di Eleusi prevedevano la prova del salto, simbolo della rottura con l'esistenza anteriore (e questa prova è rappresentata tra l'altro in uno stucco della basilica pitagorica di Porta Maggiore a Roma). Tuttavia, non posso esimermi dal ricordare che questa immagine e questo linguaggio hanno anche una forte impronta senecana (Seneca potrebbe averli importati dal mondo dei misteri e averli caricati di un senso filosofico): *transilire mortalitatem suam* è il fine del saggio senecano e della sua speculazione sulle realtà celesti. NQ I *praef.* 17: "*Haec inspicere, haec discere, his incubare nonne transilire est mortalitem suam et in meliorem transcribi sortem?*". "*Quid tibi*" *inquis* "*ista proderunt?*". *Si nil aliud, hoc certe: sciam omnia angusta esse mensus deum.*

5) La vestizione: il velo e il peplo che la madre offre alla figlia sono di lino, fulgido come il latte, come la veste delle iniziate ai misteri eleusini o gli abiti indossati alla iniziazione dei misteri di Cerere o nella processione isiacca. Le calzature di papiro, per il evitare contatto "con le cose morte" (la pelle degli animali), sembrano dunque imposte da un tabu presente nelle cerimonie di iniziazione.

6) La presenza delle Muse e la larga parte che esse hanno nell'azione del libro, oltre che costituire probabilmente un tratto di polemica anticristiana, sono anche un motivo misterico perché queste divinità sono inseparabili da ogni tipo di iniziazione; tale legame veniva ribadito anche da una falsa etimologia (*Mousai* - *myousai*, le iniziate, part. pres. del verbo *myeo*: "partecipare ai misteri" > da *myo*: "tenere gli occhi chiusi").

7) La lettiga: con l'espressione *ritu mystico*, riferito al trasporto di F. in lettiga, Marziano dichiara esplicitamente di ispirarsi ai riti misterici; la lettiga viene avanti al suono del *tympanon*, tipico dei misteri di Mitra, e dei *crotala*, propri dei riti della dea Syria (Atargatis); in assenza però di analogie precise con la lettiga nel rituale dei misteri, è più prudente supporre un ricordo del costume romano di trasportare su una lettiga l'immagine dell'imperatore in occasione delle cerimonie di apoteosi. A Cartagine inoltre (c'è al proposito una testimonianza di Agostino *civ.* II 4) veniva portata processionalmente in lettiga la *Dea Caelestis*, il cui culto ebbe seguaci fino in età tardoantica.

8) La consumazione dell'uovo, con cui Filologia diventa immortale: gli esegeti rimandano a Macrobio, *Sat.* VII 16, 8 in cui l'uovo è detto *mundi simulacrum* nell'ambito dei riti dionisiaci; c'è poi una testimonianza importante di Probo, nel commento a Verg. *ecl.* 6.31, che chiama in causa Varrone: *Varro mundo ovum comparavit in Logistorico qui inscribitur Tubero, de origine humana sic dicens: "Caelum ut testa, item vitellum ut terra, inter illa duo humor quasi ikmās inclusus aer, in quo calor"*. Filologia lo consuma avidamente perché riarsa dalla sete, come sono assetate le anime menzionate in alcune lamine orfiche.

9) L'incoronazione: è un rituale presente in tutti i riti misterici, dove l'incoronazione è il simbolo della vittoria sulla condizione mortale e di avvio alla condizione celeste.

10) La "seduta" (*systasis*) di demonologia: la sintesi teologica in funzione mistagogica, che F. riceve da Giunone, nella prima tappa del suo viaggio, dopo averla invocata secondo tutti i suoi epiteti tradizionali, ricorda assai da vicino le "sedute" delle iniziazioni misteriche, cioè vere e proprie lezioni di istruzione teologica destinate a mettere l'iniziando in condizione di ricevere in seguito le rivelazioni supreme e di assistere alle epifanie divine (si noti anche l'insistenza di F. sul tema della visione: *da nosse petenti ... ac iam fas puto peri daimonon lectitans conspicari*).

11) Il *makarismos* (la "benedizione"): terminato il viaggio attraverso le sfere, dopo una serie di invocazioni alla Divinità suprema e alla potente della teologia caldaica, Filologia entra nella via Lattea *laetabunda* ("nella condizione di colei per cui ci si deve rallegrare ed è anche lieta": significato attivo e passivo). Ancora una volta il mitologema del viaggio celeste è trasposto come iniziazione misterica, se appunto *laetabunda* può indicare qui il *makarismos*, l'ultimo grado della iniziazione dopo la purificazione (II 135-141), la *systasis* (149-168) e la *visio* (200-206: insistenza sui verbi della visione: *conspiceret, cerneret, miraretur, videret; cernere apotheosin*).

## Conclusioni

Alla fine del libro II, in un significativo appello al lettore, Marziano definisce *mythos* il contenuto dei primi due libri delle *Nuptiae*. La definizione classica di *mythos* data dai retori tardoantichi è quella (ad es. Teone) di *logos /discorso falso* che ha l'apparenza, che riproduce (cioè è un'icona di) la verità; tale definizione si accorda anche con quella di Macr. *somn.* I 2, che definisce il *Sogno di Scipione* di Cicerone una *narratio fabulosa* che è uno strumento per riferire cose vere attraverso la finzione (*modus per figmentum vera referendi*).

219-220 (trimetri giambici) "E' finita, lettore, per gran parte la favola (*fabula*): / impigliata in divagazioni che la impacciavano / essa ha costretto la mia lucerna a tremolare / con una fiammella ormai fievole. E se l'imminente / crepuscolo mattutino e l'Aurora / non imporporassero le vette con cespi di rose / e non le abbellissero col loro primo alito / e, sorgendo, non tagliassero le finestre con la loro luce / le mie pagine, crescendo ancora di numero / e diffondendosi sopra ogni argomenti, / formerebbero un rotolo ancora più massiccio. / Qui, dunque, il mito si conclude (*mythos terminatur*), e prendono l'avvio / i libri successivi che esalteranno le arti: / con dottrina verace essi rifiutano ogni elemento fantastico (*nam fruge vera omne fictum dimovent*) / e registreranno le discipline con assoluta sobrietà (*et disciplinas annotabunt sobrias*) / in prevalenza, ma senza escludere momenti giocosi (*pro parte multa, nec vetabunt ludicra*). / Eccoti ciò che ti attende, purché mi aiutino / la potenza dei celesti e le Muse e la lira di Apollo".

Anche Cicerone, nel *Sogno*, attraverso una serie di indizi ben precisi (che non sono sfuggiti agli esegeti) lasciava intendere che, sì, il contenuto della rivelazione di Scipione l'Africano fosse vero (la dottrina dell'immortalità dell'anima), ma che il suo contenitore fosse un sogno-finzione (un sogno, appunto, indotto dai discorsi fatti la sera precedente tra Scipione e il suo ospite Massinissa e non appartenente a quella categoria che gli antichi classificavano come sogni-oracolari o rivelazioni). La questione della rappresentazione dell'aldilà (dei suoi limiti e della sua forza) da cui siamo partiti, si ripropone dunque tale e

quale anche per le più filosofiche rivelazioni celesti, come già si era posta per le più immaginifiche visioni inferi. E per di più sono gli stessi autori di rivelazioni celesti ad ammiccare al lettore, attraverso gesti o dichiarazioni autoironiche, facendogli intendere di non prendere tutto troppo sul serio, quasi a porre un'ipoteca.

**Nel momento stesso in cui viene espresso o rielaborato, il topos (letterario) dell'aldilà, anche nella forma più alta e celeste, comporta quasi di necessità e trascina con sé anche la riflessione sulla sua possibile traducibilità in topos fisico; questo topos porta con sé la tematizzazione, duplice e ambigua, di sé come topos a un tempo retorico e e sensibile.**

A questo punto sorge il sospetto che tale insistenza sul carattere immaginario e immaginifico del topos sia una voluta strategia. Una strategia difensiva, anzitutto, per proteggere una verità che non deve essere svelata a chiunque ma nascosta sotto il velo del *figmentum* e del mito (l'allegoria cui Marziano ricorre altro non è che il modo, al limite dell'orizzonte classico e quasi pre-medievale, di tematizzare con forza ed originalità tale questione archetipica). Insomma, si riproduce così, nel testo, una specie di percorso di iniziazione che abbiamo visto avere tanta parte nella creazione dell'immaginario dell'aldilà. Ma anche - e concludo - può essere una strategia di rivendicazione o almeno di affermazione di una autonomia della sfera dell'immaginario, che vive di per sé e si giustifica di per se e non in base a criteri di verità ma in base all'efficacia della rappresentazione, alla bellezza trascinate degli spettacoli del cielo e al terrore ripugnante dell'Acheronte.

L'ultima parola allora la lascerei non più a Cicerone ma ad ..... Albus Silente che, da morto, compare a uno stranito Harry Potter in bilico tra la vita e la morte mentre si trova in una sorta di limbo, immerso in una nebbiolina luminosa, dove tutte le cose sono nascoste da un vapore che toglie loro ogni forma definita. Un limbo che assomiglia stranamente alla stazione di King's Cross. Le ultime parole che il vecchio preside scambia con il giovane mago, rimandandolo indietro per la battaglia finale contro Voldemort ripropongono ancora una volta il tema dell'immaginario dell'Aldilà e del suo ambiguo statuto:

Harry annuì e sospirò. Lasciare quel luogo non era neanche lontanamente difficile quanto era stato entrare nella Foresta, ma lì c'era caldo, luce e pace, e sapeva di dover tornare al dolore e alla paura di altre perdite. Si alzò e Silente fece lo stesso, e per un lungo istante si guardarono. “Mi dica un'ultima cosa” chiese Harry. “E' vero? O sta succedendo dentro la mia testa?”. Silente gli sorrise e la sua voce risuonò alta e forte nelle orecchie di Harry anche se la nebbiolina luminosa stava calando di nuovo e nascondeva la sua sagoma. “Certo che sta succedendo dentro la tua testa, Harry. Ma perché diavolo dovrebbe voler dire che non è vero?”. (J.K. Rowling. *Harry Potter e i doni della morte*, trad. it. B. Masini, Salani editore, 2008, p. 664).

#### *Riferimenti bibliografici per Marziano Capella:*

Martiani Capellae *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, libri I-II. A cura di L. Cristante; trad. di L. Lenaz; comm. di L. Cristante - I.Filip - L.Lenaz, con un saggio inedito di P. Ferrarino (Bibliotheca Weidmanniana, 15). Hildsheim, 2011.

Martiani Capellae *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, liber II. Introduzione, traduzione e commento di Luciano Lenaz, Padova 1975.

G. Moretti, *Harmonia* allegorica: il *melos* multiforme che fonda l'armonia del mondo nel *de nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, “Pan” 2 (2013), pp. 131-158.