

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

II • 2019 (VI)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

II • 2019 (VI)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

In copertina: *Use your voice*, by Charles Hackley.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/hackleypubliclibrary/16478909493>

(ultimo accesso: 27/06/2019)

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino),
Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino),
Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Matteo GRASSANO (Università di Nizza),
Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino),
Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino),
Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino),
Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Gaia BERTONERI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),
Daniela NELVA (Università di Torino), Barbara PAVETTO (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino),
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),
Roberto MERLO (Università di Torino), Riccardo MORELLO (Università di Torino),
Francesco PANERO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino),
Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass),
Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf),
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche

Via Sant'Ottavio, 20, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2420-796

SOMMARIO

CrOCEVIA • La musica della poesia • I

A cura di Valentina COLONNA e Antonio ROMANO

- 9 Luca ZULIANI • *Sulla metrica del verso libero*
- 25 Emanuele FRANCESCHETTI • *Le due liriche di saffo di Goffredo Petrassi. La modernità del canto*
- 35 Nicola DUBERTI • *Gioco e ritmo in Carlo Regis. L'alchimia linguistica e musicale di un poeta piemontese*
- 43 Benoît MONGINOT, Sibylle ORLANDI • *“Musicienne du silence”: il canto della carpa di Ghérasim Luca*
- 55 Luana DONI • *...E tutto il resto è letteratura. Tra attore e poeta. Per un'interpretazione di Paul Verlaine*
- 65 Philippe MARTIN • *Structure prosodique et diction poétique*
- 75 Rodolfo DELMONTE • *Poetry and speech synthesis: Sparsar recites*
- 97 Antonio ROMANO • *Voci e letture poetiche da Wordsworth a Heaney*
- 111 Paola LORETO • *La melodia della voce. La lezione americana*
- 121 Pablo LOMBÓ MULLIERT • *David Huerta e la musica di ciò che accade*
- 131 Michele BORDONI • *“Come un suono della natura”. Poesia e rumore primigenio nell'ultima poesia rilkiana*
- 149 Matteo STEFANI • *“Dall'acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

InCONTRI • La musica della poesia • II

A cura di Valentina COLONNA e Antonio ROMANO

- 161 Alessandro MISTRORIGO • *Approcci alla phoné della poesia: l'esperienza di Phonodia*
- 169 Abigail LANG • *Why we need online Archives of recorded poetry*
- 177 Valentina COLONNA • *Voices of Italian Poets. Una piattaforma per l'ascolto e lo studio fonetico delle letture della poesia italiana contemporanea*
- 187 Pino MARIANO • *Poesia e Musica. Le ragioni del ritmo*

SeGNALI

- 201 Paola BAIONI • *Presentazione di «Luziana»*
- 203 Simone TORSANI • [recensione di] Laura PEDERZOLI, *Insegnare le lingue on line e su app*, Pisa, Pacini, 2018

CrOCEVIA

LA MUSICA DELLA POESIA • I

A cura di
Valentina COLONNA e
Antonio ROMANO

“LA MUSICA DELLA POESIA”

INTRODUZIONE

Valentina COLONNA (con la collaborazione di Antonio ROMANO)

C'è, nella poesia, una forza che trascende dal significato, seppure affondandovi: lo enfatizza, lo valorizza, talvolta lo frammenta e può, addirittura, essere in grado al contempo di moltiplicarlo. Questa forza ha radici differenti nei vari autori, fiorisce in forme diversissime ma si alimenta di sostanze comuni ed essenziali: silenzi e suoni, nella loro natura primigenia, nella loro combinazione perfetta, danno forma a composizioni e respiri capaci di aprire finestre, porte, cancelli socchiusi di mondi, anche molto lontani tra loro. La musica della poesia, potremmo chiamare questa forza che avvicina, in una connessione assoluta e priva di barriere, culture e tradizioni unite insieme nel nervo del sentire umano. Se la musica costituisce un linguaggio universale in grado di giungere senza traduzioni a smuovere le corde più profonde dell'animo umano, la musica della poesia può spiegare, in tutta la vastità dell'espressione, la condivisione dell'ascolto poetico in culture di lingue diverse che godono della potenzialità e della ricchezza sonora che la lettura poetica offre.

Molti sono i livelli di osservazione che si possono adottare per approfondire il tema della poesia nella sua musica e molti sono stati anche i connubi nati tra discipline che hanno fatto di questo aspetto il cuore della loro ricerca: pensiamo alla connaturata collaborazione tra l'arte musicale e quella poetica e pensiamo anche ai diversi lavori descrittivi condotti in ambito critico e metrico.

Per quanto affascinante e ampio sia il tema, tuttavia, in ambito italiano, come diversi studiosi hanno già denunciato negli anni, la questione non è apparsa particolarmente centrale in nessuno degli studi sviluppatasi nei diversi settori. Molteplici e innovativi possono però essere gli approcci di indagine che si possono rivolgere a un campo come questo. Per questo motivo nacque nel 2018, in occasione della Giornata mondiale della Poesia, la prima edizione della Giornata di studi dedicata al tema, dal titolo “La musica della poesia”, che aveva l'intenzione di aprire un'occasione di dialogo e di ascolto tra studiosi e poeti. A questa manifestazione seguì il 21 marzo 2019 una seconda giornata internazionale di studi, dal titolo “La musica della poesia – *La musique de la poésie*” con il patrocinio dell'Università degli Studi di Torino, dell'Ambassade de France en Italie, dell'Institut Français – Italia, dell'Alliance Française, del Dipartimento di Lingue e L.S. e C.M. dell'Università di Torino e dell' AISV - Associazione Italiana Scienze della Voce. Sull'onda di queste due occasioni di incontro e di confronto, nel corso delle quali differenti linee di studio e ricerca sono emerse e si sono trovate a dibattito, avvicinando approcci di lunga tradizione ad altri di carattere sperimentale, sono nati i contributi ospitati all'interno di questo numero di *RiCOGNIZIONI*, distribuiti nelle sezioni CroCEVIA, InCONTRI e – in parte – SeGNALI. Si è scelto di raccogliergli sotto il titolo complessivo “La musica della poesia”, in richiamo alle giornate di studio che le hanno ispirate e in quanto argomento che accomuna tutti i contributi, al di là della molteplicità tematica e metodologica. L'intento di questo numero è infatti unire approcci e strumenti differenti in un dialogo costruttivo intorno alla questione della “musicalità” della poesia e della dizione poetica, tale da

consentire l'apertura di nuovi orizzonti di riflessione e lasciare una traccia per futuri studiosi e innamorati della poesia.

I contributi raccolti in CroCEVIA perseguono linee di ricerca tipologicamente variante ma che mirano tutte, in ultima istanza, alla descrizione delle musiche di diverse poesie, nazionali e internazionali, in grado di distinguersi e insieme sfiorarsi.

La sezione si apre con il saggio di Luca Zuliani, che in modo magistrale e nuovo affronta il delicato tema del verso libero della poesia italiana da un punto di vista metrico, servendosi anche del supporto degli archivi vocali e tracciando i mutamenti storici, delineati con il cambiamento delle competenze prosodiche collettive in relazione alla musica tonale, di una versificazione che è giunta a basarsi su accenti. Se una relazione tra musica e poesia dunque avrebbe accompagnato un significativo mutamento del nostro versificare nazionale, il nesso radicale che congiunge le due discipline, quando lavorano insieme nell'interdisciplinarietà, viene affrontato da Emanuele Franceschetti, che ci porta alla musica di Petrassi, composta su due poesie di Saffo tradotte da Quasimodo, in un modo "rinnovato", che influisce sulla ricezione dei classici e che rispecchia anche il lavoro di tradizione e innovazione svolto dal compositore.

Dall'intima unione tra letteratura classica e musica si passa poi all'"alchimia linguistica e musicale di un poeta piemontese" come Carlo Regis. Nicola Duberti ci conduce nel mondo di uno dei più importanti poeti in lingua piemontese del Novecento, dedito a una scrittura che tende tutta al gioco e al ritmo, facendo del livello fonologico e prosodico il cuore del lavoro. E ancora, da una realtà piemontese 'di frontiera', Benoît Monginot e Sibylle Orlandi ci guidano all'ascolto della lingua francese del "musicista del silenzio" Ghérasim Luca, che opera sulla pagina poetica come su una partitura musicale, giocando sulla spazializzazione del testo, che risuona a livello fonologico, che potenzia materialmente il linguaggio nella sua estrema fragilità. Rimanendo in area francofona, lo sguardo si sposta poi su Paul Verlaine con Luana Doni che, studiosa e attrice, sviluppa una riflessione sull'interpretazione attoriale dei testi del poeta francese, descritto anche nella mutazione della sua scrittura e della sua musicalità.

La lettura ad alta voce viene presa in considerazione, seguendo invece un approccio neurocognitivo, dallo studioso francese Philippe Martin che, partendo dal presupposto per cui in stili vocali differenti emergano tuttavia regole comuni e inattese, legate ad alcune proprietà cognitive del cervello (come la segmentazione delle unità vocali in gruppi di sollecitazione, riuniti in una struttura prosodica e limitati dalla temporizzazione delle onde cerebrali *theta* e *delta*), dimostra che anche per l'analisi acustica della dizione poetica valga questo principio. Un approccio che vira alla tecnologia che sposa l'arte è quello di Rodolfo Delmonte, che presenta SPARSAR, sistema per la lettura della poesia in inglese, basato sui sistemi TextToSpeech (TTS) disponibili sia *online* sia su Macintosh. Il sistema, in grado di creare parametri prosodici e trascrizioni fonetiche sui testi di input, viene presentato nella sua architettura generale e nel dettaglio e proponendo l'esempio di una poesia di Sylvia Plath, della poesia elisabettiana e di un *Sonetto* di Shakespeare. Alla prosodia in lingua inglese, analizzata foneticamente, dedica il suo saggio Antonio Romano: le modalità intonative e gli schemi di pronuncia generale sono presentati in un confronto tra due interpretazioni che fanno scelte organizzative tra loro contrastanti, ulteriormente evidenziati dai periodi storici e dalla forma dei testi poetici scelti di William Wordsworth e Séamus Heaney. Oltre a una presentazione teorica e delle prospettive diverse che ne emergono, l'autore propone una classificazione dei diversi stili di lettura.

Sempre in area anglofona, ma americana stavolta, si sviluppa il lavoro di Paola Loreto, studiosa di Letteratura americana e poetessa, che sonda in modo inedito l'influsso nella propria poesia di quella di un gruppo di scrittori americani. Elemento cruciale è, in questo caso, quello "orale", vicino al colloquiale, che cerca in un ritmo naturale la sua voce: il nuovo linguaggio poetico del gruppo americano si rivela per la poetessa una lezione verso una fase di scrittura

nuova, che trattiene l'essenziale. Ci si sposta poi nel centro-America con il saggio di Lombó Mulliert sul poeta messicano David Huerta, di cui viene analizzato, attraverso alcuni testi, il rapporto con la poesia ispanica e la loro potenza musicale, radicata alla storia e ai suoi inevitabili cambiamenti. Se la storia infatti non è estromessa dalla poesia dell'autore messicano e, anzi, prende forma nella musica della sua poesia, si torna a un originario “suono della natura” con l'ultima poesia di Rilke, presentataci da Michele Bordoni, che ne spiega il rumore primordiale. Si tratta difatti di una poesia che si serve della dizione della poesia nella sua consistenza fisica, sonora ed esistenziale: interessante è anche il parallelismo che vede poesia e linguistica toccarsi, scontrarsi e corteggiarsi nelle esperienze di ricercar rilkiana e saussuriana.

Al termine di un viaggio tra discipline diverse e poetiche di aree geografiche lontane, a chiusura della sezione, si incontra il contributo di Matteo Stefani, che ci riporta alle origini della musica della poesia, guidandoci nella storia del mito greco di Orfeo. Il saggio, che analizza diverse fonti, si concentra sulla forza e sull'influenza che poesia e musica hanno sull'anima umana, passando in rassegna le varie fasi del mito, necessarie, per comprenderne a fondo la radicalità che esso lascia.

Nella sezione *InCONTRI* trovano invece collocazione lavori dedicati al recente mondo dell'archivistica digitale, come quello di Abigail Lang, che fa riflettere sull'utilità degli archivi sonori di poesia al giorno d'oggi. Presentando la preziosità delle registrazioni poetiche, non solo come dato in sé ma anche come elemento determinante nella trasmissione, nella ricezione e nello studio della poesia, già diffuso in ambito americano, l'autrice introduce la realtà europea e la necessità di approfondire la questione, giungendo a presentare il recente progetto francese degli *Archives sonores de la poésie*. Con Alessandro Mistrorigo la percezione della poesia apre all'ermeneutica: lo studioso racconta l'esperienza di *Phonodia*, archivio digitale sviluppato presso l'Università di Venezia, finalizzato all'osservazione del legame tra testo e lettura, considerando un approccio interdisciplinare che unisce più discipline, tra cui la filosofia e la psicologia. L'archivio italiano presentato da Valentina Colonna è *Voices of Italian Poets*, dedicato allo studio fonetico della lettura della poesia italiana, il quale, come progetto, è stato anche all'origine delle giornate di studio menzionate in precedenza.

In quest'ambito, in cui la dimensione dell'ascolto si fa centrale, si colloca anche l'articolo di Pino Mariano, che tratta il tema della lettura della poesia in relazione alle sue funzioni, considerando la complessità storica e culturale degli stili di lettura e prendendo in considerazione l'intero lavoro di L.S. Senghor e facendo riferimento, in particolare, alla *raison-oeil* e alla *raison-étreinte*.

Anche la presentazione che, in *SeGNALI*, fa Paola Baioni di *Luziana*, rivista dalla stessa sognata e ideata, vuole essere testimonianza dello spirito propositivo e stimolante che ha animato le giornate di studi che hanno rappresentato il motore e il movente di questi contributi.

La musica della poesia è dunque in questa proposta di letture il viaggio che, primigenio, conduce il lettore in un ascolto profondo: lo può avvicinare, pervadere e, dal silenzio da cui questa affiora, vuole accompagnare il lettore oltre queste pagine. Questa raccolta di voci, riconoscibili nel loro parlare e nel loro canto, vuole costituire un primo nucleo di spunti e di riflessioni che conduca a un'esperienza armoniosa di arricchimento e di bellezza per chi vorrà avvicinarvisi e, porgendovi l'orecchio, affidarvisi.

“DALL’ACQUA TURCHINA BALZAVANO IN ALTO I PESCI PER IL CANTO BELLO” MUSICA, POESIA E ANIMA NEL MITO DI ORFEO

Matteo STEFANI*

ABSTRACT • “*Fishes leapt out from the blue water because of his sweet music*”. *Music, poetry and soul in Orpheus’ myth*. Through the analysis of different sources, this paper highlights the main events in Orpheus’ myth: the heroes’ birth, the power of his singing on plants and animals, the teaching of Dionysus’ mysteries, the descent into the Hades and his death. These elements are now analysed in light of the power of poetry and music on human soul. This deep meaning of Orpheus’ myth explains its lasting presence in ancient Greek culture.

KEYWORDS • Orpheus; Orphism; Ancient Greek Literature; Music; Poetry

Come è noto, la poesia classica in generale e greca in particolare fin dalle loro origini si intrecciano in uno strettissimo rapporto con i fenomeni ritmici e musicali. Nel celebre episodio omerico di *Il. 9*, 185-190 l’ambasceria inviata da Agamennone ad Achille e composta da Fenice, Aiace Telamonio e Odisseo trova il destinatario seduto presso la tenda, a recitare versi accompagnato da uno strumento musicale: è forse questa la prima descrizione di una recitazione non motivata da ragioni religiose o sociali, ma puramente estetiche. E anche in questo contesto, Achille accompagna la recita con la musica della cetra. Inoltre, nel mondo letterario greco accompagnamento musicale e metro sono così centrali da definire persino il sistema dei generi letterari, quasi sempre distinti sulla base del ritmo del verso, a riprova del fatto che

le manifestazioni culturali dei Greci, fin dall’età più antica, furono affidate alla parola associata alla musica e alla danza. [...] Questo spiega perché il termine *mousiké*, “l’arte delle Muse”, fu assunto a significare non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di comunicazione di una cultura che trasmetteva i suoi messaggi in pubbliche esecuzioni (Gentili 2006²: 48).

Per queste ragioni, in un convegno sulla musica della poesia, ogni poeta del mondo classico avrebbe potuto essere oggetto di un intervento. Tuttavia, ho preferito sviluppare il tema del convegno attraverso un’analisi che tocchi l’origine stessa del legame tra musica e poesia, in altre parole l’origine mitica, quella che ha il suo centro nel complesso di racconti che si sono stratificati intorno alla figura di Orfeo. Secondo i Greci stessi, egli è il primo poeta che “non

* L’autore desidera ringraziare gli organizzatori del convegno *La musica della poesia* per l’invito a intervenire e l’amico dott. A. Pagano con cui sono stati discussi alcuni dei temi qui trattati.

imitò mai nessuno”, come ricorda il *De musica* attribuito a Plutarco¹. Tale analisi permetterà di comprendere come per la grecoità arcaica e classica l’azione di poetare e cantare in versi abbia un inscindibile legame con le vicende dell’anima che alberga nell’uomo e con la sua sopravvivenza oltre la fine dell’esistenza terrena.

1. Le fonti del mito di Orfeo

Poiché Orfeo è un autore “potente”, di quelli che per esistere come autori sembrano non aver nemmeno bisogno d’esistere come persona, le vicende mitiche che lo riguardano non si sono mai cristallizzate in una vera e propria narrazione unica e canonica fissata in una sola fonte, ma dobbiamo ricostruirle attraverso lacerti diversi per epoca, autore e tipologia. Il fr. 25/306 Page di Ibcio di Reggio, risalente al VI sec. a.C. sembra essere una delle più antiche testimonianze sulla figura di “Orfeo dal nome famoso”², a cui seguono quelle dei poeti corali Simonide³ e Pindaro⁴ fino ad arrivare in epoca classica all’*Alceste* di Euripide, che per la vicenda narrata (una donna accetta di scendere nell’Ade al posto del marito) più volte richiama per affinità e differenza la vicenda centrale del mito di Orfeo⁵. In epoca ellenistica, tra III e I sec. a.C., fonti greche non trascurabili sono quelle delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁶, della *Biblioteca* di Apollodoro⁷ e della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo⁸. Infine, la grande letteratura della Roma augustea renderà Orfeo un personaggio centrale, con le sue tutt’altro che marginali comparse in Virgilio e Ovidio⁹.

Ma il nostro discorso risulterebbe mondo se tralasciassimo di ricordare che oltre alle vicende mitiche di tale “mitico vate incantatore, di origine trace o macedone” (Pugliese Carratelli 2004: 251) altre fonti hanno legato al suo insegnamento una cosmogonia, un vero e proprio culto iniziatico e la paternità di svariati poemi oggi sopravvissuti per pochi versi: tutto questo materiale è complessivamente oggi disponibile nelle raccolte dei cosiddetti ‘frammenti orfici’¹⁰, etichetta sotto cui tradizionalmente si indicano tanto le testimonianze su Orfeo quanto quelle sul culto orfico che da lui trasse nome. Senza la lettura di alcuni di questi frammenti non sarebbe possibile capire come sul mito del poeta Orfeo si sia innestato il discorso della salvezza dell’anima.

¹ Cfr. [Plut.] *De mus.* 5 (1132F.4-5): “Ο δ’Ορφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πο γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλοδικῶν ποιηταί” – “Orfeo, a sua volta, non sembra aver imitato nessuno, perché prima di lui musicisti non ce n’erano ancora” (trad. di G. Pisani e L. Citelli in Plutarco 1990: 312-313).

² Il frammento, trasmesso in Prisc. *Inst.* 2.276.4, consiste proprio nelle due sole parole ὀνομάκλυτον Ὀρφήν (trad. a testo di G. Colli in 1977: 118-119).

³ Cfr. Simon. frg. 62/567 Page, tratto da Tzetz. *Chil.* 1.309-310 e citato *infra*.

⁴ Cfr. e.g. Pind. *Pyth.* 4.176-177.

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ Cfr. e.g. Ap. Rhod. *Argon.* 1.24-33 e 494-511.

⁷ Cfr. Apollod. *Bibl.* 1.3.2.

⁸ Cfr. Diod. Sic. *Bibl.* 1.23.2, 6 e 7; 1.96.4-5; 4.25.2-4; 5.64.4.

⁹ Cfr. Verg. *Georg.* 4.453-527 e Ov. *Met.* 10.1-147; 11.1-66.

¹⁰ Per i frammenti orfici valgono le seguenti edizioni critiche: Kern 1992 e il più recente Bernabé 2004 e 2005. Si ricordi anche l’edizione critica con traduzione italiana e commento in Colli 1977: 117-290 e 389-424.

2. Una nascita mitica e un potere straordinario

L’operazione di rammendo di questi lacerti sparsi nel perimetro di un racconto continuativo non può che iniziare dalla nascita mitica. Secondo il mitografo di II sec. a.C. noto come Apollodoro (*Bibl.* 1.3.2):

Da Calliope ed Eagro (ma, in realtà, da Apollo), nacquero: Lino, che fu ucciso da Eracle, e Orfeo che suonava la cetra e con il suo canto muoveva piante e alberi¹¹.

La madre Calliope è una musa, il padre presunto è il dio Apollo: la genealogia è tale da giustificare per il nostro personaggio una predestinazione poetica nel segno apollineo. La testimonianza di Apollodoro è però notevole anche perché in poche righe menziona il potere tradizionalmente attribuito al canto poetico di Orfeo: la forza del canto è uno dei tratti salienti e duraturi connessi alla sua figura, se è vero che una delle testimonianze più antiche in merito è addirittura risalente al passaggio tra VI e V sec. a.C., nel frammento 62/567 Page del poeta corale Simonide, da cui il titolo di questo intervento è stato tratto:

Uccelli innumerevoli
si libravano a volo sopra il suo capo,
e diritti
dall’acqua turchina balzavano
in alto i pesci per il canto bello¹².

Come se non bastasse, il potere della poesia e del canto si estende non solo sulla fauna, ma anche sulla flora e persino sulla materia più brutta, quella delle pietre. È così infatti che Orfeo, quando appare per la prima volta tra i membri della spedizione di Giasone e degli Argonauti, viene descritto nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1.26-31):

Narrano che egli ammaliasse
col suono dei canti le dure rocce dei monti
e le correnti dei fiumi. Quel canto ancor oggi lo attestano
le querce selvagge che sulla costa di Zone,
in Tracia, fioriscono, disposte per file serrate
in ordine: sono le querce che con l’incanto della sua cetra
il poeta fece muovere e scendere giù dalla Pieria¹³.

¹¹ “Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ’ἐπὶ κλησιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωδίαν, ὃς ἄδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα” (trad. a testo di M. G. Ciani in Apollodoro 1998²: 12-13).

¹² “Τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι / πωτῶντ’ ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς, / ἀνὰ δ’ ἰχθύες ὀρθοὶ / κυανέου ‘ξ ὕδατος ἄλ- / λοντο καλᾶι σὺν αἰοιδᾶι” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 118-119).

¹³ “Ἀὐτὰρ τόνγ’ ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας / θέλξει αἰοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα· / φηγοὶ δ’ ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς / ἀκτῆ Ἐρηκίῃ Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι / ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἃς ὄγ’ ἐπιπρό / θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν” (trad. a testo di G. Paduano in Apollonio Rodio 1986: 90-91). Inoltre, in altre versioni del mito degli Argonauti, quando la spedizione attraversa le rupi Simplegadi, due enormi scogli in perenne movimento pronti a inghiottire qualunque imbarcazione transitasse nello stretto da esse protetto, è proprio Orfeo con il suo canto a domare i due enormi massi minacciosi. È ben possibile intendere tale versione come un ampliamento della presentazione dell’eroe che si legge in Apollonio Rodio. E, alla triade pietre, piante e animali, è possibile aggiungere la categoria dei mostri mitologici, poiché Apollonio Rodio racconta anche (cfr. *Argon.* 4.895-

Anche un razionalista come lo storico di I sec. a.C. Diodoro Siculo (*Bibl.* 4.25.2-4) non rimane insensibile al fascino di questa tradizione e non riesce a omettere la notizia del canto ammaliatore, ritenendolo tuttavia un'iperbole che anticamente indicava la grandezza poetica di Orfeo, di cui Diodoro leggeva molte opere tradizionalmente attribuitegli (da qui la menzione del "poema ammirato ed eccellente"):

Questi [*scil.* Orfeo] invero era figlio di Eagro, Trace di stirpe, molto superiore per la cultura, per il canto e per la poesia, rispetto a coloro di cui si ha memoria. Difatti compose un poema ammirato ed eccellente per la melodia del canto. La sua fama giunse a tal punto da far pensare che ammaliasse con il suo canto gli animali e gli alberi¹⁴.

Il controllo di animali, piante e pietre – in una parola, della natura – si manifesta anche in altri personaggi del mito greco: è il caso dei fratelli Anfione e Zeto. Dopo che essi si furono impadroniti della rocca Cadmea di Tebe, Zeto portava dei massi e Anfione li sistemava al suono della lira fino a formare le mura ciclopiche della città¹⁵. Il potere del canto poetico nel e sul mondo si manifesta qui in un personaggio che si può considerare come un perfetto *alter ego* di Orfeo stesso. Ma anche nella tradizione ebraica non mancano dei paralleli, come nell'episodio di Giosuè che guida gli Israeliti all'assedio di Gerico, le cui mura crollano al suono del corno e al canto di guerra¹⁶. E infine il motivo si fa folklorico nella fiaba de *Il pifferaio magico di Hamelin*¹⁷, in cui prima i topi e poi i bambini seguono il suono ammaliatore del flauto del pifferaio: poiché in questo caso i bambini scompaiono inghiottiti da una montagna che – guarda caso – si apre al suono del flauto, il parallelo con Orfeo, che con l'Ade e le anime dei morti ha molto a che fare (cfr. *infra*), non pare del tutto peregrino.

Ma quale significato attribuire alla capacità di ammaliare gli alberi con la poesia e il canto, prerogativa che abbiamo visto appartenere primariamente a Orfeo, ma anche ad altri personaggi greci e non? Si potrebbe leggere la vicenda di Orfeo quale eroe civilizzatore, che ordina la natura selvaggia con un prodotto di cultura, la poesia. Tuttavia è anche possibile interpretare questo potere legandolo all'antico concetto di anima/ψυχή, che in Omero rappresenta il soffio vitale che si diparte dal corpo alla sua morte e nella speculazione successiva diviene un caposaldo del pensiero filosofico antico. In particolare, è noto che Platone proponesse una tripartizione tra anima razionale, impulsiva e desiderativa (considerandole indipendenti dal corpo)¹⁸ e Aristotele una tra anima vegetativa, sensitiva e intellettuale (considerandole connesse al corpo)¹⁹. Quest'ultima teoria appare significativa per il nostro discorso perché in tutto lo

919) di come Orfeo permetta alla spedizione di superare indenne la dimora delle Sirene, che egli rende inoffensive battendole nel canto.

¹⁴ “Οὗτος γὰρ ἦν υἱὸς μὲν Οἰάγρου, Θραῦξ δὲ τὸ γένος, παιδεία δὲ καὶ μελωδία καὶ ποιήσει πολὺ προέχων τῶν μνημονευομένων· καὶ γὰρ ποίημα συνετάξατο θαυμαζόμενον καὶ τῇ κατὰ τὴν ᾠδὴν εὐμελεία διαφέρον. Ἐπὶ τοσοῦτο δὲ προέβη τῇ δόξῃ ὥστε δοκεῖν τῇ μελωδία θέλγειν τὰ τε θηρία καὶ τὰ δένδρα” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 231-232).

¹⁵ Il racconto è narrato in Apollod. *Bibl.* 3.5.5-6.

¹⁶ Cfr. *Jo.* 6.

¹⁷ Il racconto fa parte della tradizione folklorica tedesca. Se ne segue qui la versione che si legge in Grimm e Grimm 1816: 330-331, dove compare con il titolo *Die Kinder zu Hamelin*.

¹⁸ Cfr. Plat. *Phd.* 246a-249b e *Ti.* 89e-90d (cfr. anche il relativo commento in Ferrari 2006: 287-289 e 301-304).

¹⁹ Cfr. Arist. *De an.* 413b.

svolgimento del *De anima* Aristotele molte volte²⁰ afferma che diverse categorie di esseri viventi possono possedere una, due o tutte le tre funzioni che sono proprie di ciascuna anima, assegnando in particolare anche agli animali e alle piante almeno la funzione vegetativa, se non anche quella intellettuale. Il potere della poesia di Orfeo può essere letto ‘aristotelicamente’ nel senso che con esso il cantore-poeta pare in grado di agire sull’anima di piante e animali portandole a un superiore livello, quello intellettuale, dove alla sollecitazione estetica operata dal canto si risponde divenendo non solo sensibili, ma anche esseri consapevoli e coscienti di sé stessi tanto da poter liberamente rispondere ad essa. Nel caso delle pietre, poi, esse non vedono portata a un grado superiore un’anima preesistente, ma addirittura sembrano acquisirla *ex novo*.

Se è vera questa lettura che collega il canto poetico con la capacità di agire sull’anima, Orfeo appare quindi non una figura a cui sono state attribuite tante caratteristiche tra loro non ben definite, ma una personalità coerente, in cui ciascun tratto mitico trova una collocazione specifica a partire dal legame tra poesia, musica e anima. Vedremo ora i più salienti di questi tratti, cercando di illustrare la loro relazione con tale legame.

3. Orfeo iniziatore dei culti misterici

A proposito della nascita, abbiamo visto (cfr. *supra*) uno stretto legame tra Orfeo e il dio Apollo, suo probabile padre divino, da cui Orfeo trae lo strumento. La nascita e lo strumento apollinei sembrano essere in apparente contrasto con una biografia mitica che si svolge nel segno di Dioniso²¹: G. Colli afferma infatti che

la poesia di Orfeo è in primo luogo il canto di Apollo, cioè espressione, apparenza, musica e parola, ma il suo contenuto è – attraverso la passione di Dioniso – il mistero di Dioniso. [...] Orfeo stesso 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 (Colli 1977: 38).

È sempre Diodoro Siculo in *Bibl.* 5.64.4 che, continuando la biografia di Orfeo, lega il nostro personaggio al culto dionisiaco e al rito in cui esso si svolgeva: i misteri. Infatti, dopo essersi istruito in Egitto, Orfeo si sposta in Frigia, presso gli abitanti del monte Ida. Costoro

essendo poi maghi, praticarono gli incantesimi, le iniziazioni e i misteri, e dimorando in Samotracia fecero meravigliare non poco per queste cose gli abitanti del luogo. Proprio in questo tempo, anche Orfeo, dotato di una natura che eccelleva nella poesia e nel canto, divenne loro discepolo e per la prima volta svelò ai Greci le iniziazioni e i misteri²².

È assai difficile definire il mistero in maniera unitaria a causa di due fatti principali: il primo è che gli iniziati non potevano rivelare il contenuto dell’iniziazione; il secondo è che – per svariate ragioni, ivi compreso anche lo stesso divieto di divulgazione – il fenomeno religioso misterico ebbe numerose variazioni geografiche e diacroniche. Il culto più noto era

²⁰ Cfr. e.g. Arist. *De an.* 413a-415a.

²¹ Che la complementarietà tra Apollo e Dioniso non debba essere intesa come contraddizione, secondo la lettura polare discendente da *La nascita della tragedia* di F. Nietzsche, è ampiamente dimostrato in Colli 1975: 13-21. Sulla polarità tra i due dèi cfr. anche Calasso 1991²: 169-170.

²² “Ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπωδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράκην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ’ὄν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 228-229).

quello praticato a Eleusi presso Atene, in cui le principali divinità coinvolte erano Demetra e Dioniso. Tali dèi avevano un ruolo centrale nell'orfismo, inteso come “a religious movement and a part of a wider mystic and ascetic movement of late archaic Greece” (Graf in Hornblower et al. 2012⁴: s.v. *Orphism*), che trovava la sua base teologica e rituale nell'insieme di testi attribuiti a Orfeo sui quali si basavano i misteri eleusini e dionisiaci²³.

Da quello che sappiamo, il rito misterico orfico ed eleusino era anzitutto un rito di purificazione che mirava

ad assicurare alle anime dei *mystai*, preparate da escatologie di lunga data ad affrontare un giudizio nel momento del loro accesso al mondo dei morti, una continuità di esistenza immune da pene eterne per i trascorsi compiuti nel corso della vita terrea, e anzi spiritualmente più gradevole, e libera dalle insidie che alla natura umana tende la *hybris* titanica che di essa è parte (Pugliese Carratelli 2004: 251).

Si trattava quindi di una fede nella liberazione morale (con cui l'iniziato diviene ἀγνός “mondo da impurità”) ed escatologica (con cui l'iniziato, divenuto anche ὅσιος “consacrato”, conosce e affronta con successo il giudizio oltremondano) dell'anima dal corpo, ritenuto al contempo riparo e prigione o addirittura tomba per essa. Racconta infatti Platone nel *Cratilo* (400c):

Tuttavia mi sembra che siano stati soprattutto i seguaci di Orfeo ad aver stabilito questo nome [*scil.* σῆμα = “tomba” riferito al corpo rispetto all'anima], quasi che l'anima espi le colpe che appunto deve espiare, e abbia intorno a sé, per essere custodita [σῶζεται], questo recinto, sembianza di una prigione. Tale carcere dunque, come dice il suo nome, è custodia [σῶμα] dell'anima, sinché essa non abbia finito di pagare i suoi debiti²⁴.

La liberazione avviene attraverso precise istruzioni con cui nell'Ade l'iniziato “percorre la sacra via” e sfugge al destino segnato per gli uomini comuni, cioè al ciclo delle reincarnazioni e alle punizioni oltremondane. Tali indicazioni non solo venivano apprese nei rituali durante la vita, ma spesso accompagnavano l'iniziato nella tomba. Infatti, possiamo leggere direttamente su una lamina d'oro ritrovata nel 1969 in un sepolcro nel sito di Hipponion presso Vibo Valentia, datato tra V e IV sec. a.C.:

Di Mnemosine questo è il sepolcro. Quando ti toccherà di morire
andrai alle case ben costrutte di Ade:
c'è alla destra una fonte,
e accanto a essa un bianco cipresso diritto;
là scendendo si raffreddano le anime dei morti.
A questa fonte non andare neppure troppo vicino;
ma di fronte troverai fredda acqua che scorre
dalla palude di Mnemosine, e sopra stanno i custodi,
che ti chiederanno nel loro denso cuore

²³ Sull'orfismo e in generale sui culti misterici cfr. almeno Pugliese Carratelli 2001²: 17-29 e 2004: 251-253; Graf in Hornblower et al. 2012⁴: s.vv. *Orphic literature* e *Orphism*; Gordon in Hornblower et al. 2012⁴: s.v. *Mysteries* con relative bibliografie.

²⁴ “Δοκοῦσι μέντοι μοι μάλιστα θέσθαι οἱ ἀμφὶ Ὀρφέα τοῦτο τὸ ὄνομα, ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς ὧν δὴ ἔνεκα δίδωσιν, τοῦτον δὲ περίβολον ἔχειν, ἵνα σῶζεται, δεσμωτηρίου εἰκόνα· εἶναι οὖν τῆς ψυχῆς τοῦτο, ὡσπερ αὐτὸ ὀνομάζεται, ἕως ἂν ἐκτείση τὰ ὀφειλόμενα, [τὸ] “σῶμα”, καὶ οὐδὲν δεῖν παράγειν οὐδ' ἔν γράμμα” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 146-147).

“Dall’acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. *Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

cosa vai cercando nelle tenebre di Ade rovinoso.
 Di’ loro: «Sono figlio della Greve e di Cielo stellante,
 sono riarso di sete e muoio; ma date, subito,
 fredda acqua che scorre dalla palude di Mnemosine».
 E davvero ti mostreranno benevolenza per volere del re di sotto terra;
 e davvero ti lasceranno bere alla palude di Mnemosine;
 e infine farai molta strada, per la sacra via che percorrono
 gloriosi anche gli altri iniziati e posseduti da Dioniso²⁵.

“La sacra via che percorrono [... i] posseduti da Dioniso”: ecco che Orfeo, figlio di Apollo e poeta apollineo, è ritenuto nella Grecia arcaica e classica, l’iniziatore mitico dei misteri che hanno in Dioniso la loro divinità centrale. Inoltre, il poeta di Tracia è anche autore fittizio dei molti testi poetici che fondano tali rituali non solo perché la sua poesia è in grado di ravvivare miracolosamente l’anima dei viventi e non viventi con cui viene a contatto, ma anche perché nella sua biografia mitica Orfeo stesso aveva compiuto il pericoloso cammino che conduceva nell’Ade.

4. Orfeo in Ade: l’immortalità della poesia di fronte al destino dell’anima

Si tratta dell’episodio più celebre riguardante il nostro personaggio: Orfeo scende nell’oltretomba, dove tenta di salvare l’anima dell’amata Euridice. L’esito triste della vicenda è noto: una volta ottenuta l’anima dell’amata, nella risalita Orfeo disobbedisce all’ordine di non guardarla direttamente prima di essere uscito in superficie e lei scompare, nuovamente inghiottita dai neri sentieri che conducono sotterra. Ma per il nostro discorso è particolarmente interessante il racconto del viaggio di discesa compiuto da Orfeo, prima del temporaneo successo. Così nella seconda metà del I sec. a.C. Virgilio la racconta nelle *Georgiche* (4.467-473 e 481-484), una delle due fonti – insieme a un altro poeta latino, Ovidio – che più profusamente trattano del mito del poeta cantore della Tracia:

Entrò persino nelle gole tenarie, profonda porta
 di Dite, e nel bosco caliginoso di tetra paura,
 e discese ai Mani, e al tremendo re ed ai cuori
 incapaci di essere addolciti da preghiere umane.
 Colpite dal canto, dalle profonde sedi dell’Erebo,
 venivano tenui ombre e parvenze private della luce,
 quante sono le migliaia di uccelli che si celano tra le foglie [...].
 S’incantaron persino le dimore e i tartarei recessi della Morte,
 e le Eumenidi con i capelli intrecciati di livide serpi,

²⁵ “Μναμοσύνας τόδε ήριον. Έπει άμ μέλλησι θανεΐσθαι / εις Αΐδαο δόμους ευήρεας. έστ’έπι δε>εξιά κρήνα, / πάρ δ’αυτάν έστακῶα λευκά κυπάρισσος· / ένθα κατερχόμεναι ψυχαί νεκύων ψύχονται. / Ταύτας τās κράνας μηδέ σχεδόν ένγύθεν έλθης· / πρόσθεν δέ ευρήσεις τās Μναμοσύνας από λίμνας / ψυχρόν ύδωρ προρέον· φύλακες δέ έπύπερθεν έασι, / οι δέ σε ειρήσονται έν φρασί πευκαλίμασι / όττι δή έξερέεις Άΐδος σκότος όλοέεντος. / Εΐπον· ύός Βαρέας και Ώρανοῦ άστερόεντος, / δίψαι δ’είμι αΐος και άπόλλυμαι· άλά δότ’ώ[κα] / ψυχρόν ύδωρ π[ρο]ρέον τής Μνημοσύνης από λίμ[νης]. / Και δή τοι έλεοῦσιν υπό χθονίω βασιλῆϊ· / και δή τοι δώσουσι πιείν τής Μναμοσύνας λίμνας· / και δή και συχρόν όδόν έρχεα», άν τε και άλλοι / μύσται και βάκχοι ιερών στεΐχουσι κλεινοί” (trad. a testo di G. Colli in 1977: 172-175). Per un commento agli spinosi problemi filologici e interpretativi in merito al simbolismo di questo testo e delle altre laminette orfiche cfr. Colli 1977: 399-401; Pugliese Carratelli 2001²: 44-66 e 2004: 254.

e Cerbero tenne le tre bocche spalancate, e la ruota
su cui gira Issione si fermò con il vento²⁶.

Con la poesia e con la musica che l'accompagna Orfeo incanta le Erinni e Cerbero, riesce a fermare il supplizio di Issione eternamente torturato per mezzo di una ruota in costante movimento, e infine convince Persefone a restituirgli l'amata. Mostri, dèi e persino tutte le anime di quell'Inferno triste e ombroso si avvicinano alla cetra del nostro cantore. La musica e la poesia, inscindibilmente connesse in questa figura di poeta primigenio, controllano le forze della morte e fermare la ruota di Ananke, la ruota del destino che guida la successione delle generazioni dei mortali. Nel mito il canto poetico libera il destino delle anime (e in particolare dell'anima di Euridice), come nel rito l'iniziazione libera l'anima dell'iniziato.

In conclusione, dalla lettura qui proposta il personaggio di Orfeo emerge come figura di musicista-poeta e *in-cantatore*, nel senso etimologico del termine che lega il lat. *carmen*, l'italiano *canto* e il francese *charme*: egli usa la poesia e il canto con il potere primordiale di controllare e modificare la natura del mondo, ammaliando gli esseri privi di coscienza che lo popolano, e quella dell'Ade, richiamando a sé le anime che popolano quel luogo. Inoltre, quale che sia l'inevitabile evoluzione del concetto di anima e quella dei riti misterici nei lunghi secoli che qui abbiamo preso in esame, vediamo chiaramente che nel mito di Orfeo canto poetico e mistero sono strettamente connessi in uno snodo fondamentale del sistema sapienziale greco pre-classico e classico: entrambi sono una guida per l'anima, permettendole di percepire la propria scintilla divina quando è nel mondo e di plasmare il suo destino quando sarà libera dalla costrizione del corpo assegnatole per questa vita.

Questi significati appena rintracciati nel mito orfico non sono per nulla contraddetti dal fatto che Euridice non sia stata definitivamente salvata dalla morte²⁷, né dal macabro finale assegnato dalle fonti a Orfeo, che muore dilaniato dalle Baccanti di Dioniso di cui rifiuta l'amore²⁸. Mentre tenta di fermare le pietre e le armi che gli vengono lanciate contro, la sua

²⁶ "Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus manesque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda. / At cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum, / quam multa in foliis avium se milia condunt. [...] / Quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora / atque Ixionii vento rota constitit orbis" (trad. a testo di L. Canali in Virgilio 1983: 344-347).

²⁷ Anzi: il fallito recupero di Euridice riguarda solo la fanciulla *come persona*, mentre Orfeo discende in Ade per il recupero di lei *come anima* – e qui siamo al di là di successo e fallimento, poiché tali criteri cedono posto al canto inteso quale avvicinamento del poeta all'abisso della notte e dell'indicibile, a cui il discorso su morte e anima pertiene. Pagine vertiginose su questo scrisse M. Blanchot, pagine che diedero origine ad altri rivoli interpretativi della figura del nostro eroe nell'estetica del Novecento che qui non possiamo che guardare con rapido passo: Orfeo "non vuole Euridice nella sua verità-diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna, nella sua lontananza, col corpo chiuso e il viso suggellato; la vuole vedere non quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte" (Blanchot 1967: 148).

²⁸ In alcune versioni il rifiuto è dettato dal dolore per la morte di Euridice, in altre da quello per la visione della triste sorte delle anime dell'Ade, per altre ancora – fatto per noi molto significativo – per aver abbandonato il culto dionisiaco a favore di un ritorno alla fedeltà apollinea: "La tradizione più antica e più diffusa sulla morte di Orfeo ci narra che il cantore, dopo il suo ritorno dall'Ade [...], rinnegò il culto di Dioniso, il dio che aveva venerato sino allora, e si rivolse ad Apollo. Il dio offeso lo punì e lo fece sbranare dalle Menadi. Si ripresenta così emblematicamente la polarità tra Apollo e Dioniso: lo smembramento di Orfeo allude a questa duplicità interiore, all'anima del poeta, del sapiente, posseduta e

“Dall’acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello”. *Musica, poesia e anima nel mito di Orfeo*

voce è sovrastata dalle grida delle Baccanti tanto da non poter impedire la propria tragica fine, come magnificamente racconta Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (11.10-19):

Il proiettile scelto da un'altra fu un sasso, il quale però, mentre compiva la sua traiettoria nell'aria, fu vinto dagli accordi del canto e dei suoni e, quasi chiedendo scusa per un'iniziativa così scellerata, cadde dinnanzi ai piedi di Orfeo. Ciò nondimeno gli assalti si fecero sempre più audaci, e la folle Erinni imperversava. Il canto avrebbe avuto il potere di infiacchire ogni arma ma, a contrastare il suono della cetra, si levò un clamore immenso prodotto dai flauti Berecinzi, dal corno ricurvo, dai timpani, dagli incitamenti e dagli ululati in onore di Bacco: venne il momento in cui la voce del poeta non si udì più, e le pietre rosseggiano del suo sangue²⁹.

Tuttavia, una volta spiccata dal corpo, la testa del nostro poeta continua a cantare con i suoi magici effetti per giungere presso gli scogli di Lesbo, dalla poetessa Saffo. La vicenda, raccontata di seguito alla precedente da Ovidio³⁰, è recentemente stata ripresa ne *Le nozze di Cadmo e Armonia* da R. Calasso (1991²: 345), grande difensore del valore del mito in un'epoca dove esso non sembra trovare più posto:

Dietro di lui, nel bosco, sentiva l'avvicinarsi, come di un ruggito, delle donne che erano state sue compagne, delle Bassaridi che ora lo avrebbero sbranato. Rimase del corpo di Orfeo soltanto la testa, che fluttuava sul filo rapinoso dell'acqua, nel fiume che scendeva a valle, e cantava ancora.

Qui, nel momento in cui il mito si conclude e cede il passo al fiume della storia, nel momento del fallimento tentativo di recupero dell'amata e della sua morte, la testa di Orfeo ancora canta, perché in fondo il racconto del primo poeta-cantore è qui a ricordarci che in ogni epoca la voce dei poeti e la musica della poesia non possono sottrarsi a un compito, sicuramente arduo ed esposto al rischio del fallimento, ma forse l'unico su cui si gioca il destino del nostro essere umani: cercare una salvezza per l'anima che ci abita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Apollodoro (1998²), *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi e Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori.
 Apollonio Rodio (1986), *Le argonautiche*, a cura di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli – BUR.
 Bernabé, Alberto (2004 e 2005), *Poetae epici Graeci testimonia et fragmenta. Pars II: Orphicorum et Orphici similia testimonia et fragmenta*, 2 voll., Monachii et Lipsiae, K.G. Saur.
 Blanchot, Maurice (1967), *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi.
 Calasso, Roberto (1991²), *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi.

straziata dai due dèi” (Colli 1975: 35). Inoltre, non va dimenticato che il rituale misterico prevedeva anche uno smembramento delle vittime sacrificali: tale pratica riproduceva lo smembramento del giovane Dioniso a opera dei Titani e, se Orfeo è stato l'iniziatore dei misteri dionisiaci, egli patisce ora sulla sua pelle il destino del dio che surrettiziamente ogni iniziato vive mediante il sacrificio di una vittima animale.

²⁹ “Alterius telum lapis est, qui missus in ipso / aere concentu victus vocisque lyraeque est / ac veluti supplex pro tam furialibus ausis / ante pedes iacuit. sed enim temeraria crescunt / bella modusque abiiit insanaque regnat Erinys; / cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae, tum denique saxa / non exaudit rubuerunt sanguine vatis” (trad. a testo di G. Faranda Villa in Ovidio 1994: 628-629).

³⁰ Cfr. Ov. *Met.* 11.50-66.

-
- Colli, Giorgio (1975), *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.
Colli, Giorgio (1977), *La sapienza greca. Vol. 1*, Milano, Adelphi.
Ferrari, Franco (2006; a cura di), *I miti di Platone*, Milano, Rizzoli – BUR.
Gentili, Bruno (2006²), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
Grimm, Jacob e Grimm, Wilhelm (1816), *Deutsche Sagen. Band 1*, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung.
Hornblower, Simon et al. (2012⁴), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
Kern, Otto (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berolini, Weidmann.
Ovidio (1994), *Le metamorfosi*, a cura di Giampiero Rosati, Giovanna Faranda Villa e Rossella Corti, Milano, Rizzoli – BUR.
Plutarco (1990), *Moralia. Vol.2: L'educazione dei ragazzi*, a cura di Giuliano Pisani e Leo Citelli, Edizioni biblioteca dell'immagine, Pordenone.
Pugliese Carratelli, Giovanni (2001²; a cura di), *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano, Adelphi.
Pugliese Carratelli, Giovanni (2004), *Orfeo e orfismo in Magna Grecia*, in Gemma Sena Chiesa e Ermanno A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano, Mondadori Electa, pp. 251-255.
Virgilio (1983), *Georgiche*, a cura di Antonio La Penna, Luca Canali e Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli – BUR.

N.B. Le fonti classiche sono state citate secondo le abbreviazioni presenti in Hornblower et al. 2012⁴.

MATTEO STEFANI • is PhD in Humanities (Greek, Latin and Byzantine Philology) at Turin University. His research interest focuses on the textual transmission of classical texts and their reception in the Age of Humanism. In particular, he is studying the textual tradition of Apuleius' *Opuscula philosophica* and the *Asclepius*, and also Marsilio Ficino's notes to ancient philosophers like Aristotle and Iamblichus.

E-MAIL • matteo.stefani@unito.it

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
rivista.ricognizioni@unito.it

© 2014
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>