

NON UN ABISSO MA UNA SCALA**IL MITO DI ORFEO IN TRE POESIE DI JOHN ASHBERY, FERNANDO BANDINI, ANTONELLA ANEDDA****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 comprende(2); e mentre l'*epos* è parola sparsa, *in pluralis*, frammentato slegato frutto della sola esperienza sensibile(3), 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.

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 logica(7). 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 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 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-succezione 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, 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 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 api(19), prova con successo a farlo rinascere mediante la tecnica rituale della bugonia, Virgilio inserisce un racconto che ne avrebbe indicato la causa, l'*aition*; 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 Conte(20), 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 pervade(21). Aristeo è così messo a confronto con Orfeo, proprio in quanto i due eroi differiscono quanto hanno elementi che li trovano simili(22). 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 Proserpina(25) e si volta: non ha la tenacia e la fermezza che invece Aristeo dimostra nel seguire le istruzioni di Proteo(26). Orfeo dunque, da modello etico dell'iniziato ai misteri che si abbeverava alle acque gelide della fonte di Mnemosine, si fa invece vittima. *Amor* «lo trascina e lo gioca»(27), tanto che una *dementia* lo coglie(28); 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 miti(31). 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:

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*:

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)

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 dedita 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 vita(47). 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 esiste(52) se non come *obliviosa moles corpus* che una mente ancora imperfetta non riesce a scrollare(53).

È allora in questo contesto che il libro si chiude con Orfeo. Già i termini lo preannunciavano: le sparse membra della beatitudine richiamavano 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 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 diedero(55); 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, 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.

3.1 *Syringa* di John Ashbery

La stessa inesausta forza, facendo un salto millenario, anima Orfeo nella seconda metà del Novecento. E vedremo come le matrici misterica, elegiaca e cristiana del mito tornino ad intrecciarsi nelle riscritture di alcuni poeti della più recente tradizione.

Per prima prenderemo in esame la poesia *Syringa*: è stata pubblicata la prima volta nel volume *Houseboat days* del 1977 ed è la penultima del volume(60). Il titolo si riferisce alla nota ninfa che per sfuggire alla brama sessuale del dio mezzo capro, fu trasformata grazie all'aiuto delle Naiadi in una pianta di canne palustri. Attratto dal suono che il vento faceva attraverso di loro, si narra che più tardi Pan costruisse proprio con questa pianta il celebre strumento, noto anche come “flauto di Pan”. Fin dal titolo, è allora evidente che Ashbery intende immergere il componimento in una luce ambigua: da un lato il tema bucolico, dall'altro quello erotico e, insieme a questi, quello metapoetico, esattamente quanto abbiamo già visto fare da Virgilio. Anche per la lunghezza il componimento si presta ad essere considerato una specie di piccolo epillio: consta infatti di 89 versi.

Al di là del titolo, non appena ci si inoltra nella lettura, è altresì evidente che Ashbery dà per scontata la conoscenza delle linee essenziali del mito, tanto che non ne cita direttamente gli eventi centrali (la fuga e la morte di Euridice, la discesa nell'Ade, lo sbranamento e successivo catasterismo di Orfeo), ma intesse il suo canto come una lunga meditazione obliqua, che pur seguendo da vicino gli snodi del mito e le sue versioni, lascia tutto sullo sfondo, come se fosse una voce off che commentasse una sequenza di immagini che deve essere colmata dalle conoscenze del lettore. Esempio cardine di questa strategia della reticenza, è proprio nei primi versi, la morte di Euridice. Ashbery ne dà conto solamente con queste parole: «Then one day, everything changed»(61).

Questa omissione è funzionale alla valorizzazione di un aspetto particolare di Orfeo. Infatti Ashbery non intende primariamente farne – come Virgilio – l'immagine dell'amante ossessionato dal suo dolore, ma seguendo la tradizione che abbiamo visto operante in Boezio il suo è un Orfeo che si mostra legato eccessivamente ai valori terreni. Ashbery lo sottolinea subito(62) e sarà proprio la morte di Euridice che romperà l'armonia precaria fra il poeta e il mondo della natura. Il canto di Orfeo a questo punto si fa così inascoltabile che la natura stessa «can't withstand it»(63). Apollo interviene per cercare di mutare il tono della sua poesia(64): Apollo vorrebbe che Orfeo accettasse la caducità delle cose, la loro transitorietà(65). Ma Orfeo non accetta. Ashbery riassume questo atteggiamento nel gesto del voltarsi per guardare Euridice e così lo definisce: «That's where Orpheus made his mistake.»(66) La voce del poeta, in accordo con quanto aveva già sottolineato Apollo, chiama “errore” l'atteggiamento del cantore Tracio. Così come l'Orfeo di Boezio voltandosi *vidit perdidit occidit*, così l'Orfeo di Ashbery voltandosi sbaglia. Eppure, se l'eroe in Boezio errava per colpa dell'eccessivo amore per i corpi terreni e per se stesso («Maiores lex amor est sibi»(67)), qui invece – seguendo questa volta Virgilio – Orfeo è come commosso dalla forza di amore. Ashbery scrive: «Only love stays on the brain»(68). Qui il poeta americano introduce una propria variante: anche se Orfeo non si fosse voltato, Euridice sarebbe scomparsa ugualmente, perché tutto scompare, tutto passa, tutto fluisce(69). La nota sulla persistenza dell'amore, però, serve al poeta newyorkese per compiere una transizione verso una riflessione di poetica. I versi che seguono infatti sono dedicati ad una breve riflessione su come comporre ottimamente una poesia(70) e sarebbero del tutto inspiegabili se non fosse implicito il riferimento a Virgilio e alla sua alternanza elegiaca fra tema erotico e metapoetico. È come se Ashbery modulasse le fonti e le usasse come uno *switch*:

passando da una all'altra, accende di luce sempre nuova i diversi fili che compongono la grande trama aperta del mito di Orfeo.

E così che infatti la nuova stanza si apre con una riflessione eleusina, ovvero sulla permanenza e l'impermanenza della vita. «But it isn't enough/ To just go on singing»(71): Orfeo realizza solo a questo punto l'inutilità dell'ossessione del canto. Il canto, ovvero la poesia, non garantisce la permanenza della realtà e così perde valore anche la ricompensa dopo lo sbranamento, il catasterismo(72). Anzi, l'esperienza della musica è emblematica della perdita di Euridice: «The way music passes, emblematic/ Of life and how you cannot isolate a note of it/ And say it is good or bad. You must/ Wait till it's over». Ed è questa musica che, rende consapevole della transitorietà di ogni cosa, a rendere infine pazze le Baccanti(73). Ashbery allora prosegue con un vertiginoso affondo che dà anche conto del titolo del componimento. Non solo la musica e il canto passano, ma l'immagine che della vita si può trattenere, la memoria, è anch'essa in realtà un flusso in divenire. Sono versi bellissimi:

For although memories, of a season, for example,
Melt into a single snapshot, one cannot guard, treasure
That stalled moment. It too is flowing, fleeting;
It is a picture of flowing, scenery, though living, mortal,
Over which an abstract action is laid out in blunt,
Harsh strokes.

Quell'«attimo in stallo» che la memoria conserva è anch'esso vivente e mortale e perciò donato al flusso, anzi a guardare bene è «picture of flowing»: la memoria è essa stessa immagine di ciò che non può non fluire e trasformarsi. Se la dottrina orfica predicava la permanenza di un che di divino e immortale nell'uomo, Ashbery secondo l'interpretazione eleusina mostra come la parola della poesia può condurre il suo esecutore alla consapevolezza di un altro tempo dentro il tempo delle parole. Colli ci ricordava che era proprio Mnemosine ad insegnare «che l'origine di tutti i ricordi – là dove il tempo non è ancora cominciato – è quello appunto che si deve recuperare.»(74) Ecco che infatti Ashbery prosegue:

And to ask more than this
Is to become the tossing reeds of that slow,
Powerful stream, the trailing grasses
Playfully tugged at, but to participate in the action
No more than this.

Accedere alla sorgente del tempo è, letteralmente, diventare natura, nella forma proprio delle canne in cui fu trasformata la ninfa Siringa: perdere le proprie fattezze umane e «partecipare nell'azione», nel «potente flusso» del tutto, «non più di così». Su questa notazione, si apre un'altra riflessione metapoetica: questa volta il tema è cosa succede ai lettori. Sotto un cielo estivo che si trasforma in tempesta, alcuni cavalli vagano liberi. Orfeo è diventato una porzione del cielo; si è trasformato in un elemento della natura, il cui turbamento è climatico; pochi versi dopo è infatti chiaramente identificato come «a bluish cloud with white contours»(75). Ogni cavallo (ogni lettore) ha potuto allora osservare la vicenda di Orfeo e coglierne «a share of the truth», un «dividendo di verità». Di tutta la vicenda di Orfeo, di tutta la verità del suo dolore, non rimane che un bagliore violento, di cometa che riga il cielo:

While the poem streaked by, its tail afire, a bad
Comet screaming hate and disaster, but so turned inward
That the meaning, good or other, can never
Become known.

Quell'intensità è la poesia: di questo si deve fare memoria, non del contenuto. Ecco che allora il

voltare le spalle di Orfeo a Euridice qui acquisisce un significato nuovo. Lo stesso gesto espressivo si ripresenta come un significante che mantiene, sì, inalterata la potenza patica, ma muta continuamente il contenuto semantico veicolato. Scrive Ashbery: «The singer thinks/ Constructively, builds up his chant in progressive stages/ Like a skyscraper, but at the last minute turns away.» Orfeo si volta perché il poeta deve voltarsi al suo contenuto, affinché, «engulfed in an instant in blackness», egli stesso sparisca, «not even relieved/ of the evil burthen of the words»(76). Tolto così a se stesso, il poeta lascia che la sua forma si renda veicolo disponibile ad un riutilizzo: ovvero diventi un mito che un prossimo cantore, un prossimo studioso, potrà riprendere e fare proprio.

3.2 *Lapidi per uccelli* di Fernando Bandini

Quasi negli stessi anni in cui Ashbery scriveva e pubblicava *Syringa*, anche il poeta italiano Fernando Bandini attraversava a suo modo il mito di Orfeo. Troviamo la sua riscrittura nel suo libro capolavoro: *La mantide e la città*, del 1979; più precisamente nella sezione *Lapidi per uccelli*, di cui era stata data un'ampia anticipazione già diversi anni prima, nel 1973, nel numero 2 dell'«Almanacco dello Specchio», con una *Introduzione* di Marco Forti(77). La sezione rappresenta un momento di sintesi importante della produzione del poeta: qui convergono sia gli interessi scientifici, e in particolare ornitologici, insomma tutta la sua passione per l'elemento naturale (sostenuto dal sostrato pascoliano della sua scrittura), sia quello classico (la metafora del linguaggio degli uccelli e l'antichissima presenza dell'ornitomanzia), sia infine l'attenzione e l'impegno nella storia. I tre elementi confluiscono e si fondono nella sequenza delle *Lapidi* dirette da una chiara ideologia di fondo, che Marco Forti così riassume:

Qui in *Lapidi per gli uccelli* Bandini è andato più in là, trasformando il suo discorso fra ironico e moral-crepuscolare su un mondo naturale che, pascolianamente, si costituiva nel ricordo-rimpianto, in un lapidario trattato poetico sull'estinzione della specie alata, che, senza difficoltà, può diventare metafora dell'estinzione dell'uomo non robotizzato, in un universo avvelenato e, montalianamente, ghiacciato.(78)

Bandini propone nelle sue *Lapidi* una critica alla modernità, in cui il sostrato classico, storico e scientifico si fondono in un'unità che la cultura moderna e industriale, con il suo utilitarismo e la sua frammentazione dell'esperienza umana, rimuovono e relegano ad un passato obsoleto. Di questa umanità in via di dismissione è simbolo il destino degli uccelli, costretti alla morte, all'esilio, alla scomparsa: «La solitudine del beccaccino/ stanata dalla mia ombra/ ha perduto il suo regno di prati palustri/ indecisa tra il cielo e le terre più in là.»(79) Negli uccelli il poeta vede un mondo ideale, in cui – così come fu per le api in Virgilio – il consorzio umano vive in una comunità che sa camminare insieme, senza che le differenze siano motivo di conflitto(80). A questo mondo perfetto, di singole specie sincrone con le altre, si oppone il mondo decaduto del presente e del recente passato storico, in cui trionfano «i nuovi aspetti della voluttà»(81). La poesia di Bandini a tratti prende toni assai duri e si scaglia in una vera e propria maledizione, come nel componimento X, in cui si allude al fatto di cronaca all'epoca recente dell'omicidio di Pinelli, dopo i fatti di Piazza Fontana. Si noti la contrapposizione fra uccelli che sanno volare e quelli che non ne sono più capaci:

Ma io vi odio per avermi messo
piombo sotto le scarpe e tra i denti
e pezzi d'argento in una borsa
attaccata alle dita con pelle e con sangue.
Vi odio per aver precipitato
uno dalla finestra quando più

non sapeva volare, sebbene il suo cuore
 fra teste grevi di sbirri-tacchini
 a bargigli cascanti di giudici
 muoveva ali ingualcibili. **(82)**

Per scorrimenti metonimici, se l'uccello volante rappresenta l'uomo indiviso, esso si presta – per via del suo canto – anche a rappresentare il destino del poeta, il cui sapere e la cui pratica di parola lo avvicinano più al mondo di una conoscenza olistica che al frammentato e utilitaristico mondo moderno robotizzato. Infatti, nella sequenza sono sparse diverse notazioni di poetica, fin dal primo componimento. Così infatti si conclude il primo frammento:

Allora spiegami tu cosa scrivere
 se saccheggiato è il mondo e il poeta una logora
 istituzione fra tante. Bambini,
 fuochi-fatui-bambini,
 accesi un momento su una terra di fosfori
 e sepolture gridano. **(83)**

La proposta di Bandini emerge con chiarezza crescente in tre componimenti della sequenza, il numero IX e il XIII e infine proprio il XIV, il più lungo della serie delle *Lapidi*: la riscrittura del mito di Orfeo. Nel primo si propone il poeta come colui che è “capace di fermarsi”, contro al movimento di una folla che procede «senza voltarsi indietro»: essi hanno «nuche altere e certezza nel passo/ caracollante e superbo»**(84)**. È un componimento che richiama esplicitamente «coloro che non si voltano» di montaliniana memoria; ma Bandini, diversamente da Montale, non torna col suo segreto in mezzo alla folla, prende invece una posizione netta, antagonista:

ma io non vado *verso*, io mi sono fermato,
 per questo qualcosa riesco a vedere. **(85)**

Legando la possibilità di «vedere», ovvero di prendere coscienza del proprio tempo, alla capacità di fermarsi, di avere un movimento che non è quello orientato in avanti e cieco dell'inarrestabile progresso, Bandini nel componimento XIII esplicita che il lavoro del poeta è quello di porre «lapidi/ dove una volta erano voli e gridi»**(86)**. Il lavoro del poeta è dunque lavoro di memoria: ricordare «quando già tutti avevano scordato/ i nomi delle specie e i più non capivano i calchi/ di Linneo in lingua lunare». I riferimenti agli uccelli sono solo «un travestimento da ornitologo», uno stratagemma da «ingenuo uccellatore», messo in piedi solo «per catturare fantasmi/ mettendo tra parentesi altra storia/ con altre morti»**(87)**.

È in questo contesto che Bandini inserisce, come penultimo componimento della sequenza (proprio come Ashbery in *Houseboat days*) la sua riscrittura del mito di Orfeo. Per la peculiare costruzione scenica di questa poesia, forse, gioverebbe accostare ai celebri episodi mitologici che già abbiamo richiamato, anche alcune modalità del coevo cinema horror e fantascientifico: penso sia a *Odissea 2001* di Stanley Kubrick che è del 1968, sia al film *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville* di Jean-Luc Godard del 1965; ma è necessario citare anche i numerosi film horror che hanno proposto la figura di Dracula e dei vampiri, in particolare quelli assai celebri della Hammer Film Production che proprio negli anni '60 e i primi '70 dedica molti film alla figura del vampiro per eccellenza, interpretato dal noto attore Christopher Lee, e mette in scena anche donne nel ruolo di vampiresse**(88)**. Peculiarità della riscrittura di Bandini è infatti quella di abbandonare quasi del tutto l'ambientazione bucolica e calare la figura di Orfeo in un contesto non solo moderno, ma futuristico. Orfeo è infatti una sorta di astronauta che, con le «scarpe/ d'amianto», in una «tuta/ d'argento» e col «casco di cristallo»**(89)**, torna sulla terra dopo un'apocalisse, un disastro che ha distrutto gli uccelli e i fiori; Euridice è sì sepolta negli Inferi, ma questi sembrano più essere nelle viscere di una montagna: si parla di neve e Orfeo per raggiungerla si inoltra lungo «monti invasi\ dalle vespe in

collera per il nevischio»(90). Anche Bandini, come Ashbery, lascia gli eventi sulla sfondo: non li cita direttamente, sicché il lettore deve ricostruire le fasi salienti della vicenda solo grazie alle sue conoscenze. Non è riportata la morte di Euridice, né la decisione di scendere nell'Ade e neppure il successivo sbranamento del corpo del poeta; nondimeno si presta particolare attenzione alla catabasi e soprattutto tutta l'attenzione di Bandini è rivolta al gesto culminante del voltarsi di Orfeo.

Innanzitutto è da notare che Bandini non relega l'Ade in un altrove: l'Ade è la terra. Non c'è una sostanziale discontinuità. Certo, è una terra stravolta. Euridice è in questa terra, immersa però in una lontananza oscura («E lei lontana così lontana/ in quelle sue tenebre»(91)); il suo inferno sembra essere più una condizione interiore, una mancata coscienza di sé, un'abulia («si toccava la faccia/ per ritrovarsi»(92)) che nondimeno è anche fame di vita. Infatti di Euridice Bandini scrive che «volentieri avrebbe/ piantato i denti candidi e minuti/ in qualche gola vivente pur di/ riavere ancora nelle vene il fiotto/ del suo bel sangue»(93). Il mondo in cui questa Euridice-vampira è immersa è un mondo di «sotterranee macchine», il cui «rombo» si mischia al «ronzio/ del robot», che è il «lento esecutore dei patti e custode\ di quella morte»(94). Insomma l'Ade in cui Orfeo discende è una sorta di grande fabbrica meccanizzata, in cui pure l'odore è quello della «fissile polvere»(95). La catabasi è ardua per il poeta Orfeo: infatti per strapparla agli inferi, non solo deve «rinunciare/ ai mille piani immaginati»(96), ma deve anche vincere il terrore di poterla guardare solo come ombra, anche quando si annienta nel nero più denso:

e l'ombra dell'amata lo superava
esile e lunga; finché
promemoria di un corpo, fantasma
di un fantasma svaniva
in una nuova densa oscurità.(97)

Orfeo, così, «pesantemente avanzava»; non si volta perché una legge così gli impone. Più ci si avvicina al momento cruciale, il voltarsi di Orfeo, più Bandini si avvicina al testo di Virgilio. È come se usasse il ritorno sui passi dell'antico come uno strumento energico, come un segnale di intensificazione. Ad un certo punto, *ex abrupto*, Bandini riporta direttamente nel testo una citazione in latino da Virgilio, metamorfosata per adattarla al contesto sintattico: «Cosi pesantemente avanza/ senza voltarsi namque hanc dederat legem/ inferna dea»(98). Così come Virgilio posticipa il verbo dell'azione principale(99), rendendo così più grande la suspense su cosa gli dèi dovessero perdonare a Orfeo e frantuma la sintassi per aumentare il senso di spaesamento, Bandini non solo separa la congiunzione temporale “quando” dal resto della strofa, ma sfrutta il modo del passato remoto nella subordinata temporale, aumentando l'attesa e spostando così l'attenzione sul successivo verbo principale «seppe», che compare solo al v. 56. Il verbo principale è anticipato da una serie di parentetiche che, come in Virgilio, spezzano e rendono palpitante e sconnesso tutto quel denso attimo in cui Orfeo perde Euridice; infine, tutta la repentina azione del voltarsi viene come inghiottita e spezzata dalle violenti inarcature:

(...) E quando

si fu girato (ma perché?), al colmo
di un cieco impulso si era girato (per
vedere cosa?) – solo allora seppe.

Bandini traduce con «cieco impulso» il celebre «dementia cepit»; ma la cosa che più ci preme sottolineare è che mentre in Virgilio, per via del paragone con il pio e operoso Aristeo, tutta l'enfasi è sulla rottura dei patti (i «foedera tyranni») e sulla spreco della fatica fin lì compiuta («effusus labor»), qui in Bandini quel voltarsi ha un valore conoscitivo: Orfeo infatti «solo allora seppe». Questa notazione è abbastanza sconvolgente. Ed è in contraddizione sia con il filone elegiaco, che con quello cristiano; potrebbe dare adito ad un'interpretazione eleusina: Orfeo, nel rifiuto di

Euridice, nel cedere all'impulso di un desiderio cieco, nel perdersi, nello sciogliere i vincoli unitari di una consapevolezza individuale, conosce. Eppure Bandini non fa di questo conoscere un'esperienza pienamente consapevole, perché frutto appunto di un «cieco impulso»; e se si volta non è neanche per vedere veramente Euridice: infatti Bandini scrive nella parentesi «per vedere cosa?», come se non fosse intenzione di Orfeo vedere la sua amata. È come se il voltarsi dell'Orfeo di Bandini fosse un arrendersi a qualcosa di più grande, ad una verità più comprensiva, che appunto prescinde dal caso concreto e dalla biografia del poeta tracio. Ma cosa Orfeo conosce? Lo scopriamo qualche verso dopo, ai primi versi della strofa successiva: «e allora seppe quanto\ fosse quella galassia desolata»(100). Siamo dunque molto lontani anche da altre riscritture del mito di Orfeo che troviamo nel '900. Si pensi all'Orfeo di Pavese, che si volta perché comprende che il passato è passato e nulla può tornare indietro(101); o a quello di Blanchot, contenuto nel capitolo *Lo sguardo d'Orfeo* ne *Lo spazio letterario* che fa del gesto di Orfeo il voltarsi di ogni artista alla sua opera, perché vinca in lui la luce cieca dell'*ispirazione*(102). Quello che Bandini fa conoscere al suo Orfeo è invece la desolazione del mondo, della galassia, dell'universo. Voltandosi, il mondo si spopola. Vedendo Euridice, vede il deserto del mondo. È come se Euridice fosse l'unica e l'ultima possibilità di riconoscimento con una proprio simile che Orfeo ha nel mondo distrutto e meccanizzato; voltandosi, perde questa possibilità per sempre: ormai Euridice è «negata per sempre/ al potere della parola» e così «si allontana in fretta/ verso il rumore della città di Dite». È come se Orfeo, nel suo gesto di voltarsi, demente e improvviso, fosse invaso dalla consapevolezza che c'è un'area della realtà che è per sempre esclusa al dire: che non è dicibile, che è appunto negata da sempre alla parola. Per quanto il poeta possa provare a dire, il rumore della città di Dite assorbe ogni silenzio: il brusio del mondo moderno cancella Euridice, la riduce a «rumore», a sfondo, a brusio inintelligibile. Un tempo alla parola di Orfeo poteva succedere il silenzio; come ricorda Rilke: «Orfeo canta! Oh alto albero nell'orecchio!/ E tutto tacque. Eppure in quel tacere/ s'avanzò nuovo inizio, cenno e mutamento.»(103) Ormai, nel mondo disumanizzato, Orfeo rimane abbandonato nel frastuono: in un caos che non si fa più musica.

3.3 *Eco che un tempo fu Orfeo*, di Antonella Anedda

La riscrittura di Orfeo che troviamo nella poesia di Antonella Anedda nel libro *Dal balcone del corpo*(104) è uno dei gioielli della poesia del nuovo millennio. Da sola basterebbe a confutare le voci di chi stancamente ripete la conclusione di un percorso millenario per quanto riguarda la parola della poesia. Il lavoro che fa la poetessa sul mito è davvero emblematico, ma anche al contempo enigmatico: è davvero all'altezza dei tempi che viviamo. Non per tutti gli elementi della poesia è possibile indicare un'interpretazione univoca; ma proprio anche per questa serie di incertezze interpretative, che non sono inerti punti d'oscurità, ma aree di fertile potenza, il testo vibra di una risonanza tutta sua: si presta all'interprete come uno strumento musicale. E non è forse questo il punto più alto dell'arte della scrittura poetica? Ma vediamo il componimento nel dettaglio, a partire dal titolo.

Innanzitutto la poesia di Anedda si pone fin da principio al crocevia di due miti: Eco e Orfeo. Il titolo del componimento li coniuga precisamente, in un senso cronologico: *Eco che un tempo fu Orfeo*. Con la libertà dei poeti classici (ma questa è la sola, vera libertà dei poeti) Anedda fonde in una rinnovata unità interpretativa due miti che la tradizione non univa: il mito della Ninfa condannata dall'ira di Giunone a ripetere solo le ultime parole e il mito del cantore tracio, che ne diviene l'antefatto. Se *Eco un tempo fu Orfeo*, allora – nella lettura di Anedda – Orfeo è l'antenato mitico di Eco, Eco invece il destino di Orfeo. Cosa unisce questi miti? Innanzitutto il suono, la voce, il canto. Il mito di Orfeo racconta di un canto che fallisce, ridotto al pianto, infine al silenzio mediante lo smembramento e la dispersione del suo cadavere; Eco invece racconta di una voce che, se spreca nella chiacchiera, è condannata a ripetere ciò che gli altri dicono: a non potere accedere al momento sorgivo e intenzionale del discorso. In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad un

destino di spersonalizzazione, meglio: di cessazione dell'individualità, ma non di sparizione. Ad Orfeo capita mediante la disseminazione delle sue membra, ad Eco invece mediante la condanna alla ripetizione del discorso degli altri. Ma cosa significa fare di Orfeo l'antenato di Eco? È come se Anedda ci dicesse che Orfeo è l'antico del mito di Eco, antico che continua a vivere dentro il presente del mito della ninfa; tanto che il componimento, al di là delle ombre biografiche, sembra narrare non più la catabasi di Orfeo verso Euridice, ma di Eco che, discendendo, cerca e incontra il suo antenato Orfeo.

Ma non è così semplice. A rendere più complessa, meno univoca, l'interpretazione del testo, c'è il problema della *persona loquens*. Chi parla in queste righe? Dalle prime parole con cui principia il testo, non lo sappiamo; il titolo sembrerebbe indirizzarci alla figura di Eco, ma quanto ci viene detto ricalca alcuni elementi che attribuiamo facilmente al mito del personaggio Orfeo:

Non un abisso ma una scala
tra felci scure di fango.
Si ripeteva: canto per chi muore.
Compongo il dolore con cautela.
Resto vicino al corpo.
Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
e il sangue riconosca l'alfabeto.(105)

Non c'è un abisso, ma una scala: tutto sembra predisposto alla discesa. Intuiamo che una voce colpita da un lutto(106), restando in prossimità del corpo del defunto, si predispone così ad una discesa che è innanzitutto un viaggio verso la possibilità di un linguaggio. I versi «aspetto che... il sangue riconosca l'alfabeto» ci indicano che l'alfabeto con cui la voce ci condurrà è legato ad una dimensione fisica, corporale, sanguigna: la lingua trasuda dal corpo del morto, come una sua filtrazione composta poi «con cautela». Nella discesa, ci dice la voce, al contrario di quanto accadde per Orfeo, non ha con sé i doni necessari a distrarre i guardiani dell'oltretomba: «Scese sapendo di non avere doni/ la voce ora era fioca – come la vista.» È una voce nuda, disarmata, che scende senza essere preparata, senza potere vedere, senza avere gli strumenti con cui affrontare un compito così difficile. Il passo di questa discesa, come quello dell'Orfeo di Bandini, non è leggero, anzi è simile a quello di «bue aggiogato»(107). Se l'Orfeo di Bandini ritrova la sua Euridice scorrendo le pendici innevate di una montagna, qui, al contrario, più scendiamo, più ci avviciniamo ad una spiaggia. Al fondo di questa discesa solitaria, la voce si ritrova in una pianura senza rilievi, un fondale spianato a forza(108). È qui che la voce incontra chi stava cercando:

Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata
le mani nella sabbia, le palpebre cucite.(109)

Siamo di fronte alla prima caratterizzazione di genere: colui che è stato trovato è indicato da un pronome maschile. La situazione di Orfeo che ritrova Euridice è qui dunque rovesciata. Ma la reazione della voce è poi anche significativa. A differenza di quanto farebbe Orfeo, invece di provare a sedurlo col canto, la voce prova a parlare. Il verso della poesia su questo è chiaro: mediante una litote e una epanortosi, Anedda scrive «non provò a cantare ma a parlare». Tutto quanto lasciava presagire che fosse il canto lo strumento idoneo a farsi riconoscere e a richiamare l'attenzione di colui che è sepolto al fondo di questa spiaggia desolata; eppure la voce sceglie di «parlare». Chi è lì non risponde, «restava stretto alla barca», attento ad altro, a «qualcosa che fuggiva»(110). «Parlare» non basta, non genera una forza tale da smuovere il morto dalla sua assenza. A questo punto accade qualcosa di imprevisto.

Furono le altre anime a circondarla dicendo
canta e poi riportalo tra i vivi
dagli altre attese.

Ci viene così indicato che chi è disceso ha un genere femminile; poi ci viene detto che non è sola: le altre anime addirittura la spronano a cambiare registro, a lanciarsi nel canto, a «dargli altre attese»: sogni, favole in cui sperare. Al contrario di quanto accade nel mito, gli abitanti dell'oltretomba vogliono che la voce che è discesa riporti il morto nel mondo dei vivi. Eppure la voce non è in grado di obbedire:

Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo,
 ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.
 La videro muovere le labbra
 nell'aria, senza un suono.(111)

Come Eco non può più usare la voce per sé, ma soltanto ripetere ciò che dicono gli altri, così questa voce non riesce a trovare «una musica, un ritmo»; si risolve soltanto in un movimento senza tono, un conato muto, un silenzio «a fiotti». Questa incapacità di trovare un canto decreta il fallimento della catabasi. Le anime che la circondano le dicono che non è adatta ai morti, che addirittura non è chi stavano aspettando(112). Nella riscrittura di Anedda, nessuno si volta al momento sbagliato, nessuno si affida alla voce che vince la morte. Non c'è più la “colpa” del voltarsi che abbiamo ritrovato nella tradizione cristiana orfica. Qui resta soltanto l'incapacità del canto e resta soltanto la legge implacabile dell'oltretomba, di cui nessuno conosce la chiave: «L'oltretomba era feroce come il mondo/ con finti varchi e leggi sconosciute.» L'Ade, come accadeva nella poesia di Bandini, non ha leggi diverse da quelle del mondo dei vivi. In entrambi i mondi, alla voce è chiesta una forza a cui non sa più attingere: la musica e il canto sono fuori dalle possibilità della voce.

È stato detto a questo proposito che questo testo «è una grande poesia ottenuta con il fallimento della poesia, cui viene negata una funzione salvifica.»(113) Ed è sicuramente detto bene; eppure il riferimento a Eco ci indica una via ulteriore. Dopo che il suo «parlare» aveva fallito, la voce sentì il morto rispondere ad una schiera di altre anime e scandire il proprio nome. E così la voce trova una nuova strategia per raggiungerlo:

Chiamandolo si accorse
 che poteva insinuarsi fra quei suoni
 perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.

La voce non sa più cantare, non sa più trovare un ritmo, una musica, non sa più dare attese, sogni, favole; eppure la discesa non è stata del tutto vana: chiamando il morto, si accorge che può insinuarsi nella sua voce, «perfino vivere» e trovare uno spazio «scavato dalle voci» dei morti, in dialogo fra loro. Come Eco, che può dire soltanto ripetendo? No, la poesia anche su questo è chiara e subito ci dice: «Sbaglieremmo a dire Eco.»(114) Non si tratta di Eco, dunque, che può vivere soltanto della ripetizione; ma di una strategia che ritrova Orfeo in Eco, l'antico nel presente della ninfa. Attraverso la ripetizione del nome proprio del morto, ascoltando il dialogo che i morti instaurano fra loro, la parola può trovare uno spazio inedito, vivere nel calco delle voci perdute, vivere negli interstizi dei loro suoni. È come se Anedda ci stia porgendo, dalle lande desolate di un dolore privato, una straordinaria riflessione sulla poesia contemporanea. È come se ci indicasse una via per la scrittura, una postura nuova per la parola della poesia, che non può più essere Orfeo, ma neanche coincidere con Eco; ma deve torcersi in un'*Eco che un tempo fu Orfeo*, ritrovare nell'eco la funzione misterica della parola. Non più dunque il miraggio di una voce che vince la morte, che si cimenta virtuosisticamente con le amate ombre del passato per poi scoprire il proprio fallimento e vivere costantemente la parola in un lutto; ma neanche il perdurare di un «parlare» senza canto, senza ritmo né musica, un parlare così prossimo alla chiacchiera e alla mera ripetizione di Eco che non può avere alcun effetto, non smuove il morto e anzi delude le schiere dei sepolti. Anedda ci indica qualcosa di più in quello «spazio scavato dalle voci», qualcosa che sappia aderire al suono che i morti producono, ma che sappia anche guidarli nuovamente a fuoriuscire da sé.

Contrariamente da quando indicato da Bandini, che risolveva il suo Orfeo in un fallimento senza appello (Euridice ricadeva nel «rumore della città di Dite»); e anche a differenza di quanto indicava Ashbery, che in fondo affidava ad un impronosticabile «arbitrary chorus» il ritorno in vita delle «hidden syllables» delle spoglie di Euridice e Orfeo(115); qui Anedda, certo di scorcio ed ellitticamente, sembra dirci che nel nuovo millennio la parola della poesia deve aderire alla voce dei morti, trovare spazio negli spazi del loro dialogo, senza più però il sogno di riportarli alla luce, ma capace di collocarsi nell'alveo di un «soffio pastorale». Rileggiamo gli ultimi versi della poesia:

Chiamandolo si accorse
che poteva insinuarsi fra quei suoni
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.
Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle
cucita contro un dorso, un soffio pastorale.

La poesia può diventare «una pelle/ cucita contro un dorso», seguire così il contorno fisico del corpo del morto; ripetere sì i suoi suoni, ma per essere un «soffio pastorale»: una scrittura che abbia in sé il coraggio di muovere e di condurre, senza enfasi, dall'interno «scavato dalle voci», senza protagonismi, senza pretestuose quanto fatue originalità. Non si tratta più allora di andare a cercare i morti per strapparli all'oltretomba, e non si tratta neanche di illudersi che si possa parlare con loro; ma di percepire piuttosto la loro presenza e saperne poi riportarne il suono nel mondo dei vivi(116). Imparare allora non dall'errore di Eco, ma dalla «potestas parva»(117) che le fu assegnata da Giunone e che la rese per sempre «resonabilis Echo», Eco la *risuonante*, che non sa tacere di fronte a colui che parla, non sa rimanere indifferente, né però sa per prima prendere parola(118).

In fondo, ciò che resiste del mito di Orfeo nel mito di Eco, il destino di Eco che un tempo fu Orfeo, è la forza straordinaria di eros. Sia Orfeo che Eco sono mossi da amore e amore soltanto rimane in loro: Orfeo per la sua Euridice, Eco per il suo Narciso. Ashbery lo scrive con chiarezza: «only love stays on the brain»(119). Se per il primo il destino fu la disseminazione, lo smembramento per gli infiniti sentieri del mondo, per Eco invece il destino fu la riduzione, il disseccamento, fino a diventare suono. Anedda sembra dirci che l'uno si avvera nell'altro. La miniaturizzazione di Eco segue un percorso preciso: prima la magrezza ne stringe pelle, poi i liquidi del corpo evaporano; infine non restano che la voce e le ossa; ma anche le ossa divengono col tempo pietre e solo la voce di lei rimane, la voce che si nasconde nei boschi e non si vede in nessun monte eppure è dappertutto, tutti la possono udire perché ormai non è più neanche una voce, ma un suono: «sonus est, qui vivit in illa», scrive Ovidio(120). Se di Orfeo rimaneva la testa che non smetteva di cantare, adesso di Eco non rimane che un'aderenza, un suono, un «soffio pastorale»: un suono di interstizi che sappia nondimeno guidare chi lancia il proprio grido verso un ascolto di rimando, un'adesione terminale.

4.1 Conclusione: «But why not?! All other things must change too»

Abbiamo visto come nelle poesie di Ashbery, di Bandini e di Anedda, si rivelino e si intreccino i tre grandi fili della tradizione orfica, il filone eleusino, elegiaco, cristiano. Ognuno di loro ne riprende o ne tace alcuni tratti e ne fa così rivivere l'antica forza. Il mito di Orfeo sopravvive così nei suoi nuclei elementari, particelle instabili e fluttuanti, pronti a legarsi, ad essere occasioni per riflettere sul senso della scrittura e della memoria, per mostrare la forza di amore, per radicare nel presente del linguaggio un dolore che sembra non trovare espressione possibile. In queste funzioni elementari il mito persiste, anzi è proprio di questa infinita disponibilità a realizzarsi che il mito, di fatto, consiste. Tutte e tre le poesie, pur nella diversità radicale di approcci alla parola e alla forma, mostrano una fiducia nella possibilità della scrittura poetica: come se essa potesse essere il veicolo attraverso cui poter iniziare il viaggio, un viaggio che discende fino al fondo di una condizione

umana. Bandini lo scrive benissimo nei primi versi:

Lui non credeva che
fossero morti tutti gli uccelli e i fiori
malgrado le notizie dei giornali
e il colore del cielo ormai caduto
in mille pezzi.(121)

Orfeo non crede che tutto sia concluso: in lui vive un nocciolo indistruttibile che lo porta a provare, a tentare ciò che a tutti i mortali sembra impossibile. Anche Ashbery lo descrive così. Quando Apollo, dopo la morte di Euridice, prova a far desistere Orfeo dal canto e gli suggerisce addirittura di abbandonare il suo liuto perché ormai pochi si interessano alla sua musica, solo qualche uccello dalle penne polverose, la voce che conduce il discorso poetico afferma: «But why not?! All other things must change too»(122). Proprio l'insegnamento profondo dell'Orfeo eleusino ci indica che la permanenza è solo un'illusione, che c'è un fluire costante delle forme che spinge a provare, a tentare le vie, anche quelle che all'apparenza ci sembrano più impraticabili e meno percorse, quelle con meno speranza di futuro. Il mito di Orfeo, al di là delle forze che si sprigionano quando lo si voglia intraprendere, è lì a indicarci che la parola umana ha un tratto utopico, si dà come possibilità imperscrutabile di vincere e di percorrere ciò che il corpo non sembra poter né vincere né percorrere. Orfeo rimane lì, a disposizione sì, ma come un enigma; l'enigma di chi ha tentato la discesa, di chi ha nondimeno preso quella scala per arrivare ai propri limiti, alle più nascoste porte della propria vita. Ciò che accadde tanto tempo fa, in una piccola città, in un'estate indifferente(123), ancora insiste e si ripete qui, ogni volta che qualcuno sente con più forza quanto ciò che ha amato rimane come Euridice, «negata per sempre/ al potere della parola»(124) – e a questo no, non si arrende.

Tommaso Di Dio

Note.

- (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.
- (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.
- (8) Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, 1977, Milano, p. 35, 36.
- (9) Ivi, p. 37.
- (10) Ivi, p. 38.
- (11) Ivi, p. 39.
- (12) *Ibidem*.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*.

(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 Crotona.

(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 *protoi heuretai*, 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.

(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*.

(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.

(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 adeptione fiunt homines beati, beatitudo uero est ipsa diuinitas, diuinitatis adeptione beatos fieri manifestum est. Sed uti iustitiae adeptione iusti, sapientiae sapientes fiunt, ita 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».
- (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 coerecat,/ 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 disío/ In un punto mirò, perdè, morío»; si veda https://it.wikisource.org/wiki/Della_consolazione_della_filosofia/Libro_III.
- (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.
- (60) John Ashbery, *Houseboat days*, Viking press, New York, 1977. In italiano, la poesia è leggibile in John Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore, Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Moira Egan, Luca Sossella editore, 2008, p. 128. Il testo originale è riportato qui in appendice.
- (61) John Ashbery, cit., v. 3.
- (62) *Ibidem*, vv. 1-3: «Orpheus liked the glad personal quality/ Of the things beneath the sky. Of course, Eurydice was a part/ Of this.»
- (63) *Ibidem*, v. 5.
- (64) Qui Ashbery adombra un conflitto fra Orfeo e Apollo che è confermato da alcuni frammenti: «Non onorò più Dioniso, mentre considerò più grande Elio, che egli chiamo anche Apollo; e svegliandosi la notte sul far del mattino, per prima cosa aspettava il sorgere del sole sul monte chiamato Pangeo per vedere Elio; perciò Dioniso, adirato, gli inviò contro le Bassaridi, come racconta il poeta tragico Eschilo: esse lo dilaniarono e ne gettarono via le membra, ciascuna separatamente; le Muse poi riunitele, le seppellirono nel luogo chiamato Libetra»; si veda *Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, trad. di Elena Verzura, Milano, Bompiani, 2011, p. 99.

- (65) John Ashbery, cit., v. 11-13: «All other things must change too./ The seasons are no longer what they once were./ But it is the nature of things to be seen only once».
- (66) Ivi, v. 15.
- (67) Severino Boezio, cit., v. 48.
- (68) Ashbery cit., v. 21.
- (69) «Of course Eurydice vanished into the shade;/ She would have even if he hadn't turned around.», vv. 16-17.
- (70) «Singing accurately/ So that the notes mount straight up out of the well of/ Dim noon and rival the tiny, sparkling yellow flowers/ Growing around the brink of the quarry, encapsulizes/ The different weights of the things.»; sono i vv. 22-26.
- (71) Sono vv. 27-28.
- (72) «Orpheus realized this/ And didn't mind so much about his reward being in heaven/ After the Bacchantes had torn him apart». Sono i vv. 29-30.
- (73) «Some say it was for his treatment of Eurydice./ But probably the music had more to do with it, and/ The way music passes, emblematic/ Of life and how you cannot isolate a note of it/ And say it is good or bad.» Sono i vv. 32-36. Si rende conto solo qui e di passaggio che la poesia *Syringa* è stata messa in musica dall'amico compositore Elliot Carter al quale Ashbery scriveva nel 1975: «I feel that such a treatment might be possible since I think that my poetry somehow has the logic of music rather than that of poetry.»; si veda Elliot Carter e John Ashbery, *The Origins of "Syringa" (1978)*, in «Chicago Review», SUMMER 2014, Vol. 58, No. 3/4, pp. 114-123.
- (74) Vedi *supra* nota 16.
- (75) È il verso 61.
- (76) Sono i vv. 77-79.
- (77) Fernando Bandini, *La mantide e la città*, Mondadori, Milano 1979. Oggi l'opera si può leggere nella collana Oscar Baobab dal titolo Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano, 2018. Il testo integrale è riportato in appendice.
- (78) Così Marco Forti nell'*Introduzione* in «Almanacco dello Specchio», 2, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano, 1973; ora in Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, cit., p. 638.
- (79) Fernando Bandini, VIII, in *Tutte le poesie*, cit., p. 81.
- (80) Così per esempio l'attacco del frammento IV: «E in sodalizi fraterni (gambecchio/ e piovanela oppure/ totano moro e pantana),/ mescidati i più piccoli in torme/ di penne variegata, nel silenzio/ rotto soltanto dal frullo e dall'ansimo, // sopra il pianeta che tra verde e ocre/ sfuma e da altezze che/ può figurarsi solamente un sordo/ batticuore, trasvolano.» Ivi p. 78.
- (81) «Il disegno del tempo non aveva previsto/ i nuovi aspetti della voluttà»: questo è l'incipit delle *Lapidi*; ivi, p. 76
- (82) Ivi, p. 83.
- (83) Sono i versi conclusivi, di I, in ivi, p. 76.
- (84) Ivi, p. 82.
- (85) Ibidem. È il distico conclusivo del componimento.
- (86) Ivi, p. 85.
- (87) Ibidem.
- (88) Si veda la voce wikipedia della [Hammer Film Productions](#).
- (89) Rispettivamente ai vv. 12-13, 27-28, 52, in Fernando Bandini, cit., p. 85-87.
- (90) Ivi, vv. 6-7, p. 85
- (91) Sono i vv. 16-17.
- (92) È il v. 19-20.
- (93) Sono i vv. 20-24.
- (94) Sono rispettivamente i vv. 32, 31, 40-42.
- (95) È il v. 50.
- (96) È il v. 30.
- (97) Sono i vv. 35-39.
- (98) Sono i vv. 46-48. Virgilio invece scrive: «namque hanc dederat Proserpina legem»; è la parte finale di Virgilio, *Georgiche*, IV, v. 487.
- (99) «immemor heu! victusque animi respexit», ivi, v. 491.
- (100) Sono i vv. 60-61.
- (101) Si fa riferimento naturalmente a Pavese, *L'inconsolabile*, in *I dialoghi di Leucò*, Einaudi, Torino 1947.

- (102) Maurice Blanchot, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario* (1955), IlSaggiatore, Milano, 2018, pp. 179-184.
- (103) Sono i versi del primo dei sonetti a Orfeo di Rainer M. Rilke; da *Sonetti a Orfeo*, a cura di Mario Ajazzi Mancini, Newton and Compton, Milano, 1997.
- (104) Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, 2007, Mondadori, Milano, p. 93-94. Anche questo componimento, come i precedenti di Bandini e di Ashbery, è posto verso la conclusione del libro. Il testo è riportato poi qui in appendice.
- (105) Sono i vv. 1-7.
- (106) Carmelo Princiotta ha scritto a questo proposito: «*Dal balcone del corpo* è un libro sconvolto dal lutto, dalla morte ravvicinata di due persone care, da una perdita apparentemente incomponibile. Anche le conseguenze poetiche di questi eventi biografici non sono irrilevanti: *Dal balcone del corpo* è un libro drammatico per tema, tono e struttura; al suo interno, non si fa che enunciare l'indicibilità del dolore, come nel testo intitolato appunto *Indicibile*; il lutto viene intonato solo per l'interposta maschera rituale dell'*attitadora*, colei che in Sardegna piange il morto e che consente ad Anedda (nata a Roma, ma di origini sarde) di scrivere in *limba* i suoi lamenti funebri, gli *Attittos*.», da Carmelo Princiotta, *Libro di poesia e testo esemplare: Salva con nome allo specchio di Video*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, p. 3.
- (107) «Andava come un bue aggiogato.», v. 16.
- (108) «Traversava radure senza monti fino a una spiaggia./ con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala»; sono i vv. 17-18.
- (109) Sono i vv. 19-20.
- (110) Si vedano i vv. 21-23.
- (111) Sono i vv. 27-30.
- (112) Si vedano i vv. 31-34.
- (113) Carmelo Princiotta, cit. p. 4.
- (114) È il v. 45.
- (115) Si rileggano gli ultimi versi della poesia *Syringa*, dal v. 85: «...But they lie/ Frozen and out of touch until an arbitrary chorus/ Speaks of a totally different incident with a similar name/ In whose tale are hidden syllables/ Of what happened so long before that/ In some small town, one indifferent summer.»
- (116) Si veda quanto scrive Princiotta, cit., p. 4: «Nel saggio su Bill Viola scrive che, nonostante la poesia, nessun Orfeo andrà a cercare i morti. Nemmeno lei tornerà più negli inferi, percependo piuttosto la presenza dei morti nel mondo dei vivi. In *Salva con nome*, pertanto, sostituisce la catabasi con la *nekya*, a dispetto del fatto che noi non possiamo vedere i morti, non possiamo parlare con loro, non possiamo toccarli»; ci si riferisce al saggio di Antonella Anedda, *Ocean Without a Shore*, in *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, 125-131.
- (117) Publio Ovidio, *Le metamorfosi*, libro III, vv. 367-368; parla Giunone: «huius ait linguae, qua sum delusa, potestas/parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus».
- (118) Così ivi, vv. 357-358: «vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti/ nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.»
- (119) Ashbery, *Syringa* cit., v. 21.
- (120) Traduco liberamente da ivi, vv. 397-401: «adducitque cutem macies et in aera sucus/ corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:/ vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram./ inde latet silvis nulloque in monte videtur,/omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.»
- (121) Si veda Bandini, cit., vv. 1-5.
- (122) Si veda Ashbery, cit., vv. 7-11: «Then Apollo quietly told him: "Leave it all on earth./ Your lute, what point? Why pick at a dull pavan few care to/ Follow, except a few birds of dusty feather,/ Not vivid performances of the past." But why not?/All other things must change too.»
- (123) Ashbery, cit., vv. 88-89: «Of what happened so long before that/ In some small town, one indifferent summer.»
- (124) Bandini, cit., v. 73-74.

4.2 Appendice di testi

1. *Syringa* di John Ashbery

Orpheus liked the glad personal quality
 Of the things beneath the sky. Of course, Eurydice was a part
 Of this. Then one day, everything changed. He rends
 Rocks into fissures with lament. Gullies, hummocks
 Can't withstand it. The sky shudders from one horizon
 To the other, almost ready to give up wholeness.
 Then Apollo quietly told him: "Leave it all on earth.
 Your lute, what point? Why pick at a dull pavan few care to
 Follow, except a few birds of dusty feather,
 Not vivid performances of the past." But why not?
 All other things must change too.
 The seasons are no longer what they once were,
 But it is the nature of things to be seen only once,
 As they happen along, bumping into other things, getting along
 Somehow. That's where Orpheus made his mistake.
 Of course Eurydice vanished into the shade;
 She would have even if he hadn't turned around.
 No use standing there like a gray stone toga as the whole wheel
 Of recorded history flashes past, struck dumb, unable to utter an intelligent
 Comment on the most thought-provoking element in its train.
 Only love stays on the brain, and something these people,
 These other ones, call life. Singing accurately
 So that the notes mount straight up out of the well of
 Dim noon and rival the tiny, sparkling yellow flowers
 Growing around the brink of the quarry, encapsulizes
 The different weights of the things.

But it isn't enough

To just go on singing. Orpheus realized this
 And didn't mind so much about his reward being in heaven
 After the Bacchantes had torn him apart, driven
 Half out of their minds by his music, what it was doing to them.
 Some say it was for his treatment of Eurydice.
 But probably the music had more to do with it, and
 The way music passes, emblematic
 Of life and how you cannot isolate a note of it
 And say it is good or bad. You must
 Wait till it's over. "The end crowns all,"
 Meaning also that the "tableau"
 Is wrong. For although memories, of a season, for example,
 Melt into a single snapshot, one cannot guard, treasure
 That stalled moment. It too is flowing, fleeting;
 It is a picture of flowing, scenery, though living, mortal,
 Over which an abstract action is laid out in blunt,
 Harsh strokes. And to ask more than this
 Is to become the tossing reeds of that slow,
 Powerful stream, the trailing grasses
 Playfully tugged at, but to participate in the action
 No more than this. Then in the lowering gentian sky
 Electric twitches are faintly apparent first, then burst forth
 Into a shower of fixed, cream-colored flares. The horses
 Have each seen a share of the truth, though each thinks,

"I'm a maverick. Nothing of this is happening to me,
 Though I can understand the language of birds, and
 The itinerary of the lights caught in the storm is fully apparent to me.
 Their jousting ends in music much
 As trees move more easily in the wind after a summer storm
 And is happening in lacy shadows of shore-trees, now, day after day."

But how late to be regretting all this, even
 Bearing in mind that regrets are always late, too late!
 To which Orpheus, a bluish cloud with white contours,
 Replies that these are of course not regrets at all,
 Merely a careful, scholarly setting down of
 Unquestioned facts, a record of pebbles along the way.
 And no matter how all this disappeared,
 Or got where it was going, it is no longer
 Material for a poem. Its subject
 Matters too much, and not enough, standing there helplessly
 While the poem streaked by, its tail afire, a bad
 Comet screaming hate and disaster, but so turned inward
 That the meaning, good or other, can never
 Become known. The singer thinks
 Constructively, builds up his chant in progressive stages
 Like a skyscraper, but at the last minute turns away.
 The song is engulfed in an instant in blackness
 Which must in turn flood the whole continent
 With blackness, for it cannot see. The singer
 Must then pass out of sight, not even relieved
 Of the evil burthen of the words. Stellification
 Is for the few, and comes about much later
 When all record of these people and their lives
 Has disappeared into libraries, onto microfilm.
 A few are still interested in them. "But what about
 So-and-so?" is still asked on occasion. But they lie
 Frozen and out of touch until an arbitrary chorus
 Speaks of a totally different incident with a similar name
 In whose tale are hidden syllables
 Of what happened so long before that
 In some small town, one indifferent summer.

2. *Lapidi per uccelli XIV*, di Fernando Bandini

Lui non credeva che
 fossero morti tutti gli uccelli e i fiori
 malgrado le notizie dei giornali
 e il colore del cielo ormai caduto
 in mille pezzi.

Lui per i monti invasi
 dalle vespe in collera del nevischio
 vagava e non aveva per quel mondo
 tante volte pestato con trepida
 felicità, non aveva da opporgli
 che la noia del sangue.

E la neve dove le scarpe
d'amianto stampavano orme copriva
formicolanti città dalle mille
zampine...

E lei lontana così lontana
in quelle sue tenebre,
uscita ormai dagli alberi e dal vento,
si toccava la faccia
per ritrovarsi e volentieri avrebbe
piantato i denti candidi e minuti
in qualche gola vivente pur di
riavere ancora nelle vene il fiotto
del suo bel sangue
e i bioccoli di lana sulle siepi
e i sassi e i tordi...

e ora lui nella sua tuta
d'argento per strapparla
agl'inferi doveva rinunciare
ai mille piani immaginati,
guardare avanti e non curare il rombo
di sotterranee macchine.
Fendeva il fioco barlume che un vento
intermittente soffia dal profondo,
e l'ombra dell'amata lo superava
esile e lunga; finché
promemoria di un corpo, fantasma
di un fantasma svaniva
in una nuova densa oscurità.

Alle spalle sentiva il ronzio
del robot: lento
esecutore dei patti e custode
di quella morte che gliela faceva
remota, ancora la relegava
nell'indefinitezza.

Così pesantemente avanza
senza voltarsi namque hanc dederat legem
inferna dea,
risalendo da tonfi e da odore
di fissile polvere, rigido il collo
che al muscolo fiaccato
dal casco di cristallo era un acuto
dolore. E quando

si fu girato (ma perché?), al colmo
di un cieco impulso si era girato (per
vedere cosa?) – solo allora seppe.
Lei gli gridava: “Mi riportano sotto.
Addio. Ricordami. Non condannarmi se
tendendo a te le mani non più tua...”.

E allora seppe quanto
fosse quella galassia desolata.

E lei
 che il sottosuolo chiuderebbe nel suo
 impenetrabile grembo sottratta
 alla luce, negata per sempre
 al potere della parola
 si allontanava in fretta
 verso il rumore della città di Dite.

3. Eco che un tempo fu Orfeo, di Antonella Anedda

Non un abisso ma una scala
 tra felci scure di fango.
 Si ripeteva: canto per chi muore.
 Compongo il dolore con cautela.
 Resto vicino al corpo.
 Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
 e il sangue riconosca l'alfabeto.
 È facile quando piangi un estraneo
 non quando il lutto cresce a dismisura
 e poi diventa muto.
 Scese sapendo di non avere doni
 la voce ora era fioca – come la vista.
 Quanta luce perdeva nel cammino
 quanta pioggia le appesantiva il corpo
 che ustione mettendo i piedi nello Stige.
 Andava come un bue aggiogato.
 Traversava radure senza monti fino a una spiaggia.
 con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala.
 Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata
 le mani nella sabbia, le palpebre cucite.
 Non provò a cantare ma a parlare
 lui restava stretto alla barca
 attento a qualcosa che fuggiva.
 Furono le altre anime a circondarla dicendo
 canta e poi riportalo tra i vivi
 dagli altre attese.
 Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo,
 ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.
 La videro muovere le labbra
 nell'aria, senza un suono.
 Basta, dissero: non sai i nostri respiri,
 non sei adatta a noi morti.
 Non sei chi aspettavamo.
 Lui resta con noi.
 Due lo sollevarono, un terzo gli scuci gli occhi.
 La fissò senza capire, poi guardò altrove.

L'oltretomba era feroce come il mondo
 con finti varchi e leggi sconosciute.
 Vide una schiera di ombre che avanzava
 senti lui che scandiva
 rispondendo il suo nome.
 Chiamandolo si accorse
 che poteva insinuarsi fra quei suoni
 perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.

Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle
cucita contro un dorso, un soffio pastorale.