

Tommaso Di Dio

Non un abisso ma una scala

L'Orfeo eleusino, elegiaco, cristiano

1.1 L'antico del mito: una premessa

Il filologo Werner Jaeger, nella sua monumentale ricostruzione della *paideia* greca, non mancava di sottolineare che «il mito è come un organismo, la cui anima si trova in via di perpetuo rinnovamento e mutamento»¹. Il mito ha natura paradossale. È quell'esercizio del discorso, rispetto ai prossimi *logos* e *epos*, che vive ambigualmente della sua continua disponibilità alla metamorfosi e, insieme, della verità ogni volta inesorabile di quella particolare unica forma che assume. Non c'è infatti alcun mito che non sia una variante accidentale, un mero esempio; eppure è un discorso portatore di un “essere vero” che continua ad accadere, il cui archetipo è solo un'astrazione a posteriori, intellettualistica. Il mito non ha propriamente forma: è un prendere forma. Il mito rappresenta una verità topologica, locale; che nondimeno attinge, mediante proprio l'insieme dei racconti che gli precedono, in forza di quella massa di narrazioni condivise, ad un sigillo veritativo, un fondo gnomico che persiste. In questo senso, ogni mito contiene e sintetizza tutta la verità del Mito. Mentre il *logos* conosce il divenire e la legge che permette il progresso delle forme e dei giudizi nell'unità che li comprende²; e mentre l'*epos* è parola sparsa, *in pluralis*, frammentato slegato frutto della sola esperienza sensibile³, il mito è invece discorso che muta, rimanendo però se stesso, norma ogni volta di una verità che, ecceduta, è nondimeno ogni volta se stessa. Secondo Jaeger, chi è in titolo dell'esercizio peculiare di questa modalità discorsiva è proprio il poeta:

Chi produce tale mutamento è il poeta; ma, ciò facendo, egli non obbedisce soltanto al proprio arbitrio. Il poeta è creatore d'una nuova norma di vita per l'età sua ed interpreta il mito in base a questa nuova norma. Il mito non si mantiene in vita se non mercé l'incessante metamorfosi della sua idea, ma la nuova idea poggia sul veicolo sicuro del mito.⁴

In questo senso le muse dicono a Esiodo nel celebre proemio della *Teogonia* che «noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero/ ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare»⁵. Il vero che i poeti ritrovano nel mito è un vero dunque di genere bastardo, simile ogni volta ad un modello che c'è soltanto a partire dal luogo in cui quel discorso accade, dalla particolare norma da cui e in cui si dà il canto.

1 W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, I, Berlin 19362; trad. it. Firenze 1953, p. 89-154: 1.

2 «Solo qui vi è un “progredire”; solo il *logos* implica il movimento e il divenire»; in Ernst Hoffman, *il linguaggio e la logica arcaica*, Quodlibet, Macerata, 2017, p. 33.

3 Ivi, p. 38: «gli *epea* sono in evidente antitesi col *logos*: mentre quelli sono ingannevoli, questo è degno di fede; mentre quelli sono rivolti *in pluralis* al mondo della molteplicità, questo si rivolge *in singularis* all'uno; mentre quelli sono in connessione con ciò che viene “accettato” per sentito dire (*doxa* da *decomai*), questo è in stretto legame con la funzione intellettuale (*noema*)»; poco oltre: «Il semplice *epos* non può essere vero, poiché è solo un frammento, e anche l'ammasso di *epea*, in ciò che si presume essere “discorso”, riflette solo il caos di un mondo ridotto a un insieme di particolarità e pluralità; è vero solo il *logos* che sa di poter enunciare esclusivamente l'essere di ciò che è uno e intero».

4 W. Jaeger, *Paideia* cit.

5 Esiodo, *Teogonia*, vv. 27-28, in *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Mondadori, Milano, 2007, p. 5.

Ecco che allora l'antico che in ogni mito si mette in moto è di genere diverso da quello che produce il logos e l'epos. L'antico logico è la premessa, il necessario che è *causa* dell'attuale; nella parola epica l'antico è invece semplicemente ciò che si è detto prima, il *già detto*, opinione ritrovata da chi ora dice nelle bocche delle generazioni che gli precedono: è un antico cronico, riguarda la successione e la gerarchia delle generazioni. L'antico del mito è invece forza che dà forma, ma che non precede la narrazione stessa, invece gli consiste. È insomma un antico potenziale, che accade contemporaneamente e nello stesso luogo all'attuale: nel suo stesso corpo, è anzi il suo corpo, il suo *veicolo*. È insomma un antico che metamorfosa organicamente l'attuale, rimanendo come potenza di essere detto altrimenti. Il mito è come la cellula zigote: pur essendo in sé già tutto l'individuo, permette nondimeno uno sviluppo che resta sostanzialmente non predeterminato, aperto, esposto all'epigenetico. L'antico del mito è allora il bordo del suo possibile, che accade *insieme* al suo accadere, il confine della sua pelle reale, margine aperto alle sue future riscritture. In questo senso il filologo classico Gian Biagio Conte ha scritto:

Va da sé che ogni mito, nel suo complesso di varianti, possiede una pluralità di significati che si aggregano intorno ad un tema-funzione fondamentale. Ma un poeta, quando utilizza un mito o un personaggio mitico, opera per selezione, riorienta la storia in direzione del proprio testo.⁶

Così vivono i miti: variazioni musicali, il cui tema di partenza è perduto, ma dedotto potenzialmente da ciascuna variante a posteriori. Ogni mito allora riorienta l'intera tradizione in funzione di un contesto specifico, rifondando una norma di verità. Ogni mito si può dire allora trascrive un movimento che torna a oriente: ri-orienta, appunto. Il mito è sorgivo: distrugge quanto crea, lasciando intatto il pulsare diafano della sua pupilla.

Se ci si avvicina al mito e ai suoi personaggi da questi presupposti, è chiaro che anche la stessa parola “mito” non esiste: è soltanto una mera astrazione e ogni storia del mito non sarà mai “mitica”, ma mitologia, logica di ciò che non è mai stato nell'alveo della logica⁷. Peculiarità invece *poetica* del discorso mitico è che esso vive come materia di un lavoro da fare: vive soltanto in vista di una sua riscrittura. In questo senso, estremizzando, potremo dire che “mito” è tutto ciò che si presta ad essere rifatto: mitico è il veicolo di un trasporto, di una traduzione. (L'esercizio della traduzione letteraria, in questo senso, è l'ultima sopravvivenza della parola del mito in Occidente). Se allora ci avvicineremo nelle prossime pagine alla figura di Orfeo, non sarà tanto per descrivere in astratto le componenti essenziali di una tradizione, che pur dovremo in linea di massima delineare, ma per mostrare il peculiare lavoro che tre poeti del secondo Novecento hanno svolto su questa memoria per

6 Gian Biagio Conte, *Aristeo, Orfeo e le “Georgiche”*: una seconda volta, in *Studi Classici e Orientali*, Dicembre 1998, Vol. 46, No. 1 (Dicembre 1998), p. 114.

7 Su questo si veda Furio Jesi, *Mito e mitologia: presupposti di metodo*, in *Mito*, Mondadori, Milano, 1980, pp. 12-27.

farne qualcosa che a loro serviva. Insomma prenderemo il mito nel suo aspetto locale, generativo e ci chiederemo: cosa ne è stato fatto qui del corpo mitico di Orfeo?

2.1 Triplice Orfeo

Se di sorvolo guardiamo la tradizione millenaria della figura di Orfeo, possiamo individuare schematicamente tre aree di senso che sono materia di riuso da parte dei poeti. Le daremo dei nomi convenzionali che abbiano il solo scopo – così speriamo – di subito farci intendere. La prima è la matrice eleusina; la seconda è quella elegiaca; la terza è quella cristiana. È chiaro che le separiamo soltanto per astrazione mitologica: nel mito le tre componenti si trovano non solo sincroniche, ma inscindibili come serpi congiunte. E se abbiamo dato loro nomi che corrispondono grosso modo a tre epoche culturali dell'occidente (la greca, la romana, la cristiana), è solo perché in esse si è espressa con più forza un aspetto che intendiamo sottolineare. Ma procediamo con ordine.

2.2 Orfeo eleusino

La prima la possiamo riassumere così, con le parole di chi l'ha studiata a lungo e i cui passi seguiremo con la massima attenzione:

Sin da epoca antica la poesia orfica era accolta nei misteri di Eleusi – evidentemente nel rituale preparatorio della visione suprema – e vi compariva come uno degli elementi essenziali di quei drammi mistici in cui venivano rappresentati i miti di Dioniso, di Demetra e di Core.⁸

Sotto questa prospettiva, Orfeo è la figura che «concede Dioniso», pur essendo «ministro di Apollo»⁹ (la tradizione addirittura lo dice figlio del dio). Orfeo canta e col suo canto ammansisce le belve feroci: prossimo alla bestialità, Orfeo è tuttavia colui che conosce l'armonia, la misura, il metro del canto che la placa. Tanto duplice è la sua natura, che Giorgio Colli afferma: «Orfeo è la figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell'unità tra i due dèi.»¹⁰ Eppure non si deve pensare che Orfeo in questo senso rappresenti la pacificazione fra le due componenti divine, tutt'altro: «esprime la loro unione e perisce straziato dalla

⁸ Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, 1977, Milano, p. 35, 36.

⁹ Ivi, p. 37.

¹⁰ Ivi, p. 38.

loro lotta»¹¹. A questo stesso nodo di violenza, si lega l'Orfeo della tragedia che rimane però distinto da quello poetico. Infatti, della primitiva poesia di Orfeo non è proprio il concludersi in un'azione muta sul palcoscenico, ma il suo invece persistere in una rappresentazione verbale di un'azione: un racconto, dunque, propedeutico sì al rito eleusino, che nondimeno compie esso stesso un'azione specifica. Questo è un punto delicato. L'azione che la poesia orfica intende mettere in atto è «l'estasi misterica», ovvero il «divino indicibile»¹²; ma lo fa attraverso l'illusorietà delle parole che nondimeno «conserva esprimendola»¹³ la primitiva natura divina. Così fra l'espressione verbale il mondo indicibile dell'estasi, vi è una – scrive Colli – «continuità, una ripercussione che concede al racconto poetico e ai suoi personaggi la massima carica vitale».¹⁴ Insomma, la poesia orfica è quella parola che rende, chi la mette all'opera, partecipe di un'azione. Per usare un altro lessico, legato nondimeno a questo, potremmo dire che è un mito che si fa rito: parola che si fa azione. Ma è necessario ribadirlo: azione di parola, in cui è la parola che fa, che agisce, che trascina. Orfica è quella poesia che mantiene in tensione la polarità fra azione e linguaggio: lingua che fa e azione che si consuma nella lingua. Se viene meno questa polarità, la parola non prepara all'estasi misterica. Se per esempio ci troviamo di fronte ad un a lingua che è tutta risolta nella costruzione e nei rapporti delle immagini che veicola (epica), oppure che è tutta risolta nella sua azione scenica (agogica), la poesia non è orfica: non prepara all'estasi, non veicola l'unità duplice di Apollo e Dioniso.

Di particolare importanza è quanto sottolinea Colli nel proseguo del suo discorso, ovvero che questa particolare azione linguistica «si rivela nel ricordo»: è, letteralmente, Mnemosine, madre delle muse. Questa presenza di Memoria nella tradizione orfica ha un valore metafisico non aggirabile. Ad una lettura superficiale, sembrerebbe dirci che solo coniugata al passato ci può essere la compensazione di quell'esperienza che per sua natura si dà indicibilmente. Ma non è così. La presenza fondamentale di Mnemosine ci dice che quell'esperienza a cui la poesia orfica intende preparare – e nel contempo lavora per far accadere – prende corpo in un «luogo assoluto» che è «l'inizio del tempo», tempo «staccato da tutte le altre esperienze». Aggiunge Colli:

Ora proprio questo inizio staccato può di nuovo venire afferrato durante la nostra vita, se riusciamo a spezzare l'individuazione: è Mnemosine che ci rende capaci di tanto.¹⁵

E questo perché l'antico che la poesia orfica indica non è un antico cronologico, collocato lontano in un tempo-successione o in una catena delle cause, ma qualcosa che è invece si dà come presente:

Mnemosine ci insegna che l'origine di tutti i ricordi – là dove il tempo non è ancora cominciato – è quello appunto che si deve recuperare. Tale è l'insegnamento misterico,

11 Ivi, p. 39.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

tutto il tempo che bisogna attraversare all'indietro per raggiungere il senza tempo, tutte le generazioni di dèi e di uomini, tutti i miti narrati da Orfeo non sono altro se non giochi di apparenza.¹⁶

Questa è la strada, il sentiero, l'etica che il mistero orfico intende offrire ai mortali. Testimone n'è la tradizione delle lamine d'oro che venivano poste nella bocca ai defunti che erano stati iniziati al mistero. In esse, il *mystes* aveva riportate le istruzioni che la sua anima avrebbe dovuto seguire nel viaggio verso l'oltretomba. Durante questo percorso, l'anima si sarebbe trovava di fronte ad un bivio: da un lato una fonte vicino ad un bianco cipresso, dall'altro invece un'altra colma della «fredda acqua che scorre/ dal lago di Mnemosyne»:

Troverai a sinistra delle case di Ade una fonte,
e presso di essa eretto un bianco cipresso:
a questa fonte non ti avvicinare neppure.
Ma ne troverai un'altra, la fredda acqua che scorre
dal lago di Mnemosyne: vi stanno innanzi custodi.
Di': «Son figlia della Terra e del Cielo stellato:
urania è la mia stirpe, e ciò sapete anche voi.
Di sete sono arsa e vengo meno; ma datemi presto
la fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosyne».
Ed essi ti daranno da bere alla fonte divina;
e dopo allora con gli altri eroi sarai sovrana.¹⁷

Chi avrebbe saputo bere dalla giusta fonte, avrebbe attinto ad un tempo che non è quello della successione, ma è il luogo assoluto da cui si origina il tempo. Sembrerebbe che così l'iniziato avrebbe potuto vincere la morte.

2.3 Orfeo elegiaco

Eppure – e così ci avviciniamo al secondo nucleo del mito, ovvero quello elegiaco – la storia di Orfeo e di Euridice sembra dire il contrario. Il racconto della discesa nell'Ade su questo è chiaro: non è la storia di un successo. Euridice rimane nell'oltretomba, il canto di Orfeo non è in grado di riportare in vita i morti; ma semmai di far accedere i vivi ad un'esperienza diversa del tempo. Ed è proprio il fallimento di Orfeo a dimostrare la straordinaria carica metafisica del mito che allontana ogni lettura ingenuamente religiosa. Il racconto nelle sue linee generali è noto e non lo ripeteremo; ci interessa però ribadire che una delle versioni più celebri e più imitate di questo racconto fu quella data da

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di), *Le lamine d'oro orfiche*, Adelphi, Milano, 2001, p. 68. La lamina contenente questo testo, risalente al IV sec. a.C., è conservata al British Museum di Londra ed è stata trovata a Petelia, sito archeologico dell'odierna cittadina di Strongoli in provincia di Crotone.

Virgilio al termine del IV libro delle *Georgiche*¹⁸. Essa ci permette di mettere in luce quanto il mito della catabasi orfica abbia permesso a Virgilio di mostrare un'altra area di riflessione che sarà importantissima per la poesia e in particolare per i testi di poesia del secondo Novecento di cui ci occuperemo.

Virgilio, com'è noto, inserisce la sua narrazione nel corpo del poema didascalico con una sofisticata tecnica alessandrina dell'*emboîtement*. All'interno della narrazione del *pastor* Aristeo che, avendo visto morire il proprio sciame di api¹⁹, prova con successo a farlo rinascere mediante la tecnica rituale della bugonia, Virgilio inserisce un racconto che ne avrebbe indicato la causa, l'*áition*; il racconto è nondimeno di natura opposta e simmetrica: in esso infatti Orfeo non riesce a riportare alla luce del giorno la morta Euridice e l'amante infelice muore sbranato e ucciso dalle baccanti che il cantore rifiuta per rimanere fedele alla compagna. La causa del male che affligge gli sciami di Aristeo è l'aver involontariamente portato Euridice ad essere morsa da un serpente; il rito suggerito dal dio Proteo infine libera il pastore dalla maledizione e le api rinascono dalla carcassa dell'animale morto.

Virgilio, come ha mostrato Gian Biagio Conte²⁰, non intende decorare il suo poema didascalico con una "bella storia"; l'alessandrinismo di Virgilio è solo una veste esteriore. Al contrario concepisce l'epillio di Aristeo e di Orfeo come parte integrante del suo poema e, anzi, come suprema sintesi dell'ideologia che lo pervade²¹. Aristeo è così messo a confronto con Orfeo, proprio in quanto i due eroi differiscono quanto hanno elementi che li trovano simili²². Il filologo ha messo bene in luce innanzitutto la «parzialità secondo cui Virgilio ha letto e utilizzato il mito di Orfeo»²³, che fa del cantore tracio una figura in parte del tutto nuova rispetto alla tradizione eleusina. Infatti egli non è più «un veggente né un rivelatore di misteri né un demiurgo del progresso umano»²⁴, ma rappresenta, mediante l'opposizione al virtuoso obbediente Aristeo, l'antimodello la cui condotta conduce al fallimento. Orfeo sulla soglia disobbedisce alla legge datagli da Proserpina²⁵ e si volta: non ha la

18 Virgilio, *Georgiche*, vv. 317-558.

19 «amissis ut fama apibus morboque fameque», scrive Virgilio, al v. 318.

20 Gian Biagio Conte, cit., p. 103-128.

21 «Virgilio, nella chiusa del suo poema, per illustrare emblematicamente la tematica fondamentale del suo insegnamento (non diversamente da quel che fanno Platone e Cicerone sopra ricordati) lascia che il suo discorso poetico ora assuma l'andamento lineare del racconto. Il poeta cambia forma discorsiva e passa dal codice prescrittivo al codice epico-narrativo. La storia narrata "deposita" alla fine lo stesso messaggio morale propugnato lungo tutto il poema, ma ora *sub specie mythica*»; così ivi, p. 110.

22 «Anche fuori del racconto virgiliano i due eroi hanno un'affinità di funzioni, una serie di tratti significativi che li qualifica come eroi culturali; sono come due *protói heurētai*, titolari di due 'invenzioni' compiute a beneficio dell'umanità. L'opera di acculturazione che svolgono è legata a due ambiti ben distinti: Aristeo si muove esclusivamente nella sfera agricola e promuove attività civilizzatrici come la pastorizia e l'apicoltura; Orfeo è l'inventore della musica e della poesia, e in questo ambito favorisce anch'egli il trapasso dallo stato primitivo a quello civilizzato. L'uno appare come il prototipo del contadino-pastore, l'altro del poeta-musico.»; ivi, p. 113.

23 *Ibidem*; tanto che Conte precisa alla nota 15 che: «anche il racconto della morte di Euridice, morsa da un serpente mentre cerca di sfuggire ad Aristeo, appare invenzione originale del poeta latino».

24 Ivi, p. 115.

25 «namque hanc dederat Proserpina legem», scrive Virgilio al v. 487.

tenacia e la fermezza che invece Aristeo dimostra nel seguire le istruzioni di Proteo²⁶. Orfeo dunque, da modello etico dell'iniziato ai misteri che si abbevera alle acque gelide della fonte di Mnemosine, si fa invece vittima. *Amor* «lo trascina e lo gioca»²⁷, tanto che una *dementia* lo coglie²⁸; e così, *incautum amantem*, Orfeo dimentica:

Egli cede all'amore come ogni amante può facilmente cedere all'illusione che *omnia vincit amor* - quasi che questa sentenza possa essere più vera di quella che dice *labor omnia vincit* (e che contiene gran parte dell'ideologia delle Georgiche).²⁹

Si delinea così un tratto nuovo della personalità del cantore tracio: «la follia d'amore inganna Orfeo: prigioniero di essa, egli non serba obbedienza alla volontà degli dèi»³⁰. Da eroe della memoria a vittima del *furor amoris*: esempio di colui che dimentica.

Chi sia meravigliato di questo rovesciamento di valori non conosce a fondo la storia dei miti³¹. Nella versione di Virgilio, tuttavia, Orfeo mostra la forza dell'amore, che riesce addirittura a vincere la paura della morte e gli dà il coraggio di scendere nell'Ade. È proprio la «trascinante e sconvolgente» intensità del sentimento che infine lo inganna e lo rende dimentico della legge degli dèi: è lo stesso *furor*, matrice del suo canto, che lo conduce all'insuccesso. La straordinaria bellezza di questo racconto però risiede nel fatto che Virgilio non ha delineato in maniera didattica la figura di Orfeo in contrasto con quella di Aristeo, ma al contrario ha lasciato che le due narrazioni avessero una propria «autonomia espressiva»³². È come se Virgilio non riuscisse a condannare completamente la condotta dell'eroe mitico. Conte ha infatti sottolineato quanto «costi al poeta lasciare che l'amore del suo personaggio sia condannato all'insuccesso»³³. Questo perché Virgilio non manca di sottolineare il fatto che Orfeo sia soprattutto un poeta, «un cantore appassionato del suo amore»³⁴. A discapito delle molte caratteristiche offerte dal mito di Orfeo e delle molte versioni in versi che davano un'altra lettura, è proprio Virgilio a fare di Orfeo il poeta per eccellenza e non un poeta qualsiasi, ma il poeta di un genere di poesia particolare:

26 «Orfeo, invece, fallisce. Fallisce perché infrange le rigorose condizioni imposte dal dio dei morti: *rupta tyranni/foedera* (492)»; *ivi*, p. 117.

27 *Ibidem*.

28 «cum subita incautum dementia cepit amantem», Virgilio, *Georgiche*, v. 488.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 Lo stesso Conte dà esempio di questo accalcarsi di tratti contraddittori per es. nella figura di Ercole; *ivi*, p. 114.

32 Conte scrive: «Virgilio ha in un certo senso voluto tenere in sordina il progetto comparativo (contrastivo) che collega le due parti del l'epillio. Insomma, egli ha lasciato che il valore illustrativo del suo discorso si potesse intravedere come contenuto ultimo, ma ha anche fatto in modo che la libertà dell'invenzione non fosse oppressa dalla funzione emblematica. La sua capacità di rap presentazione poetica e il suo vigore stilistico si sono sovrainposti allo schema ideologico-programmatico, e vi hanno immesso dentro tutto l'incanto della favola. C'è infatti nel racconto un forte senso del tragico, c'è levità fiabesca, c'è anche la solita compartecipazione empatica e simpatetica che è la marca vera dello stile virgiliano»; *ivi*, p. 118.

33 *Ivi*, p. 119.

34 *Ibidem*.

E invece egli canta l'amore, il dolore del distacco, la perdita della sua donna. Insomma una poesia fatta di vicende e note personali, di passione infelice.³⁵

Virgilio fa di Orfeo un poeta che trova nella «sofferenza d'amore l'oggetto esclusivo del suo canto». Al contrario del pastore Aristeo, che cerca e segue pedissequamente i consigli degli dèi, che scrupoloso e lucido applica la legge che gli viene imposta, l'Orfeo virgiliano canta e piange «solo con se stesso»³⁶. Questa modalità di composizione poetica, all'epoca di Virgilio, non poteva che ricordare quella incarnata dai poeti elegiaci, in particolare dalla figura di Cornelio Gallo, così come viene descritto nella decima egloga. È come se nell'epillio delle Georgiche si sviluppasse l'eco dell'interrogazione che nell'egloga prende questa forma: «Galle, quid insanis?»³⁷. La follia di Gallo si riverbera nella follia di Orfeo, la meditazione letteraria si incarna e dà forma alla strutturazione mitica del racconto. Così Virgilio – questa è la tesi conclusiva di Conte – attraverso il racconto di Aristeo e Orfeo, prende posizione sulla letteratura del suo tempo e si schiera, dolorosamente, dalla parte di Aristeo. Le ragioni di questa dolorosa presa di posizione sono le seguenti:

La poesia d'amore fallisce perché essa è costitutivamente separata dall'azione, è tutta e soltanto egotistica. La sua forma di esistenza, almeno in quanto si oppone a quella 'attiva', è per così dire 'contemplativa'. Essa, pur dotata di forza immensa, vale solo a tentare la consolazione di chi la canta (senza peraltro riuscire nel suo intento) e a rapire in uno stupore incantato in chi la ascolta.³⁸

Virgilio riflettendo sulla potenza dell'amore ci offre una vera e propria meditazione metaletteraria: un vero e proprio «discorso sui limiti che questa poesia incontra quando tenta di farsi pratica, di intervenire sulla “realtà”»³⁹. Il poeta latino pone allora, problematicamente, una di fronte l'altra, due modalità del discorso letterario: da una parte, una poesia che «aderisce totalmente alla vita»⁴⁰ e che vede nella poesia elegiaca e in Orfeo il proprio modello, dall'altra la poesia georgica, una poesia “pratica”, di chi «affidandosi all'aiuto divino e coll'obbedienza capace di riscattare i propri errori» ottiene la vittoria «contro i mali della storia e della natura»⁴¹, di cui Aristeo è il campione. La poesia di Orfeo è allora uno straordinario incanto, seducente, ma solitario, improduttivo, incapace di farsi valere nella prassi. Orfeo infine si volta e rompe i *foedera tyranni*:

35 Ivi, p. 121.

36 Ibidem. Si pensi, per esempio, alla differenza con quanto invece emerge nelle Argonautiche in cui Orfeo è descritto più come poeta didascalico e cosmico, sempre legato ai compagni.

37 Virgilio, *Ecloghe*, X, v. 22. Sul rapporto complesso e sfuggente fra il poeta elegiaco Cornelio Gallo e la figura di Orfeo nelle opere di Virgilio si legga anche Paola Gagliardi, *I due volti dell'Orfeo di Virgilio*, in «Hermes», 2012, 140. Jahrg., H. 3 (2012), pp. 284-309. In particolare, p. 289: «Impossibili da ignorare sono infatti il tono “elegiaco” e “soggettivo” del racconto di Orfeo, in voluto contrasto con l'andamento impersonale dell'episodio di Aristeo, il taglio narrativo fortemente ellittico e patetico, le diffuse e considerevoli affinità tra l'epillio e le ecloghe in cui compare Gallo, la 6 e la 10.»

38 Gian Biagio Conte, cit., p. 123.

39 Ivi, p. 124.

40 Ivi, p. 123.

41 Ivi, p. 124.

La solitudine allontana il poeta d'amore dal mondo reale, lo affida a se stesso, lo rende egotisticamente indifferente a ogni sollecitazioni esterna. Rinserrato in questa sua autonomia non può (non vuole) rompere il circolo chiuso al di fuori del quale solamente può esserci salvezza. Questo il paradosso del poeta elegiaco, questo stesso il paradosso di Orfeo, cantore potentissimo ma impotente esecutore.⁴²

Porre la figura di Orfeo come luogo di questo paradosso è sostanzialmente un lavoro di Virgilio. Grazie al suo lavoro sul mito, tanta poesia successiva leggerà in Orfeo non solo colui che con coraggio e con il proprio canto prova a rompere i vincoli del regno dei morti, ma anche il simbolo di una poesia che ha rotto il legame con i valori della collettività e dunque si rivela dolorosamente capace di mostrare la singolarità dolente, nondimeno inefficace, disimpegnata e tutta ripiegata sulle proprie sofferenze interiori.

2.4 Orfeo cristiano

C'è però chi in questo rifiuto ha visto un valore, non soltanto un limite problematico. Il mito di Orfeo – come tutto il materiale pagano – è oggetto di una profonda riflessione e riscrittura alla luce dei valori della nuova religione monoteistica. Di questo immenso lavoro di trasformazione che in lunghi secoli ha letteralmente costruito le fondamenta della mentalità occidentale, ci limiteremo a ricordare un solo luogo: l'Orfeo di Severino Boezio, così come è delineato nel libro terzo del suo tragico capolavoro *De consolatione philosophia*. Non possiamo scandagliare l'immensa complessità di quest'opera seminale: ci limiteremo a circoscrivere il ruolo assai particolare che vi gioca la figura di Orfeo.

Con una particolare riscrittura della sua catabasi si chiude infatti il libro. E non è certo un caso: qui Boezio conclude l'argomentazione, iniziata nel libro precedente, sull'unità di Dio come sommo bene. Nello sviluppo della sua argomentazione, il filosofo giunge ad un *porisma*, un corollario, che ci mostra quanto sia stata audace la sua riflessione:

Infatti, poiché gli uomini divengono beati con il raggiungimento della beatitudine, e la beatitudine è la divinità stessa, è evidente che il raggiungimento della divinità rende beati. Ma come i giusti divengono tali con il raggiungimento della giustizia, i sapienti con quello della sapienza, così, per un simile ragionamento, è necessario che coloro che hanno raggiunto Dio divengano dèi. Ogni persona beata è dunque un dio; è vero che per natura Egli è uno; ma nulla vieta che per partecipazione ce ne siano moltissimi.⁴³

42 Ivi, p. 126.

43 Severino Boezio, paragrafi 22-25, in *La consolazione di filosofia*, a cura di Maria Bettetini, Einaudi, Torino, 2010, p. 127; così il testo originale: «Nam quoniam beatitudinis adeptioe fiunt homines beati, beatitudo uero est ipsa diuinitas, diuinitatis adeptioe beatos fieri manifestum est. Sed uti iustitiae adeptioe iusti, sapientiae sapientes fiunt, ita

È Filosofia che parla, personificazione della sapienza, che per tutto il prosimetro cerca di riportare Severino Boezio, calcato dai dolori e prossimo ad essere condannato a morte, ai principi di una vita beata. E beata è la vita dedicata all'unità, che sa raccogliere le sparse *beatitudinis membra*⁴⁴ in una *efficientiam*: «Quindi il vero bene si ha quando esse sono raccolte per così dire in una sola forma e virtù operante»⁴⁵. E questo perché l'uno è anche il principio della vita, ciò che ne garantisce la sussistenza, tanto che «apparirà senza dubbio chiaro che un qualsiasi essere sussiste finché è uno, mentre se smette di essere uno perisce»⁴⁶. L'uno è allora il fine, il vertice del desiderio di chiunque sia in vita⁴⁷. Ma qual è il luogo proprio di questa unità? Dove accade che le sparse *membra* della beatitudine possano infine ricongiungersi in *unum*? Filosofia dice, questa volta in versi, che questo divenire uno non è da ricercarsi nel mondo esteriore, ma che ciascuno di noi «tra i suoi tesori lo possiede sepolto»⁴⁸ e che «certo in noi infitto è il seme del vero/ che dal soffio del sapere è destato»⁴⁹. È il motivo platonico del ricordo e poi paolino della *ipsi sibi sunt lex*⁵⁰; infatti Boezio aggiunge: «Perché interrogati voi stessi rettamente pensate/ se non vive scintilla nel fondo del cuore?»⁵¹ Insomma, il male non esiste⁵² se non come *obliviosa moles corpus* che una mente ancora imperfetta non riesce a scrollare⁵³.

È allora in questo contesto che il libro si chiude con Orfeo. Già i termini lo preannunciavano: le sparse *membra* della beatitudine richiama già forse il corpo disseminato del cantore tracio. Ancora il mito torna, ma rinnovato rispetto alla tradizione greco-romana. È come se Boezio, proprio come Jaeger ricordava sono soliti fare i poeti, avesse scomposto e riorientato liberamente i fili che si trovavano legati snelle tradizioni precedenti, creando così una nuova unità, inedita, capace a suo volta di diventare esemplare di nuove trasformazioni. Infatti proprio nei misteri eleusini, il mito di Orfeo era il racconto-azione che preparava all'unità conseguita poi pienamente nel rito grazie a Memoria; ma in Boezio Orfeo appare un antimodello, come accade in Virgilio, ma non per le stesse ragioni che condussero il poeta romano. Orfeo infatti non è l'esempio di colui che fallisce nella propria missione perché chiuso in un amore personalistico, rapito da un *furor* egotico e antisociale, ma egli rappresenta

diuinitatem adeptos deos fieri simili ratione necesse est. Omnis igitur beatus deus. Sed natura quidem unus; participatione uero nihil prohibet esse quam plurimos.»

44 Ivi, p. 129.

45 Ivi, p. 133; in latino: «tum autem uerum bonum fieri cum in unam ueluti formam atque efficientiam colliguntur».

46 Ivi, p. 135; in latino: «Eoque modo percurrenti cetera procul dubio patebit subsistere unumquodque dum unum est, cum uero unum esse desinit interire».

47 Ivi, p. 139.

48 Ivi, poesia XI, p. 139, v. 6: «suis retrusum possidere thesauris».

49 Ivi, poesia XI, p. 140, v. 11: «haeret profecto semen introrsum veri».

50 Paolo di Tarso, *Epistula ad Romanos*, 2, 14-15: «cum enim gentes quae legem non habent naturaliter quae legis sunt faciunt eiusmodi legem non habentes ipsi sibi sunt lex».

51 Boezio cit., p. 140, vv. 13-14: «Nam cur rogati sponte recta censetis/ Ni mersus alto viveret fomes corde?»

52 Ivi, p. 145: «il male quindi – disse – non è nulla, dal momento che non può farlo colui che non vi è nulla che non possa»; «Malum igitur, inquit, nihil est, cum id facere ille possit qui nihil non potest.»

53 Ivi, p. 138, vv. 9-10: «Non omne namque mente depulit lumen/ Obliuosam corpus inuehens molem».

lo sguardo che rimane ancorato ai valori terreni, che non riesce a sciogliere i *gravis terrae vincula*, a sciogliere i lacci terreni. Euridice, questa volta, è metafora di quella unità che il sapiente deve mettere all'opera per raggiungere la beatitudine; ma lo sguardo che si volge verso di lei, prima della soglia, è letto invece da Boezio come esempio dell'incapacità di mantenere la propria mente *in superum diem*⁵⁴. Orfeo per riottenere la sua amata, per riunirsi a lei in una computa unità, avrebbe dovuto avere fede e rispettare la legge che gli dèi diedero⁵⁵; e invece non resiste al richiamo della *obliviosa moles corpus* e si volta; così *Orpheus Eurydicen suam/ vidit perdidit occidit*, «Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise»⁵⁶. Gli ultimi versi della poesia svelano il senso riposto che Severino attribuisce al mito:

Heu, noctis prope terminos
 Orpheus Eurydicen suam
 Vidit, perdidit, occidit.
 Vos haec fabula respicit
 Quicumque in superum diem
 Mentem ducere quaeritis;
 Nam qui Tartareum in specus
 Victus lumina flexerit,
 Quicquid praecipuum trahit
 Perdit dum uidet inferos.⁵⁷

Orfeo qui non è colui che dimentica: è colui che è sconfitto. Vinto dai gravi lacci terreni, non riesce a non guardare *tartareum in specus* e così distrugge, *perdidit*, quello di eccelso che porta con sé. Non è forse un caso che l'asindeto di grande effetto, *vidit, perdidit, occidit*, termina con un verbo che al perfetto, nel metro gliconeo, può anche significare “cadere”, “essere perso”; il senso del brano ha portato il traduttore a privilegiare la sfumatura transitiva e così a leggere *occidit* per *occidit*. Da un lato Orfeo “uccise” una seconda volta la sua Euridice, ovvero distrusse la possibilità di ricongiungersi nell'uno dei beati; dall'altro è lo stesso Orfeo che lì, al suo voltarsi “cadde in rovina”: mentre guarda gli Inferi, infatti, è “perduto”⁵⁸. Una traduzione possibile, che non contraddice il senso profondo dell'allegoria boeziana, sarebbe non «Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise», ma la seguente: «Orfeo la sua Euridice/ vide, distrusse e fu perduto». «Fu perduto» perché, vinto dai vincoli terreni,

54 Ivi, v. 53, p. 150.

55 Ivi, p. 148, vv. 42-44; così dice Ade: «al marito diamo la compagna, / la coniuge riscattata dal canto;/ ma vincoli una legge il dono,/ finché non avrà lasciato il Tartaro/ non volga indietro lo sguardo»; in latino: «donamus comitem viro/ emptam carmine coniugem;/ sed lex dona coercat,/ ne dum Tartara liquerit/ fas sit lumina flectere».

56 Sono i vv. 50-51, Ivi p. 150.

57 *Ibidem*, vv. 49-58. Il metro è il gliconeo e nella traduzione della curatrice suonano così: «Ahi, prossimo ai confini della notte/ Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise./ Questo mito a voi si rivolge/ che alla luce superna/ condurre volete le menti;/ chi infatti alla tartarea caverna/ vinto ha volto lo sguardo,/ quel che in sé porta di eccelso/ lo perde mentre gli Inferi guarda».

58 Il metro gliconeo (X X | — U U — | U X) infatti prevede che la terzultima sillaba sia lunga; lunga è la sillaba del perfetto di *occido*, lunga invece per posizione quella di *occido*. Dunque è possibile leggere quel verbo sia come intransitivo che come transitivo. Si legga come ha tradotto i vv. 62-65 Benedetto Varchi nella sua edizione del 1551: «Già, perché più si dolga,/ Al fin del carcer tetro/ Gli occhi rivolse indietro;/ Onde ogni suo disio/ In un punto mirò, perdè, morio»; si veda https://it.wikisource.org/wiki/Della_consolazione_della_filosofia/Libro_III.

perché non ha avuto abbastanza fede: ha così “perduto” la possibilità di riunirsi nella beatitudine. Il successivo smembramento del suo corpo, non riportato nei versi, ma evocato *in absentia* da chiunque conosca il mito, riveste allora un ruolo icastico alla luce del ragionamento che Boezio ha svolto in precedenza: chi si volta, nostalgico dei valori terreni e inferi, non riuscirà mai a guadagnare l'unità della beatitudine, ma sarà condannato a rimanere corpo sparso.

Come è evidente, nelle tre versioni del mito che abbiamo potuto prendere in considerazione la stessa essenziale trama del mito con i suoi elementi si prestano ad interpretazioni totalmente diverse. La stessa figura di Orfeo, da modello mistico nel percorso che conduce al rito eleusino, si trasforma prima nel cantore troppo avvinto al proprio pathos e incapace di servire i valori nazionali, poi in colui che non riesce a liberarsi dai valori terreni. Anche la figura di Euridice muta col mutare di quella di Orfeo: da immagine dell'incapacità di vincere la morte della parola, a struggente e ossessiva figura d'amata, nondimeno fonte di un dolore che è sorgente della poesia, a infine immagine della beata unità perduta, di chi non sa staccare il proprio sguardo dai valori materiali e terreni. Il voltarsi di Orfeo ci mette di fronte a quello che Warburg ha chiamato *pathosformel*⁵⁹: lo stesso gesto, il voltarsi di Orfeo, sopravvive e rinasce nei significati, mantenendo inalterata l'intensità psichica del proprio significante.

59 È noto che proprio la prima attestazione pubblica del termine *pathosformel* compaia in una conferenza del 1905 che Aby Warburg tenne ad Amburgo, dal titolo *Dürer e l'antichità italiana* [Dürer und die italienische Antike]. Essa partiva proprio dalla celebre incisione del pittore tedesco *La morte di Orfeo* del 1494. Si veda Claudia Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti*, in «Engramma», settembre 2014, p. 119; anche disponibile a questo indirizzo: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619