

tariana: mangiando carne, gli uomini rischiano di uccidersi l'un l'altro.

Lo stato frammentario in cui ci sono pervenute le *Purificazioni* non ci permette di conoscere molti dettagli del poema. L'impressione destata dai versi di questo indovino, medico e profeta religioso deve esser stata grande. In seguito, il poema venne recitato ancora una volta durante una festività ad Olimpia e venne insignito di un premio (A 12).

Molte riflessioni contenute nelle *Purificazioni* non sono originali e rinviano ad altri autori. Certa è l'influenza di Esiodo e della sua dottrina delle quattro età. Anche la teologia di Senofane e soprattutto il patrimonio filosofico orfico-pitagorico ispirò la penna di Empedocle. Non è un caso che proprio in Sicilia la dottrina della metempsicosi e la connessa beatificazione di coloro che avessero conservato la loro purezza in vita erano già diffusi. Forse Empedocle era presente, giovanissimo, quando Pindaro, nel 476 a. C., consolava nella sua *Olimpica II* il dolore del vecchio tiranno Terone di Agrigento ricordandogli la dottrina della metempsicosi e assicurandolo che i puri i quali avessero occupato un ruolo preminente in vita avrebbero goduto in futuro di un culto da eroi. Il pensiero è lo stesso in Empedocle, anche se articolato in modo diverso. Secondo il filosofo, infatti, sono i medici, i poeti e gli indovini che occupano il grado più alto nello svolgersi delle metempsicosi; e con ciò pensa in primo luogo a se stesso. «Dimoro tra voi come un dio immortale, e non più come mortale» (B 112), annuncia il filosofo con fiera consapevolezza.

I legami organici di tutti questi pensieri e suggestioni vengono però fusi da Empedocle in un'unità, in un modo che era possibile forse solo in Sicilia. Siciliana è innanzitutto la forza esuberante, suggestiva, cruda addirittura delle sue metafore icastiche, dei suoi ammonimenti diretti e delle sue promesse rivolte ai destinatari dei poemi, agli uomini della strada; e siciliana è anche la carica che il suo poema veramente grandioso trasmette. Considerabile è stato l'influsso della dottrina e dei versi empedoclei sia nell'antichità che nell'età moderna. Platone, Aristotele, la scuola medica siciliana, la filosofia ellenistica e soprattutto Lucrezio sono stati profondamente influenzati da Empedocle. In età moderna la figura del filosofo agrigentino ha conosciuto un'incarnazione congeniale nella *Morte di Empedocle* di Hölderlin³⁰.

³⁰ Cfr. U. HÖLSCHER, *Empedokles und Hölderlin*, Frankfurt 1965.

CHRISTOPH RIEDWEG

Orfeo¹

Egli, infatti, condusse ogni cosa con la gioia dalla sua voce.

ESCHILO, *Agamennone*, 1630².

Chi ancora non ha mai sentito parlare del meraviglioso cantore Orfeo, che con la magia del canto, al suono della lira, avrebbe affascinato animali selvaggi, alberi, inanimate pietre e insomma la natura intera; che con la sua musica avrebbe commosso persino gli dèi dell'Oltretomba – guardie altrimenti inflessibili del loro bottino – inducendoli a restituire la sposa rapitagli anzitempo? Forse nessun personaggio dell'antichità ha così profondamente colpito la fantasia delle successive generazioni come Orfeo; forse nessun racconto è rimasto così attuale nella cultura europea attraverso i secoli, soprattutto nella musica e nella poesia, come quello di Orfeo ed Euridice. Basti qui ricordare il poema me-

* Vorrei ringraziare molto cordialmente Luca Soverini per essersi preso la briga di tradurre questo saggio in italiano.

¹ Fondamentale raccolta delle più importanti antiche testimonianze letterarie su Orfeo in O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin 1922, *Pars prior: Testimonia potiora*, pp. 1-79 (qui abbreviato con *OF Test.*, laddove con il solo *OF* sono indicati i frammenti). Mentre Kern ordina le testimonianze per motivi tematici, G. COLLI, *La sapienza greca*, I, Milano 1977, pp. 118-289, le dispone, insieme ai frammenti, in ordine cronologico (con traduzione italiana e breve commento). Per quanto riguarda le numerose rappresentazioni di Orfeo nell'arte figurativa antica – oltre a M.-X. GAREZON, s.v. «Orpheus», in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), VII, 1 (1994), pp. 81 sgg. – bisogna essenzialmente fare ricorso alle seguenti raccolte: F. M. SCHÖLLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Freiburg 1969; E. R. PANYUAGUA, *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo*, in «Helmantica», XXIII (1972), pp. 83-136 e 393-416; F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, III, Marburg 1973 (terza ed. ampliata), pp. 504-8; id., *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage: Übrige Helden*, Marburg 1976, pp. 332-45. La discussione più completa di tutte le testimonianze antiche conosciute fino al 1939, e ancor sempre assai preziosa, si deve a K. ZIEGLER, s.v. «Orpheus», in *RE*, XVIII, 1 (1939), coll. 1200-1316; altri importanti contributi di data più recente su Orfeo sono: I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, Berkeley - Los Angeles 1941 (rist. New York 1973); W. K. C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, London 1952² (soprattutto il terzo capitolo: *Orpheus and his Story*); J. WARDEN (a cura di), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto-Buffalo-London 1982; F. GRAF, *Orpheus. A Poet among Men*, in J. BREMMER (a cura di), *Interpretations of Greek Mythology*, Totowa N.J. 1986, pp. 80-106; M. WEGNER, *Orpheus – Ursprung und Nachfolge*, in «Boreas», XI (1988), pp. 177-225 (con abbondante materiale iconografico); CH. SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London 1989 [trad. it. Torino 1995]; J. BREMMER, *Orpheus. From Guru to Gay*, in PH. BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, Gené 1991, pp. 13-30; A. MASARACCHIA (a cura di), *Orfeo e l'orfismo*, Roma 1993.

² = *OF Test.*, 48 = 4 [A 10] Colli.

dievale inglese *Sir Orfeo* (anteriore al 1330), la *Festa di Orfeo* di Angelo Poliziano (c. 1480), opere come l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607) e l'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck (1762), l'operetta *Orphée aux enfers* di Jacques Offenbach (1858), la pièce teatrale *Orpheus und Eurydike* di Oskar Kokoschka (1915-17), l'*Orpheus. Eurydike. Hermes* (1905) e *Die Sonette an Orpheus* (1923) di Rainer Maria Rilke, l'*Orphée* di Jean Cocteau (1926)³, l'*Eurydice* di Jean Anouilh (1942), l'*Orpheus Descending* di Tennessee Williams (1957) o i film *Orfeo negro* di Marcel Camus (1958) e *Le testament d'Orphée* di Cocteau (1960)⁴.

Che una vasta parte dell'eredità culturale dei Greci in Occidente sia stata recepita non direttamente ma invece attraverso la mediazione di autori latini è un fatto ben noto. Il mito di Orfeo rappresenta un chiaro esempio di questo fenomeno: non testi greci, bensì Virgilio, Ovidio, Seneca e Boezio hanno plasmato l'immagine tradizionale di Orfeo che ha prevalso dal Medioevo ai giorni nostri. Fondamentale per questa tradizione è la narrazione di Virgilio. Nel quarto libro delle sue *Georgiche*, incentrato sull'allevamento delle api, l'autore collega i fatti relativi a Orfeo con la leggenda del pastore Aristeo, al quale, perduti i propri sciame per fame e malattia, il veggente Proteo avrebbe svelato come «causa della malattia» (*morbi causam*, 397) la collera di Orfeo: Euridice era stata morsa da un serpente nel tentativo di sottrarsi all'inseguimento di Aristeo; Orfeo, preso per ciò da furore, avrebbe inviato tale punizione (453-59). Poiché prima di Virgilio Aristeo non è mai messo in relazione a Orfeo ed Euridice, sembra lecito supporre che la motivazione qui proposta per la morte di Euridice sia innovazione di Virgilio⁵.

³ Trasposto in film da Cocteau nel 1950.

⁴ In generale sulla fortuna del mito di Orfeo cfr. A. PROVOOST (a cura di), *Orpheus - ontstaan, groei en naverking van een antieke mythe in de literatuur, beeldende kunsten, muziek en film*, Leuven 1974, pp. 107 sgg., e E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1976⁵, pp. 573 sgg.; inoltre anche K. ZIEGLER, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt zum 60. Geburtstag ... dargebracht von seinen Freunden*, Stuttgart 1950, pp. 239 sgg.; H. HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, Reinbeck bei Hamburg 1974⁶, pp. 295 sgg.; D. A. AMYX, *The Orpheus Legend in Art*, in «Archaeological News», V, 2 (1976), pp. 33 sgg.; WARREN (a cura di), *Orpheus* cit., pp. 63 sgg.; D. Z. BAKER, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A Study of Pan and Orpheus*, Chapel Hill - London 1986, pp. 23 sgg.; SEGAL, *Orpheus* cit., pp. 118 sgg. (Rilke) e 159 sgg. (in generale); WEGNER, *Orpheus* cit., pp. 193 sgg.; M. SPEISER, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992 (letteratura tedesca); MASARACCHIA (a cura di), *Orfeo* cit., pp. 309 sgg. Tutte le pubblicazioni ricordate contengono ulteriore bibliografia.

⁵ Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1278; F. KLINGNER, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich-Stuttgart 1976, pp. 353 sgg.; W. S. ANDERSON, *The Orpheus of Virgil and Ovid: flebile nescio quid*, in WARREN (a cura di), *Orpheus* cit., p. 27; che si debbano riconoscere Orfeo e Aristeo su una coppa del secondo quarto del V secolo a. C. è ipotesi molto controversa: cfr. G. SCHWARZ, s.v. «Eurydike», I, 7, in *LIMC*, IV, 1 (1988), pp. 99 sgg.

Comunque sia, la fine narrazione, che ha come suo centro il dolore di Orfeo (460 sgg.), prosegue riproponendo le singole parti del mito che ci sono familiari: il lamento di Orfeo per Euridice; la sua discesa agl'Inferi; gli effetti magici del suo canto sulle ombre e sugli altri abitanti dell'Oltretomba, compresi i suoi sovrani; la restituzione di Euridice, alla condizione che lei segua lo sposo e lui non si volti verso di lei; l'infrazione di tale accordo e la definitiva perdita della moglie; il lamento di Orfeo affidato a un canto incessante che ammalia tigri e querce; la morte violenta per mano di donne tracie; il capo mozzato che fluttua sul fiume Ebro (in Virgilio continuando a invocare Euridice). Per l'importanza ricoperta dal testo nei periodi successivi conviene riportare integralmente la parte centrale (485-502) di questa narrazione, di volta in volta sospesa fra il carattere lirico e quello tragico:

E già volgendo il passo ogni vicenda aveva evitata,
ed Euridice, restituitagli, già saliva alle aure della vita
seguendolo da dietro (ché questa legge aveva posto Proserpina),
quando una follia improvvisa colse l'incauto amante,
perdonabile certo, solo che perdonare sapessero i Mani:
ristette, e la sua Euridice, che già la luce sfiorava,
dimentico, ahimè, e vinto dalla passione, si volse a guardare.
Allora ogni fatica fu spesa in vano, i patti dello spietato tiranno
furono infranti: tre volte sulle acque d'Averno un fragore
si intese. «Quale, - ella disse, - quale enorme follia, Orfeo,
me disperata e te ha perduti? Ecco nuovamente il fato crudele
indietro mi chiama; e il sonno avvolge gli occhi miei vitrei.
Addio dunque. Una notte fonda circondandomi mi rapisce,
mentre protendo, ahimè non più tua, le mani deboli verso te».
Così disse e già, come fumo che si effonda nella tenue aria,
agli occhi scomparve in direzione opposta:
né più lo vide inutilmente afferrarne le ombre,
mentre molte cose ancora desiderava dire.

Nelle rielaborazioni latine del mito dipendenti da Virgilio il motivo dello sguardo all'indietro (491: *respexit*) è messo in evidenza ancora maggiore rispetto alle *Georgiche*. Mentre Virgilio infatti indica il *pone sequi*, il «seguire dietro a lui», quale condizione (*lex*) della restituzione di Euridice, in Ovidio, per esempio, essa prevede espressamente «che egli non volga indietro i suoi occhi, fin quando non sia uscito dalle valli dell'Averno»; di modo che quando «l'innamorato, per timore che ella potesse perdere le forze, e per il desiderio di vederla, a lei volse gli occhi», proprio allora Euridice sprofonda nuovamente nell'Oltretomba⁶.

⁶ OVIDIO, *Metamorphoses*, 10.51 sg. («ne flectat retro sua lumina, donec Avernus exierit valles») e 56 sg. Similmente SENECA, *Hercules Furens*, 582 sgg.; cfr. [VIRGILIO], *Culex*, 269 e 293; SENECA, *Hercules Oetaeus*, 1085 sgg.; BOEZIO, *De consolatione philosophiae*, 3.12.c.44 sgg. e 49 sgg.

In modo sorprendente questo motivo del mito che risulta centrale per la sensibilità moderna non è invece menzionato nei racconti greci su Orfeo ed Euridice precedenti a Virgilio⁷. Se ciò sia dovuto al carattere lacunoso della tradizione, oppure si tratti di un aspetto originale introdotto da Virgilio, non è possibile stabilire con certezza. Se fosse valida questa seconda ipotesi – si è già supposto con cautela che Virgilio avrebbe potuto essere influenzato nella sua descrizione dal famoso rilievo di Orfeo (cfr. fig. 1)⁸ –, il motivo dello sguardo all'indietro permetterebbe di riconoscere in modo particolarmente chiaro l'importanza di questo poeta e degli altri autori latini per l'immagine tradizionale di Orfeo in Occidente⁹.

In ogni caso, se si considerano le piuttosto scarse testimonianze nella letteratura greca conservatoci prima di Virgilio¹⁰, il mito appare nel suo complesso ancora molto meno consolidato. In alcuni punti addirittura si possono constatare rilevanti scarti rispetto alla versione corrente. E ciò già a partire dal nome della sposa. In Euripide, Isocrate e Platone non se ne fa menzione. La più antica attestazione letteraria sicura

⁷ In epoca successiva APOLLODORO, 1.15 = *OF Test.*, 63: «Plutone promise di farlo [cioè di rimandare Euridice sulla terra] a condizione che egli durante il viaggio non si fosse voltato verso di lei fin quando non fosse giunto alla sua dimora. Ma questi non ebbe fiducia e, voltatosi, vide la sposa; ella allora nuovamente tornò sui suoi passi»; almeno il divieto di voltarsi potrebbe essere antico, come mostra, oltre al rilievo di Orfeo (cfr. fig. 1), soprattutto un vaso apulo del IV secolo a. C., in cui assai chiaramente Orfeo volge le spalle alla sposa che lo segue (cfr. fig. 2); cfr. anche PAUSANIA, 9.30.6: «Egli commise l'errore di voltarsi»; un'allusione già nel mitografo Conone (*FGH Hist.*, 26 F 1.45.2), pressappoco contemporaneo di Virgilio: «Ma di nessun giovamento deve aver goduto dal ritorno alla vita, poiché egli dimenticò le condizioni poste a suo riguardo (λαθόμενον τῶν περὶ αὐτῆς ἐντολῶν)».

⁸ Cfr. la trattazione, che nel complesso rimane tuttavia problematica, di M. O. LEB, *Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs*, in «Hesperia», XXXIII (1964), p. 402; e anche D. SANSONE, *Orpheus and Eurydice in the Fifth Century*, in «Classica et Mediaevalia», XXXVI (1985), p. 55, nota 11; SEGAL, *Orpheus* cit., p. 157: «Così come Virgilio ha introdotto un'importante innovazione nel mito intrecciando le storie di Orfeo e Aristeo, in modo analogo potrebbe aver inventato il motivo dell'istintivo sguardo all'indietro».

⁹ Anche la localizzazione del viaggio nell'Ade al Tenaro non è attestata prima di Virgilio; in questo caso tuttavia la vicinanza con ORFEO, *Argonautiche*, 41, indica chiaramente che entrambi gli autori facevano riferimento alla medesima fonte, probabilmente una *Catabasi* orfica (cfr. oltre, nota 76); cfr. E. NORDEN, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt 1981⁷, p. 158; id., *Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil*, «Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse», XXII (1934), pp. 36 sgg.; ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1242. Che Virgilio per primo abbia dato un finale tragico alla vicenda, come pensa B. ROBBINS, *Famous Orpheus*, in WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., p. 16, non corrisponde al vero; già nelle più antiche testimonianze greche sembra infatti previsto l'esito sfortunato dell'intrapresa (cfr. oltre). In generale cfr. anche W. S. ANDERSON, *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., p. 27.

¹⁰ Su Orfeo in generale cfr. SEGAL, *Orpheus* cit., p. 157: «È opportuno ricordare come siano relativamente rari i riferimenti a Orfeo nella letteratura arcaica e classica: nessuno in Omero, Sofocle, Erodoto, Tucidide o Senofonte; uno ciascuno nelle opere a noi pervenute di Eschilo, Aristofane e Demostene; nessuno in Teocrito (il che è piuttosto sorprendente) o Callimaco».

di Euridice è l'*Epitaphium Bionis*, forse della fine del II secolo a. C., in cui, in coda al verso 124, il nome compare nella forma «Εὐρυδίκηία» (l'allungamento essendo dovuto a motivi metrici)¹¹. In un catalogo di amanti del poeta ellenistico Ermesianatte, precedente di circa un secolo e mezzo, affiora invece il nome Agriope¹². Il fatto che in questo stesso catalogo fra l'altro si stabilisca una relazione d'amore fra Omero e Penelope o fra Esiodo ed Eoie riduce però considerevolmente il valore di questa isolata testimonianza¹³. Nondimeno si pone la domanda se la tarda attestazione del nome Euridice sia puramente casuale¹⁴, o se piuttosto, come si può osservare in altri miti, ciò si debba al fatto che originariamente solo il protagonista maschile aveva un nome determinato, mentre la sposa ne fu provvista solo a partire dall'epoca ellenistica¹⁵.

Un'ulteriore incertezza riguarda l'esito del viaggio agli Inferi. Poiché nelle più antiche testimonianze greche abbiamo a che fare con menzioni casuali e mai con una rappresentazione complessiva del mito, non si può – almeno a prima vista – riconoscere senz'altro se l'autore di volta in volta presupponga il fallimento della spedizione di Orfeo, in accordo con la versione dei poeti latini, o piuttosto un esito favorevole. Che l'esito positivo sia di per sé più antico di quello tragico pare certo a molti studiosi moderni¹⁶, soprattutto in base a considerazioni di principio sulla figura del cantore tracio, le cui radici spesso si ritiene di poter rintracciare nel cosiddetto sciamanismo¹⁷. Uno «sciamano» – il termine

¹¹ *OF Test.*, 62. Altamente incerta è la datazione di un trattato *Dell'incredibile* di un certo Eracito – per lo più attribuito al periodo ellenistico –, in cui si fa menzione di Euridice nel capitolo 21. I nomi Ermes, Orfeo e Euridice sul rilievo ateniese di fine V secolo a. C. (cfr. fig. 1) difficilmente sono originali; cfr. BREMMER, *Orpheus* cit., p. 14.

¹² fr. 7.2 e 14 Powell = *OF Test.*, 61.

¹³ Forse abbiamo a che fare con una sovrapposizione rispetto a un altro famoso cantore tracio, Tamiri, cui le nostre fonti attribuiscono la ninfa Argiope quale madre (APOLLODORO, 1.16; PAUSANIA, 4.33.3). In questo caso il nome Agriope tramandato da Ermesianatte andrebbe corretto in Argiope (pace BREMMER, *Orpheus* cit., p. 15, nota 3), come pensano Zoega e altri; cfr. anche ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1277.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, col. 1276: «Che manchi nelle testimonianze più antiche è un caso che si spiega facilmente, poiché abbiamo sempre a che fare con allusioni al mito brevi e occasionali; inoltre il ruolo della sposa è del tutto passivo e non era dunque necessario in nessun modo ricordarne il nome».

¹⁵ Cfr. BREMMER, *Orpheus* cit., pp. 15 sgg.; M. SCHMIDT, *Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelt und Thrakerdarstellungen*, in BOERGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée* cit., p. 33, nota 5.

¹⁶ Cfr. i dati in SANSONE, *Orpheus* cit., p. 53, nota 1; inoltre SEGAL, *Orpheus* cit., p. 8.

¹⁷ K. Meuli per primo, nel 1940, pose Orfeo in relazione allo sciamanismo: cfr. *Gesammelte Schriften*, II, Basel-Stuttgart 1975, p. 697; inoltre B. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles - London 1951, p. 147 [trad. it. Firenze 1978]; M. ELIADE, *Shamanism. Archaic Technique of Ecstasy*, London 1964, p. 391 [trad. it. Roma 1975]; R. BÖHME, *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, Bern-München 1970, per esempio p. 334; WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., p. VIII;

proviene dalla lingua dei Tungusi della Siberia centrale – si contraddistingue fra l'altro per la capacità di intraprendere, nel corso di estasi rituali, un viaggio nell'Oltretomba, di comunicare con spiriti e divinità, e di riportare informazioni relative a quel mondo; egli può sanare i malati ed eventualmente persino avere successo nel riportare un'anima di nuovo alla vita terrena. Dunque da Orfeo in qualità di «sciamano» ci si poteva attendere che fosse riuscito a tornare in possesso della propria sposa; e anzi anche di più: che egli possedesse più in generale la capacità di riportare i morti alla vita nell'interesse della comunità. Così come è descritto nelle nostre fonti, il suo viaggio nell'Oltretomba si discosta invece per qualche aspetto non privo di significato dal viaggio nell'Aldilà di uno «sciamano»¹⁸. Così mai si fa allusione a quella *trance* estatica in cui uno «sciamano» è solito cadere e in corrispondenza della quale la sua anima si stacca dal corpo per intraprendere da sola il viaggio nell'Oltretomba. Orfeo – al pari di altri eroi greci come Teseo ed Eracle – discende agl'Inferi da uomo in tutto e per tutto, spinto dal dolore per la morte precoce della moglie, e confidando nella magia del suo canto¹⁹. Di un'applicazione di questi poteri musicali a favore di altri oppure per la guarigione di malati – importante tratto connotante per uno «sciamano» – nulla ci dice la tradizione (anche se guarigione dalle malattie potevano pur sempre promettere quei girovaghi officianti di riti sacri che si richiamavano a Orfeo, sui quali dovremo tornare)²⁰. Contro una diretta derivazione almeno della storia di Orfeo ed Euridice dallo «sciamanismo» parla inoltre forse un'altra circostanza: il motivo per cui qualcuno si reca nell'Oltretomba per andare a recuperarne un parente prossimo, riottenendolo anche di fatto a determinate condizioni, è attestato presso numerose popolazioni, dall'Asia e dal Nordamerica fino alla Polinesia; e può dunque essersi ulteriormente diffuso per bocca di cantastorie²¹.

ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., pp. 7 sgg.; M. L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford 1983, pp. 4 sgg.; SEGAL, *Orpheus* cit., p. 159; C. FIORE, *Aspetti sciamanici di Orfeo*, in MASARACCHIA (a cura di), *Orfeo* cit., pp. 409 sgg. La nozione di sciamanismo e la sua applicabilità al mondo antico sono state soggette a discussione negli ultimi anni: cfr. fra l'altro J. BREMMER, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton N.J. 1983, particolarmente p. 48.

¹⁸ Cfr. CH. H. KAHN, *Religion and Natural Philosophy in Empedocles' Doctrine of the Soul*, in «Archiv für Geschichte der Philosophie», XLII (1960), p. 32; GRAF, *Orpheus* cit., pp. 83 sgg.; G. CASADIO, *Adversaria Orphica et Orientalia*, in «Studi e materiali di Storia delle Religioni», LII (n.s. X, 2) (1986), pp. 312 sg.

¹⁹ Cfr. VIRGILIO, *Aeneis*, 6, 120: «Threicia fretus cithara fidibusque canoris». Similmente ORFEO, *Argonautiche*, 42.

²⁰ A proposito dei «farmaci scritti su tavole di Tracia, sulle quali la voce di Orfeo ha scritto» (EURIPIDE, *Alceste*, 966-70 = *OF Test.*, 82 = 4 [A 14] Colli), cfr. GRAF, *Orpheus* cit., pp. 94 sg.

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 83 sg.; critico rispetto alla teoria della diffusione BREMMER, *Orpheus* cit., pp. 26 sg.; cfr. anche A. MONNIER, *L'Orphée des ethnologues*, in BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée*

Comunque sia, se si sottopongono a un'attenta analisi le più importanti fonti greche risulta che, almeno prima del periodo ellenistico, non esistono testimonianze inequivocabili di una versione del mito con esito positivo del viaggio nell'Oltretomba; mentre viceversa il finale tragico appare attestato già verso la fine del v secolo a. C. (nel rilievo di Orfeo). La testimonianza più antica, sebbene non trasmessaci direttamente, sulla catabasi è per noi la tragedia *Bassaridi* (le Menadi tracie) di Eschilo, rappresentata negli anni sessanta o nei primi anni cinquanta del v secolo a. C. Qui la morte di Orfeo sembra essere motivata dal fatto che «poiché egli discese nell'Ade per la sua sposa e vide com'era l'Oltretomba, smise di onorare Dioniso, cui doveva la sua fama, e ritenne invece il dio del Sole, che chiamava anche Apollo, la più potente fra tutte le divinità»; preso dalla collera in conseguenza di ciò Dioniso avrebbe scatenato le Baccanti contro di lui²². Sebbene la sposa e l'amore di Orfeo per lei difficilmente abbiano costituito il centro della tragedia²³, già in quest'opera era comunque chiaramente detto che la discesa agl'Inferi riguardava la sposa e non un qualunque altro morto. E certo non doveva mancare anche il riferimento all'esito dell'audace impresa, anche se purtroppo il riassunto dello Pseudo-Eratostene non fornisce alcun chiarimento.

Nell'*Alceste* di Euripide, tragedia rappresentata nel 438 a. C., Admeto assicura alla sua sposa Alceste, disposta a morire per lui, che avrebbe intrapreso la discesa all'Ade se solo avesse posseduto l'arte del canto di Orfeo:

Ma se di Orfeo avessi la lingua e il canto
tali da strapparti all'Ade, con inni affascinando
o di Demetra la figlia o il suo sposo,
allora discenderei, né il cane di Plutone mi tratterrebbe
né Caronte, che con il remo le anime conduce,
non prima di aver portato alla luce la tua vita²⁴.

Frequentemente si è voluto vedere in questi versi la prova che Orfeo avrebbe avuto successo nel riportare alla vita la propria sposa, e che questa fosse la versione diffusa nel v secolo a. C.: l'allusione a una sto-

cit., pp. 65 sgg.; G. LANOUÉ, *Orpheus in the Netherworld*, in MASARACCHIA (a cura di), *Orfeo* cit., pp. 447 sgg.

²² ESCHILO, in TGF, III, p. 138 Radt = PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24 = *OF Test.*, 113 e 253 = 4 [B 2] Colli. Cfr. M. L. WEST, *Tragica VI*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London», XXX (1983), pp. 64 sgg.

²³ Cfr. SEGAL, *Orpheus* cit., p. 156: «È anche possibile che al drammaturgo non importasse molto della sposa e dell'amore di Orfeo per lei»; secondo WEST, *Tragica VI* cit., p. 67, Orfeo avrebbe potuto fare menzione del viaggio agl'Inferi soprattutto nel prologo.

²⁴ EURIPIDE, *Alceste*, 357-62 = *OF Test.*, 59 = 4 [A 13] Colli.

ria con esito sfavorevole, infatti, «da parte di Admeto sarebbe stata del tutto inappropriata a questo punto»²⁵. Ma questa è solamente una supposizione. In Euripide l'esito della storia in questo passo è fuori campo esattamente come in *Ifigenia in Aulide*, 1211 sgg.²⁶. Il poeta in entrambi i passi si sofferma esclusivamente sulla forza magica del canto di Orfeo. Admeto può benissimo aver sperato che, potendo disporre di quello, si sarebbe destreggiato meglio del suo famoso predecessore²⁷.

²⁵ ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., p. 16; similmente già LINFORTH, *The Arts of Orpheus* cit., p. 17: «Se avesse fallito, qualsiasi riferimento alla vicenda sarebbe stato inappropriato»; cfr. anche LEE, *Mystic Orpheus* cit., p. 401; SANSONE, *Orpheus* cit., pp. 59, nota 28 (con testimonianze), e 61.

²⁶ = *OF Test.*, 50 = 4 [A 21] Colli: «Se io avessi, padre, la voce di Orfeo, tale che con il mio canto potessi convincere le pietre a seguirmi e incantare con le parole chi volessi: allora io ci andrei».

²⁷ Cfr. anche GRAF, *Orpheus* cit., p. 81.

Figura 1.

Il cosiddetto rilievo di Orfeo: Ermes, Euridice, Orfeo. Copia romana (I secolo d. C.) dell'originale attico (c. 410 a. C.), andato perduto.



Anche il molto discusso rilievo attico di Orfeo – l'originale attico, datato intorno al 410 a. C. e forse attribuibile ad Alcamene, l'allievo e rivale di Fidia²⁸, è andato perduto, mentre possiamo ammirarne la copia più bella, risalente al primo periodo dell'impero romano, nel Museo archeologico nazionale di Napoli (fig. 1) – non può essere portato come prova per un esito favorevole della catabasi, come invece a volte si è fatto²⁹. Piuttosto il rilievo arresta il momento fulmineo e fatale in cui Orfeo, contravvenendo al patto con i sovrani dell'Inferi, si volge verso Euridice. Si noti il differente movimento dei tre personaggi, così magnificamente messi in relazione l'uno all'altro: Ermes, la guida delle anime, a giudicare dalla posizione dei piedi, sembra ancora in procinto di avanzare tranquillamente; al tempo stesso tuttavia, appoggiandosi leggermente all'indietro, prende con la mano sinistra il polso di Euridice, come per esortarla, con quella lieve pressione, al ritorno. Orfeo, rivolto con tenero desiderio verso Euridice, sta fermo (cfr. Virgilio, *Georgiche*, 4.490: *restitit*) e, mentre con la mano sinistra tiene la lira, con la destra ha appena sollevato il velo sul volto di Euridice (forse per assicurarsi che è proprio la sua sposa colei che lo segue). Euridice, quanto al movimento, occupa una posizione di mezzo: il suo piede sinistro pare ancora in cammino verso il mondo dei vivi, ma già ha voltato quello destro per il ritorno, in conseguenza del gesto di Orfeo. Euridice, che è la protagonista del rilievo, pone la sua mano sinistra sulla spalla di Orfeo «in segno di commiato e al tempo stesso di consolazione»³⁰: in lei dunque è espressa in modo particolarmente chiaro l'ambivalenza dell'attimo, la tragica coesistenza di rivedersi e accomiarsi³¹.

L'unico testo antico in cui a prima vista si fa menzione non solo della sposa ma anche di altre anime estinte è Isocrate, *Busiride*, 8, dove è detto che Orfeo «ricondusse i morti dall'Ade»³². I sostenitori dell'interpretazione sciamanistica sono soliti dedurre da questo testo che in origine si attribuiva a Orfeo la capacità generica di riportare i morti alla vita, e che egli avesse fatto uso con successo di questa facoltà³³. Tut-

²⁸ Cfr. SCHWARZ, «Eurydike» cit., pp. 100 sg.; la destinazione (parte di una donazione coregica?) così come l'esatto luogo di provenienza del rilievo (Agorà degli Ateniesi?) sono incerti.

²⁹ Fra gli altri cfr. LEE, *Mystic Orpheus* cit., p. 401; ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., p. 17; L.-A. TOUCHETTE, *A New Interpretation of the Orpheus Relief*, in «Archäologischer Anzeiger», 1990, pp. 77 sgg.

³⁰ SCHWARZ, «Eurydike» cit.

³¹ Cfr. anche ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1275; WEGNER, *Orpheus* cit., p. 180. Non è possibile stabilire se il rilievo fosse ispirato alla perduta tragedia di Aristia (cfr. oltre), come propongono ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1270, in nota, e SANSONE, *Orpheus* cit., pp. 62 sg.

³² = *OF Test.*, 60 = 4 [A 53] Colli.

³³ Fra gli altri SANSONE, *Orpheus* cit., p. 61, e SEGAL, *Orpheus* cit., p. 155.

tavia il plurale «i morti» va inteso piuttosto nel suo contesto: Orfeo viene paragonato al mitico re egiziano Busiride, che faceva sacrificio degli stranieri. In analogia con questi, che, secondo le parole di Isocrate, «uccideva i vivi prima del loro tempo», si opera nei confronti di Orfeo una generalizzazione del caso singolo e ben noto relativo alla restituzione della moglie, senza tuttavia che alcunché venga detto circa il suo esito³⁴.

Una curiosa variante della nota versione del mito si trova in Platone, *Simposio*, 179d³⁵: qui leggiamo infatti che gli dèi avrebbero allontanato Orfeo dall'Ade senza successo; che gli avrebbero mostrato soltanto il fantasma della sposa senza però concedergliela, «poiché egli, in quanto citaredo, sembrava essere rammollito e non avere il coraggio di morire per amore, come Alceste, ma escogitare invece un trucco per pervenire da vivo all'Ade». Per punizione di ciò sarebbe anche stato ucciso per mano di donne. In questa estrosa interpretazione si è soliti vedere un'originale idea di Platone³⁶. Ma forse ha ragione Sansone nel supporre che Fedro – il narratore di questa parte del dialogo – stia riassumendo, proprio come nel precedente caso di Alceste, la trama di una tragedia, e a chiamare dunque in causa in questo contesto Aristia, all'incirca contemporaneo di Sofocle³⁷, del quale è testimoniata una tragedia *Orfeo*³⁸. Ad ogni modo in questo caso è chiaramente supposto un esito privo di successo.

Nelle rappresentazioni del mito, sia figurative che letterarie, della prima età ellenistica la parte della vicenda legata a un successo risulta al contrario messa maggiormente in evidenza: il fatto che Orfeo davvero, secondo la leggenda, fosse riuscito con la forza magica del suo canto a commuovere le divinità dell'Oltretomba e a riottenere la sua sposa – per quanto tempo? – doveva evidentemente stare più a cuore agli artisti che non la domanda relativa all'esito della storia. Su un'anfora della collezione Perrone a Bari (340/330 a. C.) una piccola Nike volteggia verso

³⁴ Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1273 sg. («una esagerazione generalizzante di stampo retorico»); LINFORTH, *The Arts of Orpheus* cit., p. 21: «Orfeo riportava i morti dall'Ade: il plurale τοὺς τεθνεώτας e l'imperfetto ἀνψίην suggeriscono che fosse una pratica abituale. Ma questo tipo di espressione potrebbe essere usato, specialmente nella forma dell'encomio, anche per generalizzare il significato di un singolo accadimento; e dato che l'unica persona che si suppone Orfeo abbia riportato indietro dall'Ade è la moglie, almeno per quel che sappiamo da tutte le testimonianze antiche, dobbiamo concludere che Isocrate ha in mente questo caso».

³⁵ = *OF Test.*, 60 = 4 [A 38] Colli.

³⁶ Fra gli altri cfr. C. M. BOWRA, *Orpheus and Eurydice*, in id., *On Greek Margins*, Oxford 1970, p. 224; ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., p. 17; e GRAF, *Orpheus* cit., pp. 81 e 86.

³⁷ Che sia stato Aristia a introdurre il finale tragico, come pensa SANSONE, *Orpheus* cit., p. 61, pare tuttavia alquanto inverosimile.

³⁸ TGF, I, 9, fr. 5 Kannicht-Snell. Una commedia dallo stesso titolo scrisse Antifane (fr. 178 Kassel-Austin).

Orfeo, così da incoronarlo, mentre questi, muovendosi come un ballerino, canta davanti all'Ade³⁹; sul cratere apulo a volute del Pittore dell'Oltretomba (anch'esso 340/330 a. C.) – visibile a Napoli, come il rilievo di Orfeo – è rappresentato appunto il momento in cui Orfeo (attorno al quale si libra Eros), distolto lo sguardo, conduce via Euridice prendendole il polso, mentre con la mano sinistra tiene la lira come per suonarla (fig. 2)⁴⁰. Nel primo verso del frammento di Ermesianatte, già ricordato sopra a proposito del nome della sposa di Orfeo, si dice in mo-

³⁹ Cfr. R. LINDNER, s.v. «Hades», in LIMC, IV, 1 (1988), p. 387 (n. 155); M. SCHMIDT, *Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota*, in *Orfismo in Magna Grecia*, Atti del quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 6-10 ottobre 1974), Napoli 1975, tavv. v-vi; cfr. anche SCHMIDT, *Bemerkungen* cit., p. 42 (tav. 7).

⁴⁰ Cfr. LINDNER, «Hades» cit. (n. 154); SCHMIDT, *Bemerkungen* cit., pp. 32 sg.

Figura 2.

Cratere apulo a volute del Pittore dell'Oltretomba (340/330 a. C.).

Sopra (da sinistra a destra): Euridice, Orfeo – attorno al quale si libra Eros –, Ecate e pantera, Persefone, Ade, Dike, Piritoo. Sotto: Iolao, Ermete, Eracle e Cerbero, Erinni e Danaide (?).



do lapidario che Orfeo, armato della lira, avrebbe ricondotto la sua amata dall'Ade (ἀνΐγαγεν)⁴¹: il che suona come se l'impresa fosse stata coronata da successo. In realtà il poeta sembra disinteressarsi dell'esito definitivo. La sua narrazione, in cui è esaltata la volontà di Orfeo di affrontare i pericoli e le avversità dell'Oltretomba per amore della sposa, si interrompe proprio nel momento in cui questi riesce a convincere i Signori degl'Inferi (13 sg.): «Quindi cantando convinse i grandi potenti a restituire ad Agriope il soffio della vita amabile». Nell'*Epitaffio* per il poeta bucolico Bione, lo sconosciuto redattore invita il poeta deceduto a intonare lui stesso un canto davanti alla dea dell'Oltretomba; la sua musica non sarebbe rimasta senza compenso: «come già in passato restituì Euridice a Orfeo, quando questi cantava soavemente con la sua lira, così rimanderà anche te, Bione, ai monti» (123-25). Quanto al definitivo successo o insuccesso di Orfeo in questo passo si dice altrettanto poco che ai versi 115 sgg. e 125 sg., in cui il redattore si augura di possedere l'arte di Orfeo per poter discendere all'Ade e intonare un canto a Plutone.

Tutt'al più un esito positivo sembra presupposto nell'Eraclito redattore, forse in epoca ellenistica, di un trattato *Dell'incredibile*, e in Diodoro. Il primo paragona Orfeo a Eracle, che ha trascinato il cane infernale Cerbero sulla terra (21); il secondo a Dioniso, che «ha condotto via dall'Ade la madre Semele, e l'ha resa partecipe dell'immortalità dandole il nome Tione»⁴². Tuttavia in Diodoro il successo finale di Orfeo di nuovo non è esplicitamente constatato⁴³, e a Eracle allude anche Virgilio in un passo che sarebbe certamente valso come testimonianza di un esito positivo, non fosse che lo stesso poeta, nel quarto libro delle *Georgiche*, ha raccontato in modo così impressionante il fallimento della discesa all'Ade: in *Eneide*, 6.119 sgg., Enea prega la Sibilla di introdurlo nell'Aldilà facendo riferimento a casi precedenti:

se Orfeo poté evocare i Mani della sua sposa,
confidando nelle armoniose corde della sua tracia lira
... e perché ricordare il grande Teseo,
perché il famoso Alcide [cioè Eracle]?...⁴⁴

⁴¹ Ugualmente anche lo scolio in *Euripidis Alcestin*, 357.

⁴² DIODORO, 4.25.4 = *OF Test.*, 97 = 4 [B 25] Colli.

⁴³ Ciò vale anche per LUCIANO, *Dialoghi dei morti*, 28.3: Protesilao, che vuole tornare nel mondo dei vivi per desiderio della sua sposa, ricorda a Plutone che in passato proprio per quel motivo Euridice era stata concessa a Orfeo, mentre avevano lasciato libera Alceste per compiacere Eracle.

⁴⁴ ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1271, caratterizza giustamente i versi 119 sg. come «l'esempio più strano e istruttivo di tale rappresentazione abbreviata e, se presa alla lettera, fuorviante».

Sia in quegli autori greci del periodo imperiale che hanno raccontato compiutamente il viaggio all'Ade (Conone, Apollodoro, Pausania)⁴⁵, come nelle testimonianze latine (Virgilio, Ovidio, Seneca, Lucano, Boezio ecc.), la catabasi in ogni caso finisce sempre tragicamente.

In breve, non solo le più antiche ma proprio tutte le testimonianze dell'antichità pervenuteci a una più attenta analisi si dimostrano – per usare una formulazione prudente – per lo meno conciliabili con la versione corrente⁴⁶.

Molto meno uniforme è invece la tradizione antica relativa alla morte di Orfeo. Esiste infatti un gran numero di rappresentazioni fra loro concorrenti, delle quali non tutte possono essere analizzate in questa sede. Basti una scelta di quei testi che risultano particolarmente indicativi per la comprensione della figura di Orfeo⁴⁷.

Comune a tutte le versioni è la convinzione che il famoso cantore sia andato incontro a una morte non naturale ma violenta. Per lo più, ma non sempre, si stabilisce una relazione con la (sfortunata) discesa all'Ade, e la morte è motivata come punizione per un cambiamento nel comportamento derivante dalla catabasi. Tale cambiamento riguarda o l'atteggiamento religioso di Orfeo – secondo Eschilo, a seguito del suo viaggio nell'Ade, Orfeo avrebbe smesso di onorare Dioniso richiamando in questo modo su di sé l'ira del dio⁴⁸ – oppure, più frequentemente, il suo rapporto con il sesso femminile. Si dice che egli, dopo aver perso per la seconda volta la sua sposa, caduto in uno stato di profonda afflizione, avrebbe completamente evitato i rapporti con le donne della sua patria tracia (cfr. Virgilio, *Georgiche*, 4.516: «nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei»⁴⁹); il suo comportamento le avrebbe dunque offeso fino a spingerle al suo omicidio. Altrove si allude anche a una conversione al proprio sesso: secondo Ovidio, Orfeo avrebbe introdotto in Tra-

⁴⁵ Nessun chiarimento intorno all'esito permettono le esigue menzioni in ORFEO, *Argonautiche*, 40-42 e 91-93.

⁴⁶ Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1277 sg.; W. S. ANDERSON, *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., p. 27; GRAF, *Orpheus* cit., p. 82; e adesso anche J. HEATH, *The Failure of Orpheus*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXIV (1994), pp. 163 sgg.

⁴⁷ Esauriente trattazione di questo tema in ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1281 sgg.

⁴⁸ Spiegazione un po' differente in IGINO, *De astronomia*, 2.7.1 = *OF Test.*, 117; cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1285, e GRAF, *Orpheus* cit., p. 85.

⁴⁹ All'incirca: «Nessuna passione d'amore poté piegare il suo animo al matrimonio»; similmente OVIDIO, *Metamorphoses*, 10.79 sg.: «... omneinque refugerat Orpheus | femineam Venerem» (entrambi i passi = *OF Test.*, 76).

cia la pederastia⁵⁰. Non ci dovrebbe essere dubbio sul fatto che in questo punto Ovidio dipenda dal poeta ellenistico Fanocle, che aveva variato in questo senso il mito di Orfeo nella sua raccolta di varie avventure amorose di divinità ed eroi con bei giovani. Secondo questo autore Orfeo canta nei boschi ombrosi per esprimere non il desiderio di Euridice, bensì la sua nostalgia per Calaide, di cui è innamorato; e le donne della Tracia lo uccidono «in quanto per primo ha mostrato fra i Traci l'amore per gli uomini, privando di lode il desiderio del sesso femminile»; e «ancora oggi», a punizione di questo delitto, le donne tracie vengono tatuate dai loro uomini⁵¹.

Fanocle può aver creato lui stesso la storia con Calaide⁵². Al contrario, una tradizione più antica potrebbe essersi conservata in Pausania⁵³, in cui come motivo della condanna a morte decretata a Orfeo dalle donne tracie⁵⁴ si menziona il fatto che «egli convinse i loro uomini a seguirlo nelle sue scorribande». Chiaramente in questo caso Orfeo assume i tratti di *leader* di una specie di associazione maschile. A ciò si accorda la circostanza per cui, sui vasi attici a figure rosse, a partire dall'inizio del v secolo a. C., Orfeo è rappresentato in atto di cantare in compagnia di uomini armati: esempio particolarmente impressionante è il cratere di Berlino del Pittore di Orfeo (così denominato proprio per questa raffigurazione: fig. 3)⁵⁵. Recentemente Fritz Graf ha fatto notare che almeno le radici di quella parte del mito di Orfeo connessa con la Pieria, in Macedonia, vanno ricercate non tanto nello «sciamanismo» quanto nelle associazioni arcaiche di giovani guerrieri, che si riconoscevano in propri riti segreti ed erano guidate da un capo dai lineamenti sacerdotali. Il sostegno letterario più importante a questa interessante ipo-

⁵⁰ OVIDIO, *Metamorphoses*, 10.83-85. Cfr., forse con derivazione da Ovidio, IGINO, *De astronomia*, 2.7.3, e SERVIO, *In Vergili Georgica*, 4.519, p. 357 Hagen (entrambi i passi = *OF Test.*, 77).

⁵¹ fr. 1.9 sgg. Powell = 14.9 sgg. [842 sgg.] Hopkinson = *OF Test.*, 77. Cfr. PLUTARCO, *Sulla tarda vendetta divina*, 557d = *OF Test.*, 77; *Antologia Palatina*, 7.10.3 = *OF Test.*, 128. Nelle rappresentazioni vascolari di v secolo a. C. le donne tracie sono generalmente contraddistinte da tatuaggi: cfr. K. ZIMMERMANN, *Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCV (1980), pp. 163 sgg.; C. P. JONES, *Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity*, in «Journal of Roman Studies», LXXVII (1987), p. 145.

⁵² Cfr. N. HOPKINSON, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge 1989, p. 178.

⁵³ PAUSANIA, 9.30.5 = *OF Test.*, 116.

⁵⁴ L'uccisione di Orfeo per mano delle Menadi sembra essere innovazione di Eschilo (da cui dipendono forse APOLLONIO, 1.15 = *OF Test.*, 63; VIRGILIO, *Georgica*, 4.521; OVIDIO, *Metamorphoses*, 11.17); le rappresentazioni vascolari così come le altre fonti letterarie parlano semplicemente di donne tracie in riferimento alle assaltrici; cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1285 sg.; WEST, *Tragica VI* cit., p. 67; GRAF, *Orpheus* cit., p. 86.

⁵⁵ In generale cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1289 sg.; PANYUAGUA, *Catálogo* cit., pp. 108 sgg.; AMYX, *The Orpheus Legend* cit., pp. 26 sgg.; GRAF, *Orpheus* cit., p. 86.

tesi⁵⁶ proviene, oltre che da Pausania, dal mitografo Conone, vivente all'epoca della nascita di Cristo. Questi, che pure ricorda anche l'avversione di Orfeo per il genere femminile quale plausibile ragione per la sua uccisione da parte delle donne, indica tuttavia quale motivo principale il fatto «che egli non concesse loro alcuna parte ai riti segreti»⁵⁷. Durante la celebrazione di questi riti segreti riservati solamente agli uomini si offrì alle donne l'opportunità di uccidere Orfeo. Come scrive Conone, nei giorni stabiliti una folla di Traci e Macedoni armati si riunì a Libetra, città della Pieria ai piedi dell'Olimpo, in una grossa sala adatta alle celebrazioni; «ma quando vi entrarono per celebrare i riti segreti, deposero le armi davanti alle porte. Le donne, accortesi di ciò, spinte dall'ira per il disprezzo nei loro confronti, presero le armi: uccisero

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 87 sgg.; accenni a questo proposito già in ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1289-91; per il resto molto simile a Graf già A. POL e I. MARAZOV, *Thrace and the Thracians*, London 1977 [trad. it. Roma 1981], pp. 58 sg. (in cui fra l'altro si allude anche alla vicinanza fra i Misteri traci e le «adunanze delle società segrete maschili in Iran») e pp. 148 sg. (Orfeo e Zalmossi); l'ipotesi di Graf è sviluppata da BREMMER, *Orpheus* cit., pp. 18 sgg.

⁵⁷ *FGHst*, 26 F 1.45.4 = *OF Test.*, 115 = 4 [B 26] Colli.

Figura 3.

Orfeo fra i Traci. Cratere attico a figure rosse del Pittore di Orfeo (c. 440 a. C.).



chiunque incontrassero e, fatto a pezzi Orfeo, gettarono ogni parte del suo corpo in mare».

Merita particolare attenzione il fatto che qui si determini un rapporto fra Orfeo e i riti segreti (ἄγρια). Non viene però detto di quale tipo fossero questi riti. Anche nella versione del mito, dai toni più evemeristici, narrata da Strabone, 7 fr. 18⁵⁸, veniamo in ogni caso a sapere di riti sacri. Secondo questo racconto, Orfeo fece la sua apparizione a Pimpla, paese situato sotto Libetra, dapprima come sacerdote questuante che viveva «di musica, dell'arte oracolare e delle celebrazioni orgiastiche». Successivamente egli si volse a progetti più ambiziosi, radunando gente intorno a sé e raggiungendo un certo potere: il che, tuttavia, riempì alcuni di sospetto e fu causa del suo assassinio. A prescindere dalla musica, la caratterizzazione della prima parte della vita di Orfeo fornita da Strabone ricorda fortemente quei «sacerdoti questuanti e indovini» descritti da Platone nella *Repubblica*, i quali, nel loro girovagare, proponevano riti catartici per liberare dalle avversità di questo mondo così come funzioni sacre per una sorte migliore nell'Aldilà⁵⁹. Libri di Orfeo giocavano un ruolo importante in questi riti che, sulla base di testi paralleli, si lasciano chiaramente identificare come bacchici⁶⁰: era in base ad essi, infatti, che i sacerdoti vaganti eseguivano i loro sacrifici⁶¹.

In questo modo si affaccia nel campo di osservazione un aspetto di Orfeo che, se è poco radicato nella coscienza comune dell'uomo moderno, tuttavia nell'antichità apparteneva in modo essenziale a questa figura⁶²: e cioè Orfeo come redattore di una poesia principalmente teologico-teogonica⁶³ e come fondatore di iniziazioni bacchico-dionisia-

⁵⁸ = OF Test., 40 e 84 = 4 [B 27] Colli. Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1283.

⁵⁹ Cfr. anche BREMMER, *Orpheus* cit., p. 22.

⁶⁰ PLATONE, *Fedro*, 244d-e, 265b; cfr. CH. RIEDWEG, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin - New York 1987, p. 35.

⁶¹ PLATONE, *Repubblica*, 364b5 sgg. (in parte = 4 [A 41] Colli); cfr. in generale W. BURKERT, *Craft Versus Sect: The Problem of Orphics and Pythagoreans*, in B. F. MEYER e E. P. SANDERS (a cura di), *Jewish and Christian Self-Definition, III. Self-Definition in the Greco-Roman World*, London 1982, pp. 4 sgg.

⁶² Non a caso DIODORO, 1.23.6 = OF Test., 95 = 4 [B 23] Colli, scrive: «Orfeo ebbe enorme fama presso i Greci per il suo canto, i suoi riti e i suoi discorsi sugli dèi (teologie)».

⁶³ La raccolta dei frammenti in OF, pp. 80 sgg.; cfr. anche COLLI, *La sapienza greca* cit., pp. 118 sgg.; traduzione italiana dei frammenti più importanti: G. ARRIGHETTI (a cura di), *Frammenti orfici*, Nota introduttiva di G. Colli, Milano 1989. La trattazione generale più recente sulla poesia orfica è quella di WEST, *The Orphic Poems* cit.; per la quale si vedano la critica e le sostanziali integrazioni di CASADIO, *Adversaria Orphica* cit., pp. 291 sgg.; cfr. anche L. BRISSON, *Les théogonies orphiques et le papyrus de Derveni*, in «Revue de l'histoire des religions», CCII (1985), pp. 389 sgg.; F. GRAF, in «Gnomon», LVII (1985), pp. 585 sgg.; N. RICHARDSON, in «Classical Review», XXXV (1985), pp. 87 sgg.

che⁶⁴ in cui la sua poesia evidentemente trovava utilizzazione. Ritrovamenti sensazionali degli ultimi decenni hanno apportato maggiore luce in questo campo prima davvero oscuro e, corrispondentemente, assai discusso negli studi. Nel 1962, nel corso di uno scavo a Derveni, si rinvenne un papiro contenente un commento presocratico a versi di Orfeo: grazie a tale rinvenimento oggi possiamo dare per certo che già intorno al 500 a. C., al più tardi, circolava sotto il nome di Orfeo una teogonia paragonabile a quella esiodea, la quale era nota tra l'altro anche a Platone e che nutrì, in una versione ulteriormente elaborata (la cosiddetta «teogonia rapsodica»), le speculazioni dei neoplatonici⁶⁵. Già Eschilo sapeva di un rapporto particolare che legava Orfeo a Dioniso; delle tavolette in osso provviste di graffiti, ritrovate qualche tempo fa a Olbia, sul Mar Nero, testimoniano ora per il primo periodo classico l'esistenza di un'associazione culturale di seguaci di Dioniso che si richiamavano a Orfeo (su una di queste tavolette è incisa la parola «Orphikoi»), preoccupati non solo del rapporto fra corpo e anima ma anche della morte e della vita susseguente⁶⁶. A ragione inoltre si tende a ricondurre all'ambiente orfico anche le laminette d'oro bacchiche, altre due delle quali sono state rinvenute nel 1985 nella tessalica Pelinna, contenenti dettagliate istruzioni per il corretto comportamento dei morti nell'Oltretomba⁶⁷. Su questa conoscenza superiore in confronto ai non ammessi ai misteri si fondava la speranza degli iniziati in una sorte migliore nell'Aldilà. Gli orfici si attenevano nella vita di ogni giorno a regole ben determinate (fra l'altro rinunciavano al consumo di car-

⁶⁴ Cfr. ARISTOFANE, *Rane*, 1032 = OF Test., 90 = 4 [A 25] Colli, e EURIPIDE, *Reso*, 943 sg. = OF Test., 91 = 4 [B 5] Colli (entrambi senza menzione di Dioniso); DAMAGETO, *Epigrammi*, 2.5 [2670] Page = *Antologia Palatina*, 7.9.5 = OF Test., 126; APOLLIDORO, 1.15 = OF Test., 63; cfr. OF Test., 94 sgg.

⁶⁵ Pubblicazione provvisoria del papiro in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», XLVII (1982), pp. 1*-12*; alcune indicazioni bibliografiche in BURKERT, *Craft Versus Sect* cit., p. 183, nota 1, e G. CASADIO, *Adversaria Orphica. A proposito di un libro recente sull'Orfismo*, in «Orpheus», VIII (1987), pp. 385 sgg.; cfr. ora anche A. BOTTINI, *Archeologia della salvezza. L'eschatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano 1992, pp. 135 sgg.

⁶⁶ Cfr. J. G. VINOGRADOV, *Zur sachlichen und geschichtlichen Deutung der Orphiker-Plättchen von Olbia*, in BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée* cit., pp. 77 sgg. e tav. 17; BOTTINI, *Archeologia della salvezza* cit., pp. 151 sgg.

⁶⁷ I testi in G. ZUNY, *Persephone: Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford 1971, pp. 286 sgg.; 4 [A 62-70 e B 31] Colli; sulle nuove laminette (pubblicate da K. TSANTSANOGLOU e G. M. PARASSOGLIOU in «Hellenika (Thessalonike)», XXXVIII (1987), pp. 3 sgg.) cfr. F. GRAF, *Textes orphiques et rituel bacchique. A propos des lamelles de Pelinna*, in BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée* cit., pp. 87 sgg.; e F. GRAF, *Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions*, in TH. H. CARPENTER e CH. A. FARAONE (a cura di), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London 1993, pp. 239 sgg.; in generale sulle laminette d'oro cfr. ora BOTTINI, *Archeologia della salvezza* cit., pp. 27 sgg. e 125 sgg. (con ulteriore bibliografia).

ne)⁶⁸. Queste vennero motivate miticamente nei «discorsi sacri» (ἱεροὶ λόγοι)⁶⁹. In questo contesto sembra avere giocato un ruolo importante il racconto secondo cui Dioniso, che conformemente alla tradizione orfica è nato dall'incesto di Zeus con la figlia Persefone, sarebbe stato dilaniato in tenera età dai Titani⁷⁰ (Isocrate poteva pensare fra l'altro anche a questo racconto, quando individua nella morte di Orfeo la punizione per le orribili cose che proprio questo poeta avrebbe imputato agli dèi)⁷¹. Se, e in quale misura, le dottrine orfico-bacchiche derivate dall'allegoresi di questo e di altri miti teogonici (dottrine, d'altronde, alle quali appartiene fra l'altro anche la visione del corpo come prigioniero dell'anima)⁷² abbiano potuto influire su pensatori presocratici come Eraclito, Parmenide ed Empedocle, sui pitagorici così come soprattutto sulla filosofia di Platone, è domanda cui tuttora la ricerca scientifica fornisce risposte non univoche, e sulla quale non si può insistere ulteriormente in questa sede⁷³.

Rimane tuttavia da domandarsi come si inserisca nel quadro generale del mito l'aspetto di Orfeo che abbiamo descritto con poche pennellate; e ugualmente come Orfeo abbia potuto arrivare a ricoprire questo ruolo. Può essere che le associazioni segrete di uomini, con cui – come si è visto – Graf mette in relazione il cantore Orfeo, fossero una forma precorritrice di iniziazioni orfico-bacchiche, anche se, in epoca storica, i riti bacchici erano aperti a donne e uomini⁷⁴. E forse, semplicemente, anche la discesa all'Ade fu circostanza decisiva perché, alme-

⁶⁸ PLATONE, *Leggi*, 782c7 = *OF Test.*, 212 = 4 [A 51] Colli, parla di «forme di vita orfiche» (Ὀρφικαὶ βίαι); cfr. già EURIPIDE, *Ippolito*, 952 sgg. = *OF Test.*, 213 = 4 [A 16] Colli; ARISTOFANE, *Rane*, 1032 = *OF Test.*, 90 = 4 [A 25] Colli; G. SPAMENI GASPARRO, *Critica del sacrificio cruento e antropologia in Grecia: da Pitagora a Porfirio*, in F. VATTIONI (a cura di), *Sangue e antropologia. Riti e culti*, I, Roma 1987, pp. 140 sgg.

⁶⁹ Cfr. fra gli altri ERODOTO, 2.81.2 = *OF Test.*, 216 = 4 [A 12] Colli; l'unico ἱερός λόγος dell'antichità i cui tratti sono in qualche modo riconoscibili è *OF*, 245 (a proposito del quale cfr. CH. RIEDWEG, *Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos – Beobachtungen zu OF 245 und 247* (sog. *Testament des Orpheus*), Tübingen 1993); in generale W. BURKERT, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990, p. 59.

⁷⁰ Cfr. fra gli altri ID., *Storia delle religioni*, VIII/2. I Greci. *Età classica*, Milano 1984, pp. 429 sgg.

⁷¹ In ISOCRATE, *Busiride*, 39 = *OF*, 17 = 4 [A 54] Colli. Cfr. anche PAUSANIA, 9.30.5; ATENAGORA, *Ambasceria per i cristiani*, 32.1 = *OF*, 59 = 4 [B 35] Colli; ORIGENE, *Contro Celso*, 7.54; DIOGENE LAERZIO, 1.5 = *OF Test.*, 125.

⁷² Cfr. *OF*, 7 sgg. = 4 [A 31 e 34] Colli; sul quale CASADIO, *A proposito di un libro recente sull'Orfismo* cit., pp. 389 sgg.

⁷³ Per Empedocle cfr. CH. RIEDWEG, *Orphisches bei Empedokles*, in «Antike und Abendland», XLI (1995), pp. 34 sgg. Per Platone cfr. fra l'altro MASARACCHIA (a cura di), *Orfeo* cit., pp. 173 sgg.; e A. BERNABÉ, *Una etimologia platonica: ΣΩΜΑ-ΣΗΜΑ*, in «Philologus», CXXXIX (1995), pp. 204 sgg.

⁷⁴ Come mostra non da ultimo il fatto che le laminette d'oro di Ipponio e Pelinna sono state rinvenute in tombe di donne.

no dalla fine del VI secolo a. C., si ricorresse a Orfeo come autorità su questioni di natura teologica ed escatologica: egli infatti, «poiché era disceso nell'Ade a causa della sua sposa», davvero aveva visto in prima persona «come era l'Aldilà»⁷⁵; e poteva dunque fornire agli uomini consigli da esperto riguardo all'ineluttabile viaggio nel regno della morte⁷⁶.

⁷⁵ PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24, seguendo ESCHILO, *Bassaridi* (cfr. sopra, nota 22). Il nesso fra il viaggio agli Inferi di Orfeo e la sua dottrina teologica si desume chiaramente anche da PLUTARCO, *Sulla tarda vendetta divina*, 566b-c = *OF*, 294.

⁷⁶ Sembra che già nel primo periodo classico circolava sotto il nome di Orfeo un racconto in versi del viaggio agli Inferi, la cui redazione veniva a volte attribuita nell'antichità al pitagorico Cercope (cfr. *OF Test.*, 174; inoltre pp. 304 sgg.). In questa catabasi Orfeo doveva aver descritto, secondo ORFEO, *Argonautiche*, 40 sgg. = *OF Test.*, 224, ciò che egli «vide e riconobbe, quando sul Tenaro intraprese l'oscuro viaggio all'Ade, per amore della sua sposa, fiducioso nella sua lira». L'opera difficilmente doveva esaurirsi in una descrizione dell'impresa, mentre avrà contenuto invece anche rivelazioni di natura teologico-escatologica. Cfr. K. ZIEGLER, s.v. «Orphische Dichtung», in *RE*, XVIII, 2 (1942), coll. 1391-95; WEST, *Tragica VI* cit., p. 68; BREMMER, *Orpheus* cit.,

Figura 4.

Cratere apulo a volute del Pittore dell'Oltretomba (c. 320 a. C.): a sinistra, Orfeo vicino al palazzo di Persefone e Ade.



In questo contesto bisogna anche menzionare i vasi di IV secolo a. C. provenienti dall'Italia meridionale e nella maggior parte prodotti e utilizzati per il culto dei morti, sui quali più volte Orfeo compare come personaggio di scene ambientate in un Aldilà dai tratti dionisiaci. Mentre rappresentazioni come quella del Pittore dell'Oltretomba sul famoso cratere a volute di Monaco (fig. 4) – Orfeo vi è ritratto con movenze da ballerino, mentre suona davanti al palazzo di Ade⁷⁷ – possono essere interpretate anche nel senso tradizionale del mito⁷⁸, tale esegesi appare in-

p. 26: «Non è inverosimile che si possa qui trovare il collegamento tra l'Orfeo cantore e l'Orfeo poeta/guru».

⁷⁷ LINDNER, «Hades» cit., pp. 385 sg. (n. 132); cfr. SCHMIDT, *Bemerkungen* cit., pp. 32 sgg.

⁷⁸ Ma nella maggior parte dei casi Euridice manca in queste rappresentazioni (eccezione: fig. 2); ciò che dimostra, secondo F. GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin - New York 1974, p. 124, nota 148, «che il mito di Euridice almeno non era centrale».

Figura 5.

Orfeo e vegliardo con rotolo di libro in *aedicula*. Anfora apula del Pittore di Ganimede (330/320 a. C.).



vece da escludere per un'anfora sepolcrale del Pittore di Ganimede (c. 330/320 a. C.), in cui lo stesso Orfeo si trova in una *aedicula* – simbolo della tomba – davanti a un uomo vecchio, troneggiante in atteggiamento eroico, che nella mano sinistra tiene in modo vistoso il rotolo di un libro (fig. 5). Bisogna ritenere, con Schmidt e Burkert⁷⁹, che in questo modo si voglia alludere a uno di quei libri di Orfeo, assai numerosi secondo Platone, dai quali i μῦσοι traevano le loro speranze per la beatitudine nell'Aldilà⁸⁰.

Ma torniamo, dopo questo veloce sguardo sull'orfismo, nuovamente a Conone. Secondo il suo racconto, a Libetra, dopo la morte inespia di Orfeo, scoppiò un'epidemia di peste. Un oracolo promise la salvezza qualora fosse stata ritrovata e sepolta la testa di Orfeo. Grazie all'indicazione di un pescatore essa fu rinvenuta, nei pressi della foce del fiume Mele, «che anche allora ancora cantava», ed era perfettamente conservata; fu così sepolta sotto un grande monumento funebre intorno al quale si eresse un santuario cui le donne – in modo poco sorprendente, nell'ambito di rituali segreti tipici delle associazioni maschili – non potevano avere accesso⁸¹. Quasi come continuazione di questa narrazione eziologica legata all'esistenza di un culto di Orfeo da localizzarsi forse a Libetra⁸² si può leggere un racconto che il periegeta di epoca imperiale Pausania raccolse da uno straniero a Larissa, città della Tessaglia, ugualmente relativo al monumento funebre di Orfeo che, sempre secondo Pausania, si trovava «non lontano dalla città» (Libetra)⁸³. Un tempo gli abitanti di Libetra avrebbero ricevuto dalla Tracia un oracolo di

⁷⁹ SCHMIDT, *Orfeo* cit., pp. 112 sgg.; e ID., in M. SCHMIDT, A. D. TRENDALL e A. GAMBINOGLIOU, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel-Mainz 1976, pp. 32 sgg.; W. BURKERT, *Neue Funde zur Orphik*, in «Informationen zum Altsprachlichen Unterricht», II (1980), pp. 38 sg.; cfr. inoltre anche WEGNER, *Orpheus* cit., pp. 183 sg. e BOTTINI, *Archeologia della salvezza* cit., p. 145.

⁸⁰ «Questo morto conosce la poesia di Orfeo poiché possiede il suo libro. È difficile immaginarsi una più chiara rappresentazione di un 'orfico' e delle sue speranze relative all'Aldilà nelle arti visive» (BURKERT, *Neue Funde* cit.).

⁸¹ Per miti simili cfr. BREMMER, *Orpheus* cit., p. 22.

⁸² Dalla descrizione di Conone non risulta ben chiaro dove fosse posto il santuario di Orfeo. Contro la tesi di chi nel Mele menzionato da Conone riconosce il famoso fiume di Smirne – così fra gli altri ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1244 – si oppone GRAF, *Orpheus* cit., p. 88 («un torrente locale, di cui non si hanno testimonianze altrove»). Di un tempio con un'immagine sacra di Orfeo si ha notizia in relazione ad Alessandro Magno: quando questi si mise in marcia per la sua campagna militare, tale immagine avrebbe iniziato a trasudare simbolicamente (OF Test., 144); cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1230 sg.

⁸³ PAUSANIA, 9.30.9-11 = OF Test., 129. Che Orfeo venne sepolto a Libetra attesta anche PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24 = OF Test., 113 = 4 [B 2] Colli.

Dioniso – si noti anche in questo caso la connessione fra questa divinità e il nostro cantore –: la loro città sarebbe andata distrutta a causa di un maiale, non appena il sole avesse visto le ossa di Orfeo. Gli abitanti di Libetra non si preoccuparono più di tanto dell'oracolo, visto che, secondo loro, nessun animale poteva essere così grande e potente da conquistare la loro città, e quanto al maiale si distingueva più per temerarietà che non per potenza (9). Tuttavia, quando un giorno un pastore si addormentò sulla tomba, si mise a cantare così meravigliosamente versi di Orfeo (un'allusione alla poesia orfica), che tutti i contadini al lavoro lì vicino affluirono radunandosi intorno al pastore che cantava nel sonno. Litigando poi l'uno con l'altro per essere più vicini al pastore, fecero cadere la colonna con l'urna; «l'urna cadde per terra, andando a pezzi, e il sole vide che cosa ancora rimaneva delle ossa di Orfeo» (10). Per volontà del dio quella notte la pioggia si rovesciò con tale violenza da provocare lo straripamento di uno dei torrenti dell'Olimpo, chiamato «Maiale», che devastò così l'intera città, facendone scomparire ogni forma di vita. In seguito a ciò gli abitanti della vicina Dione avrebbero trasportato nella loro città le ossa di Orfeo.

È chiara la funzione di questo racconto favoloso: fornire un αἴτιον per il culto di Orfeo, oppure delle sue reliquie, a Dione. Come abbiamo visto, il racconto proviene dalla bocca di uno «straniero a Larissa». Al contrario gli stessi abitanti di Dione sembrano aver ritenuto che la loro tomba di Orfeo fosse quella originale e l'unica autentica: secondo Pausania, cioè, essi affermavano che Orfeo era stato ucciso nel loro territorio⁸⁴ e ai visitatori mostravano, poco fuori dalla città, un'urna di pietra poggiata su una colonna che doveva contenere le ossa di Orfeo⁸⁵.

In Pausania della testa di Orfeo non si fa menzione. Normalmente essa non è messa in collegamento né con Libetra né con Dione, bensì con l'isola di Lesbo. La testa del cantore – così si dice – dopo la sua morte in Tracia sarebbe caduta nel fiume Ebro insieme alla sua lira, da qui andando alla deriva in mare – senza mai smettere il suo canto – fino a Lesbo, dove sarebbe stata seppellita in un tempio di Bacco (ancora una volta compare il nesso fra Dioniso e Orfeo)⁸⁶. Non c'è dubbio che tale

⁸⁴ PAUSANIA, 9.30.7. Secondo un'altra tradizione locale sarebbe invece stato colpito dal fulmine di Zeus (DIOGENE LAERZIO, 1.5 = *OF Test.*, 125; cfr. anche *OF Test.*, 126 e 123 sg.; ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1281 sg.; LINFORTH, *The Arts of Orpheus* cit., pp. 15 sg.).

⁸⁵ Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1231 sg.; GRAF, *Orpheus* cit., pp. 88 sg. In epoca ellenistica si indicava forse anche una tomba presso i Traci Ciconi: cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1234.

⁸⁶ LUCIANO, *Contro un ignorante*, 11 = *OF Test.*, 118 (sul tempio di Bacco cfr. GRAF, *Orpheus* cit., pp. 92 sg.); cfr. MIRSILO, *Cronaca di Lesbo*, in *FGH Hist.*, 477 F 2 = *OF Test.*, 130 (la testa sepolta ad Antissa; cfr. anche NICOMACO, *Excerpta*, 1, p. 266, 8-12 Jan = *OF Test.*, 163; Lirnesso co-

racconto venne forgiato al fine di sostenere anche da un punto di vista mitologico la fama poetica dell'isola che, fra gli altri, aveva dato i natali a Saffo e Alceo: «Da quel momento i canti e l'arte della cetra governano sull'isola, e fra tutte essa spicca per musicalità», come dice espressamente il poeta ellenistico Fanocle⁸⁷. Secondo la tradizione di Lesbo, anche la lira rimase su quest'isola, esposta in un santuario di Apollo⁸⁸. Luciano si ricollega a questa storia narrando che Neanto, figlio del tiranno di Mitilene Pittaco, si impossessò della lira dopo aver corrotto il sacerdote del tempio; egli tuttavia, a causa della mancanza di tecnica e di talento, l'avrebbe suonata così malamente che attorno a lui si radunarono solo i cani, dilaniandolo⁸⁹. A partire dal periodo ellenistico si viene invece a sapere di una collocazione della lira nel cielo: le Muse, che avevano composto le parti del corpo di Orfeo dandogli sepoltura a Libetra, secondo lo Pseudo-Eratostene, non sapevano a chi attribuire la lira; e pregarono dunque Zeus di collocarla sotto le stelle, a memoria di Orfeo e di loro stesse⁹⁰.

Per quanto complessivamente ingarbugliata e talora persino contraddittoria possa essere la tradizione su Orfeo⁹¹, un elemento tuttavia, co-

me luogo di approdo della testa in FILOSTRATO, *Eroico*, 33.28 = *OF Test.*, 134; FANOCLE, fr. 1.11 sgg. Powell = 14.11 sgg. [844 sgg.] Hopkinson; OVIDIO, *Metamorphoses*, 11.50 sgg. = *OF Test.*, 132; IGINO, *De astronomia*, 2.7.3 = *OF Test.*, 133; FILOSTRATO, *Eroico*, 33.28; ID., *Vita di Apollonio*, 4.14 = *OF Test.*, 134 (la testa di Orfeo dava oracoli in una fenditura della terra a Lesbo; per tale oracolo Filostrato costituisce l'unica attestazione letteraria; per rappresentazioni vascolari interpretabili in questo senso cfr. M. SCHMIDT, *Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheus*, in «Antike Kunst», XV (1972), pp. 128 sgg., e J. DÖRIG, *La tête qui chante*, in BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée* cit., pp. 62 sg.); GRAF, *Orpheus* cit., pp. 92 sgg. Sull'Ebro cfr. inoltre PSEUDO-PLUTARCO, *De fluviis*, 3.4 = *OF Test.*, 122; VIRGILIO, *Georgica*, 4.524 = *OF Test.*, 131; STAZIO, *Silvae*, 5.3.17. Il fiume Ebro è celebrato in forma innodica in un frammento poetico di Alceo (fr. 45); è possibile pensare che l'autore, nel proseguimento per noi perduto del componimento, facesse forse anche riferimento al mito di Orfeo? Cfr. D. PAGE, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1959², pp. 287 sg.; ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., p. 15.

⁸⁷ FANOCLE, 21 sg. Cfr. IGINO, *De astronomia*; ARISTIDE, *Orazioni*, 24.55 Keil = *OF Test.*, 135; IMERIO, *Orazioni*, 26.34 sgg.; PROCLIO, *In Platonis rem publicam*, I, p. 174, e II, p. 314 Kroll = *OF Test.*, 119; EUSTAZIO, *Commentarii in Dionysium Periegetem*, 536; ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1242 sg. e 1296. Al contrario si diceva degli abitanti di Libetra che fossero una popolazione quanto mai priva di senso musicale, poiché proprio presso di loro era stato ucciso Orfeo (ARISTOTELE, fr. 552 Rose = 563 Gigon).

⁸⁸ Così LUCIANO, *Contro un ignorante*, 12; secondo FANOCLE, 19, essa sarebbe stata invece sepolta insieme alla testa.

⁸⁹ LUCIANO, *Contro un ignorante*, 12 = *OF Test.*, 118.

⁹⁰ PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24 = *OF Test.*, 113 e 136. Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1296-98 (con passi paralleli).

⁹¹ Tale ingarbugliamento talora nell'antichità indusse a concludere che ci fossero stati più personaggi con quel nome; cfr. *ibid.*, coll. 1214 sg.

me un filo rosso, appare attraversarne ogni versione: la forza magica del suo canto alla cetra, della sua citarodia⁹². Orfeo senza il canto è impensabile: l'essenza più intima di questa figura ricca di sfaccettature è il canto, che risplende di riflessi sempre nuovi, ora nella discesa all'Ade, dove tutto e tutti cadono nel magico potere del citaredo; ora dopo la morte, quando la sua testa, staccata dal corpo, continua a cantare, oppure quando il pastore addormentatosi sulla sua tomba intona un canto meraviglioso, e così via.

Non a caso normalmente l'antichità attribuisce a Orfeo quale madre Calliope, la Musa «dalla bella voce»: già a partire dalla genealogia doveva risultare cioè chiaro quale fosse l'aspetto centrale della sua personalità⁹³. Anche la sua discendenza dal tracio Eagro⁹⁴ è forse da intendere in questo contesto⁹⁵: i Traci infatti erano ritenuti una stirpe particolarmente legata alle Muse (φιλόμουσον)⁹⁶, dalla quale discendevano parimenti altri cantori mitici, fra cui Tamiri, già menzionato in Omero⁹⁷ e più volte ritratto nell'iconografia vascolare. Alcune testimonianze attribuiscono l'invenzione della musica ai Traci in generale e a Orfeo in particolare⁹⁸.

E anche viene detto che Apollo, guida delle Muse (Μουσᾶγέτας) e dio dei citaredi, cui sporadicamente è anche attribuita la paternità di Orfeo⁹⁹, avrebbe fatto dono a questi, figlio delle Muse, della sua lira¹⁰⁰,

⁹² Il fatto che essa non abbia sortito alcun effetto solamente sulle donne tracie viene messo in rilievo, nella tarda antichità, a volte non senza sarcasmo (FILOSTRATO IL GIOVANE, 871, p. 400 Kayser; TEMISTIO, *Orazioni*, 16.209c = *OF Test.*, 35); cfr. anche già OVIDIO, *Metamorphoses*, 11.10 sgg. (dapprima il canto di Orfeo poté placare il lancio di armi e oggetti, finché non venne sovrastato dal rumore delle donne infuriate).

⁹³ La testimonianza più antica è TIMOTEO, *I Persiani*, 236 = 4 [B 4] Colli; cfr. *OF Test.*, 24, e ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1219 sg.

⁹⁴ La testimonianza più antica è PINDARO, fr. 128c.11 Snell-Mähler = 4 [A 3] Colli; cfr. *OF Test.*, 23, e ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1217.

⁹⁵ Cfr. anche GRAF, *Orpheus* cit., pp. 99 sgg.; in generale, sul carattere tracio di Orfeo, ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1228 sgg.

⁹⁶ CONONE, in *FGHHist.*, 26 F 1.45.1; cfr. STRABONE, 10.3.17 = *OF Test.*, 31; TEMISTIO, *Orazioni*, 16.209c = *OF Test.*, 35.

⁹⁷ *Iliade*, 2.595.

⁹⁸ PSEUDO-GALENO, *De partibus philosophiae*, 29; cfr. TIMOTEO, *I Persiani*, 234 = *OF Test.*, 24 = 4 [B 4] Colli (Orfeo inventore della lira); anche TAZIANO, *Orazioni*, 1.1 = *OF Test.*, 258 (Orfeo per primo insegnò ai Greci la poesia, il canto e i misteri). Secondo TEOFILO, *Ad Autolyicum*, 2.30, Orfeo avrebbe carpito la musica al dolce canto degli uccelli.

⁹⁹ OVIDIO, *Metamorphoses*, 10.167; cfr. APOLLIDORO, 1.14 (entrambi i passi = *OF Test.*, 22). Questa genealogia probabilmente si riconnette a PINDARO, *Pitiche*, 4.176, in cui tuttavia non sembra ancora esserci riferimento a una discendenza naturale (cfr. oltre); cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1217-19.

¹⁰⁰ PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24; IGINO, *De astronomia*, 2.7.1 e 3; AVIENO, *Arati Phaenomena*, 621 sgg. (questi e altri passi = *OF Test.*, 57).

ispirandogli la poesia¹⁰¹. Già Pindaro collega Orfeo a questa divinità¹⁰², in un catalogo dei diversi eroi che avevano preso parte alla spedizione degli Argonauti:

E da Apollo¹⁰³ giunse [sc. presso Giasone] il padre dei canti che suona la lira, il molto lodato Orfeo¹⁰⁴.

In un frammento del poeta arcaico Ibico di Reggio (vi secolo a. C.) Orfeo viene definito come «colui col famoso nome» (ὀνομάκλυτος), paragonabile all'attributo «molto lodato» (εὐαίνετος)¹⁰⁵. Certamente a ragione si è supposto che questa citazione del cantore tracio – la più antica attestata con sicurezza nella letteratura greca¹⁰⁶ – sia egualmente in relazione alla mitica spedizione verso la Colchide, sul Mar Nero, da cui il vello d'oro doveva essere riportato a Iolco, in Tessaglia¹⁰⁷. A ciò si accorda il fatto che su una metopa, purtroppo assai rovinata, del Tesoro dei Sicioni a Delfi – la quale, datando intorno al 570 a. C., rappresenta in assoluto la nostra seconda attestazione per Orfeo in ordine di tempo accanto a una rappresentazione del cantore fra le Sirene su una *lekythos* attica a figure nere a Heidelberg (c. 580 a. C.)¹⁰⁸ – Orfeo è ritratto appunto come partecipante al viaggio degli Argonauti (fig. 6): fra due cavalieri (i Dioscuri) si riconosce infatti la prua di una nave, sulla quale stanno due cantori; vista dall'osservatore, un po' sulla destra rispetto alla testa del cantore di sinistra compare l'iscrizione, dall'alto verso il basso, «Orphas», a malapena riconoscibile¹⁰⁹.

¹⁰¹ *Papyri Berolinenses*, 44, l. 2 sgg. = *OF*, 49 = 4 [B 21] Colli; cfr. ERMIA, in *Platonis Phaedrum*, 244a, p. 88 Couvreur = *OF Test.*, 171.

¹⁰² Vale anche la pena ricordare la venerazione di Orfeo per Elio-Apollo nella tragedia *Bassaridi* di Eschilo (cfr. sopra).

¹⁰³ ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1217 sg., e B. K. BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin - New York 1988, p. 256, fra gli altri intendono δεῖ Ἀπόλλωνος come indicazione della paternità, dal momento che gli altri partecipanti ricordati da Pindaro sono figli di dèi; credo piuttosto che l'espressione si debba intendere in senso traslato; cfr. anche la ragionevole supposizione di LINFORTH, *The Arts of Orpheus* cit., p. 5, secondo cui Pindaro avrebbe intenzionalmente adottato un'espressione in qualche modo ambigua.

¹⁰⁴ PINDARO, *Pitiche*, 4.176 sg. = *OF Test.*, 58 = 4 [A 4] Colli.

¹⁰⁵ PMG, 306 = *OF Test.*, 2 = 4 [A 1] Colli.

¹⁰⁶ Su ALCEO, fr. 45, cfr. sopra, nota 86 (in id., fr. 39.7, in precedenza si leggeva, in modo errato, οἱ al posto di οὐ), integrando conseguentemente Ὀρφέως).

¹⁰⁷ Cfr. K. MBULLI, *Odyssee und Argonautika*, in *Gesammelte Schriften*, II, Basel-Stuttgart 1975, p. 657.

¹⁰⁸ H. GROPENGISSER, *Sänger und Sirene. Versuch einer Deutung*, in «Archäologischer Anzeiger», 1977, p. 583, fig. 2; l'interpretazione è tuttavia incerta: cfr. M. VOJATZ, *Frühe Argonautenbilder*, Würzburg 1982, pp. 43 sg., e GRAF, *Orpheus* cit., p. 96.

¹⁰⁹ R. BLATTER, s.v. «Argonautai», in LIMC, II, 1 (1984), p. 593, n. 2; cfr. GROPENGISSER, *Sänger und Sirene* cit., pp. 608 sg.; VOJATZ, *Frühe Argonautenbilder* cit., pp. 40 sgg.; GRAF, *Orpheus* cit., p. 97; BREMMER, *Orpheus* cit., pp. 17 e 23; quanto al secondo cantore si tratta forse di Filammon: cfr. VOJATZ, *Frühe Argonautenbilder* cit., p. 44.

Nelle fonti letterarie la seconda allusione a Orfeo in ordine cronologico è un frammento lirico di Simonide di Ceo (c. 556-468 a. C.) che si intende anche più facilmente laddove si inquadri la vicenda nel contesto della spedizione degli Argonauti:

Sul suo capo si libravano anche
innumerevoli uccelli;
mentre dritti dal profondo blu dell'acqua i pesci
accordavano al bel canto i loro salti verso l'alto¹¹⁰.

Similmente più tardi Apollonio Rodio racconterà che quando Orfeo, sulla nave *Argo*, intonò il suo canto alla dea Artemide di Iolco, un numero infinito di pesci emerse dai flutti salati, prendendo a seguire la nave (1.569 sgg.).

Nella saga degli Argonauti Orfeo in genere compare quasi esclusiva-

¹¹⁰ PMG, 567 = *OF Test.*, 47 = 4 [A 2] Colli. Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1248; ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., p. 6.

Figura 6.

Due cantori – Orfeo e Filammon (?) – sulla prua della nave *Argo*, fra i Dioscuri. Metopa del Tesoro dei Sicioni a Delfi (c. 570 a. C.).



mente come cantore¹¹¹. Durante il viaggio gli Argonauti remano al ritmo della sua musica¹¹², e al momento del passaggio fra le Sirene egli salva i suoi compagni di viaggio, coprendo con il suo canto le voci di queste creature a metà fra fanciulle e uccelli: voci dolci, ma che guidano alla rovina¹¹³.

Dunque già in questo episodio, che – come detto – è quello più antico attestatoci per Orfeo in Grecia, la musica occupa la parte centrale; e tale la situazione è rimasta nel corso del tempo fino alla tarda antichità. Le allusioni al potere magico del canto di Orfeo sono innumerevoli non solo nella letteratura greca ma anche in quella latina: accanto alla vittoria sulle Sirene e alla persuasione dei Signori dell'Inferi – forse la sua impresa più eccezionale – particolare risalto è attribuito al suo potere addirittura magico sulla natura. Il più delle volte si racconta che gli animali si radunavano intorno a lui quando cantava e suonava¹¹⁴, che ciò avvenisse nelle gole boschive dell'Olimpo¹¹⁵, sulle montagne del Pangeo tracico¹¹⁶, oppure anche, se è valida l'interpretazione del frammento di Simonide sopra ricordata, in alto mare quando prese parte alla spedizione degli Argonauti. Rappresentazioni di Orfeo che suona a un pubblico di animali sia domestici che selvaggi sono particolarmente amate nell'arte figurativa¹¹⁷, anche di epoca paleocristiana¹¹⁸. Oltre a ciò persi-

¹¹¹ Cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1255 sgg.; GRAY, *Orpheus* cit., p. 97.

¹¹² Cfr. EURIPIDE, *Issipile*, fr. 1.3.8-14 Bond = *OF Test.*, 78 = 4 [A 18] Colli; APOLLONIO RODIO, 1.540; VALERIO FLACCO, 1.471 sg.

¹¹³ Cfr. APOLLONIO RODIO, 4.891 sgg.; SENECA, *Medea*, 355 sgg.; APOLLIDORO, 1.135; ORFEO, *Argonautiche*, 1284: «Quando suonavo la mia cetra, le Sirene dalle loro scoscese rupi erano prese da ammirazione e cessavano il canto». Un gruppo di terracotta proveniente da Taranto – oggi conservato nel Museo J. P. Getty a Malibu – ritrae il momento del trionfo musicale sulle Sirene (in WEST, *The Orphic Poems* cit., tav. 4). Chirone espressamente aveva consigliato a Giasone di portare con sé Orfeo per superare l'avventura delle Sirene: ERODORO, in *FGrHist*, 31 F 43a = *OF Test.*, 5; cfr. APOLLONIO RODIO, 1.32-35 = *OF Test.*, 80.

¹¹⁴ Cfr. fra gli altri EURIPIDE, *Baccanti*, 560 sgg. = *OF Test.*, 49 = 4 [A 22] Colli.

¹¹⁵ Cfr. già ESCHILO, *Bassaridi* = PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24 = *OF Test.*, 113 = 4 [B 2] Colli; inoltre LUCANO, *Orpheus*, fr. 3 Büchner; SILIO ITALICO, *Punica*, 11.464 sgg.; ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1233 sg.

¹¹⁶ Cfr. anche *Antologia Palatina*, 9.517.1; DIONE CRISOSTOMO, 15.63.

¹¹⁷ L'esempio più antico è una piccola coppa attica della seconda metà del VI secolo a. C.: cfr. GROPENGISSER, *Sänger und Sirene* cit., p. 607 (anche se l'interpretazione orfica non è senza contestazioni: cfr. AMYX, *The Orpheus Legend* cit., p. 28). Menzione di tali rappresentazioni iconografiche, che erano popolari soprattutto in epoca romana (cfr. ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1311 sg.; SCHÖLLER, *Darstellungen* cit., pp. 23 sgg.; AMYX, *The Orpheus Legend* cit., pp. 30 sgg.), in MARZIALE, 10.20.8 = *OF Test.*, 146; PAUSANIA, 9.30.4, e CALLISTRATO, *Statuarum descriptiones*, 7 (entrambi i passi = *OF Test.*, 142; cfr. WEGNER, *Orpheus* cit., p. 186); LUCIANO, *Sull'astrologia*, 10 = *OF Test.*, 107; FILOSTRATO IL GIOVANE, 870, pp. 399 sg. Kayser. A Roma c'erano anche rappresentazioni sceniche: cfr. MARZIALE, *Spectacula*, 21 = *OF Test.*, 257.

¹¹⁸ A questo proposito cfr. J. B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass. 1970, pp. 36 sgg.; AMYX, *The Orpheus Legend* cit., pp. 31 sgg.; R. A. SKERIS, *ΧΡΩΜΑ ΘΕΟΥ. On the*

no gli alberi, per quanto profonde siano normalmente le loro radici nella terra, avrebbero vagato al suono del suo canto¹¹⁹. Secondo Ovidio, *Metamorfosi*, 10.86 sgg., quando Orfeo iniziò a cantare su una collina priva di ombre, alberi di ogni specie si sarebbero riuniti intorno a lui offrendogli il gradito dono dell'ombra. Inoltre Orfeo condivide la capacità di infondere il movimento anche a pietre inanimate con Anfione, fratello gemello di Zeto, il suono della cui lira, secondo la leggenda, avrebbe indotto le pietre a disporsi di spontanea volontà in mura, al momento della fortificazione di Tebe (la più antica attestazione letteraria di questo miracolo di Orfeo è in Euripide)¹²⁰. Più tardi il potere di Orfeo è esteso anche ad altri ambiti, fino ad abbracciare la natura intera. I fiumi, il mare, i venti, la grandine e la neve, ma anche la dea della Luna, viene detto, sarebbero soggetti al fascino della sua voce¹²¹.

Il mito, che nel corso del tempo ha così assunto tratti sempre più fantastici, a volte nell'antichità conobbe anche interpretazioni allegoriche. Gli animali selvaggi, gli alberi e le pietre venivano considerati come simbolo di un'umanità primitiva, rozza e priva di cultura, cui Orfeo, cantore, saggio e veggente al tempo stesso, avrebbe apportato la religione e la civiltà¹²². Tale interpretazione allegorica costituisce la premessa per cui più tardi l'autore cristiano Eusebio poteva paragonare l'effetto del

Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus, Altötting 1976, pp. 146 sgg.; WEGNER, *Orpheus* cit., pp. 191 sgg.

¹¹⁹ Cfr. (in parte assieme ad animali selvatici) EURIPIDE, *Baccanti*, 563 sg. = *OF Test.*, 49 = 4 [A 22] Colli; TGF, 2.129.6-8; APOLLONIO RODIO, 1.28 sgg. = *OF Test.*, 51 (su cui ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1234 sg.); CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico*, 1.1.

¹²⁰ EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, 1212 = *OF Test.*, 50 = 4 [A 21] Colli (cfr. sopra, nota 26); al miracolo relativo alle pietre sembra già alludere un cratere a figure rosse databile intorno al 450 a. C.: cfr. WEGNER, *Orpheus* cit., p. 179; per il resto (in parte insieme con animali e alberi) cfr. APOLLONIO RODIO, 1.26 sg. = *OF Test.*, 51; DAMAGETO, 2.3 sg. [2668 sg.] Page = *Antologia Palatina*, 7.9.3 sg. = *OF Test.*, 126; CONONE, in *FGrHist*, 26 F 1.45.3 = *OF Test.*, 54; OVIDIO, *Metamorfosi*, 11.2; APOLLODORO, 1.14 = *OF Test.*, 54. In generale Orfeo è spesso menzionato insieme ad Anfione (per esempio, ORAZIO, *Epistula ad Pisones*, 391 sgg. = *OF Test.*, 111 e *OF* 292; APULEIO, *Florida*, 17; PAUSANIA, 6.20.18 = *OF Test.*, 54, e 9.17.7; LUCIANO, *Immagini*, 14; MASSIMO TIRIO, 37.6; CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico*, 1.1 e 3.1; IMERIO, *Orazioni*, 38.9; MACROBIO, *In somnium Scipionis*, 2.3.8 = *OF Test.*, 55).

¹²¹ Cfr. ANTIPATRO SIDONIO, 10.1 sgg. [3390 sgg.] Page = *Antologia Palatina*, 7.8.1 sgg. = *OF Test.*, 127; ORAZIO, *Carmina*, 1.12.7 sgg. = *OF Test.*, 53; VIRGILIO, *Culex*, 278 sgg.; SENECA, *Heracles Oetaeus*, 1036 sgg. In generale cfr. anche ZIEGLER, «Orpheus» cit., coll. 1247 sgg.

¹²² ERACLITO, *Dell'incredibile*, 23; ORAZIO, *Epistula ad Pisones*, 391-93 = *OF Test.*, 111, e *OF*, 292 (con il commento di Porfirio, *ad loc.*: «... ob hoc dicitur lenisse tigres et leones, quia efferatos hominum animos placaverat carmine»); QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, 1.10.9 = *OF Test.*, 259; MASSIMO TIRIO, 37.6a-b; MACROBIO, *In Somnium Scipionis*, 2.3.8 = *OF Test.*, 55; cfr. anche DIONE CRISOSTOMO, 18.9 e 36.8; TEMISTIO, *Orazioni*, 30.349b = *OF Test.*, 112; più tardi, per esempio, DANTE, *Il convivio*, 2.1.8. Orfeo introduce fra gli uomini scrittura e sapienza: PSEUDO-ALCIDAMANTE, *Odisseo*, 24 = *OF Test.*, 123 = 4 [B 6] Colli.

Verbo di Dio, fattosi uomo, sull'anima degli uomini con quello sortito dalla musica di Orfeo¹²³.

Ben presto si diedero anche interpretazioni dichiaratamente razionalistiche. La più insolita è quella di Palefato, redattore di un trattato *Dell'incredibile*, il cui nucleo data alla seconda metà del IV secolo a. C. Secondo il suo parere un giorno Orfeo, per volontà dei suoi concittadini, al suono della cetra sarebbe andato a riprendere, non senza avere in precedenza celebrato riti segreti per Dioniso, le mogli e le figlie che si erano ritirate sulle montagne dopo aver dilaniato pecore e commesso altri atti di violenza nel corso di un'estasi bacchica in Pieria. Quando gli uomini videro le donne discendere dalle montagne con canne di nartece e rami di diversi alberi, avrebbero esclamato: «Orfeo con la sua cetra fa discendere dalla montagna anche il bosco»; e da qui sarebbe nato il mito (33).

Più sobria è la spiegazione di Diodoro: Orfeo sarebbe stato un cantore e un poeta dalle doti eccezionali, e avrebbe conseguito grazie a queste una fama tale da far credere che persino animali e alberi soggiacesero alla magia del suo canto¹²⁴. Per banale che possa suonare, una simile ipotesi interpretativa forse non coglie così lontano dalla realtà. Come nucleo storico, o meglio preistorico, del mito sembra possibile pensare a un cantore e cantastorie tracio che percorreva la campagna, forse radunando attorno a sé in un'associazione culturale giovani ragazzi¹²⁵. At-

¹²³ EUSEBIO, *De laudibus Constantini*, 14.5 = *OF Test.*, 153. Clemente Alessandrino respinge sì il mito di Orfeo nella sua sostanza: cfr. *Protrettico*, 2.1 («vuoti miti») e 3.1 = *OF Test.*, 151 (Orfeo, Anfione e Arione sono visti alla stregua di ciarlatani che con il pretesto della musica avrebbero macchiato la vita e, per primi, indotto gli uomini all'idolatria); ciò non gli impediva tuttavia di trasferire importanti tratti di questo mito a Cristo, suo vero cantore, indicandolo dunque in una certa misura come nuovo Orfeo (4.1: «Lui solo fra tutti coloro che mai vissero addomesticava le belve più selvagge, cioè gli uomini: gli uccelli, ovvero la gente spensierata; i rettili, ovvero gli impostori; anche i leoni, cioè gli iracundi; i maiali, ovvero i voluttuosi; i lupi, cioè gli avidi, mentre pietre e legno sono gli irrazionali; infatti anche più insensibile di una pietra è un uomo che sia immerso nell'ignoranza»); cfr. anche FRIEDMAN, *Orpheus* cit., pp. 53 sgg.; E. IRWIN, *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ*, in WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., pp. 51 sgg.

¹²⁴ DIODORO, 4.25.2 = *OF Test.*, 97 = 4 [B 25] Colli; cfr. anche 5.64.4 = *OF Test.*, 42 = 4 [B 22] Colli (= EPORO, in *FGrHist*, 70 F 104): «dotato di talento eccezionale per la poesia e il canto»; PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, 24 = *OF Test.*, 57; PAUSANIA, 9.30.4 = *OF Test.*, 93; CONONE, in *FGrHist*, 26 F 1.45.3; GREGORIO DI NAZIANZO, *Orazioni*, 39.5 (PG, 36.340) = *OF Test.*, 155.

¹²⁵ Che sotto Orfeo si debba infine individuare un personaggio storico, è stato già proposto diverse volte: cfr. GUTHRIE, *Orpheus* cit., pp. 50 sgg.; FOL e MARAZOV, *Thrace* cit., pp. 148 sg. (principale tribale tracio del secondo millennio a. C. con un «entourage» aristocratico e una propria religione); BÖHME, *Orpheus* cit., *passim* (figura storica di epoca micenea, «cantore e mago della Grecia micenea»; id., *Der Sänger der Vorzeit. Drei Kapitel zur Orpheusfrage*, Bern-München 1980, p. 80; cauto consenso in ROBBINS, *Famous Orpheus* cit., pp. 9 sgg.; ma cfr. W. BURKERT, in «Museum Helveticum», XXXVIII (1981), p. 175).

torno a questo nucleo¹²⁶ potrebbero essersi sovrapposti nel corso del tempo i diversi motivi fiabeschi, a volte noti anche ad altre culture, come appunto la discesa agl'Inferi al fine di riportare alla vita un congiunto morto¹²⁷; oppure l'idea della testa che canta e fornisce oracoli anche dopo la morte¹²⁸, e così via¹²⁹. Tuttavia necessariamente si rimane qui soltanto nel campo delle speculazioni.

Certo è invece che il tracio Orfeo nella coscienza generale dei Greci, e più tardi anche dei Romani, era innanzitutto e soprattutto un cantore assolutamente straordinario, un simbolo per il fascino del canto e in generale della «musica» – nel senso antico, comprensivo anche della poesia – che è capace persino di scongiurare le tenebrose forze della morte. E come simbolo di ciò Orfeo è a tutt'oggi vivo.

¹²⁶ Apparteneva ad esso anche la distanza rispetto al genere femminile? (POSIDONIO, fr. 277a.37 sgg. Edelstein-Kidd = 45.3 Theiler, parla di uomini in Tracia che vivevano senza donne, godendo di grande fama).

¹²⁷ A questo proposito cfr. sopra, p. 1256.

¹²⁸ Cfr. W. DEONNA, *Orphée et l'oracle de la tête coupée*, in «Revue des Etudes Grecques», XXXVIII (1925), pp. 44 sgg.; P. VICARI, *Orpheus among the Christians*, in WARDEN (a cura di), *Orpheus* cit., p. 81, nota 1; BREMMER, *The Early Greek Concept* cit., p. 46 e nota 91.

¹²⁹ Non sembra da escludere che la musica occupasse un posto importante anche nelle iniziazioni orfico-bacchiche (ZIEGLER, «Orpheus» cit., col. 1304, rimanda al significato della musica nel «pitagorismo, così da vicino apparentato» all'orfismo); LUCIANO, *Sulla danza*, 15, attesta se non altro l'importanza della danza in questi misteri; cfr. anche POL e MARAZOV, *Thrace* cit., p. 59.

FABIO ROSCALLA

Mida

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,
s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Così Lorenzo il Magnifico nel *Trionfo di Bacco e Arianna* (vv. 37-44) condensa nel giro di pochi versi i valori applicati nel Medioevo, in età rinascimentale e anche oltre alla figura del mitico re di Frigia: Mida lo sciocco, l'ingordo incapace di godere e di gioire dei suoi numerosi beni¹.

Lorenzo aveva alle spalle già la potente lettura di Dante, che fa di Mida uno degli esempi d'avarizia punita riferiti da Ugo Capeto nel canto XX del *Purgatorio*:

e la miseria de l'avar Mida
che seguì a la sua dimanda gorda
per la qual sempre conven che si rida².

Dunque non solo lo sciocco Mida, ma anche Mida l'avar, causa di derisione³. Al Medioevo Mida viene consegnato dalla efficace lettura di

¹ In queste pagine non ci si soffermerà sulla storicità di Mida. Un Mida dovette regnare tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo, quando poi l'invasione dei Cimmeri pose fine al regno frigio. Per i risvolti storici si vedano R. DREWS, *Myths of Midas and the Phrygian Migration from Europe*, in «Klio», LXXV (1993), pp. 9-26; L. E. ROLLER, *The Legend of Midas*, in «Classical Antiquity», II, 2 (1983), pp. 299-313, in particolare pp. 299-302, e T. A. MOISEYEVA, *Midas as a Symbol of Wealth in Ancient Tradition* (in russo con riassunto in inglese), in «Vestnik Drevnej Istorii. Revue d'Histoire ancienne», IV (1984), pp. 12-30, in particolare pp. 12-14; saggi interessanti questi ultimi anche per l'analisi del mito. Sul mito di Mida si veda pure E. PELLIZER, *Il tocco di Mida. L'immaginario della ricchezza e il tema della cosa più bella*, in *ib.*, *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo 1991, pp. 94-109.

² DANTE, *Purgatorio*, XX, 106-8.

³ Per un'ulteriore presenza di Mida in Dante cfr. *ib.*, *Egloga IV*, 50 sgg. Di Mida si ricorderà

I Greci

Storia Cultura Arte Società

Progetto e direzione: Salvatore Settis
Carmine Ampolo, David Asheri, Paolo Desideri, François Hartog
Diego Lanza, Geoffrey Lloyd, Paul Zanker
con la collaborazione di Maria Luisa Catoni

I

Noi e i Greci

2

Una storia greca

- i. Formazione (fino al VI secolo a. C.)
- ii. Definizione (VI-IV secolo a. C.)
- iii. Trasformazioni (IV secolo a. C. - II secolo d. C.)

3

I Greci oltre la Grecia

4

Atlante

I Greci

Storia Cultura Arte Società

a cura di Salvatore Settis

2

Una storia greca

i. Formazione



Giulio Einaudi editore

- p. 1203 27. Dioniso e i suoi adepti. Cratere a figure nere di Lido (c. 550-540 a. C.). New York, Metropolitan Museum of Art.
- 1204 28. Scontro fra Greci e Troiani per il corpo di Patroclo. Cratere a calice a figure nere di Exechia (c. 540-530 a. C.). Atene, Museo dell'Agorà.
- 1204 29. Eracle e Apollo lottano per il tripode. Anfora a figure rosse del Pittore di Andocide (c. 530 a. C.). New York, Metropolitan Museum of Art.
- 1206 30. Processione nuziale. Grande cratere tardocorinzio (c. 570 a. C.). Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.
- 1206 31. La caccia al cinghiale calidonio. *Kantharos* a figure rosse proveniente dalla Beozia (metà del vi secolo a. C.). Atene, Museo Nazionale.
- 1207 32. Caccia al cinghiale. Coppa a figure nere del Pittore della Caccia, proveniente dalla Laconia (metà del vi secolo a. C.). Parigi, Louvre.

CHRISTOPH RIEDWEG, Orfeo

- 1258 1. Il cosiddetto rilievo di Orfeo: Ermes, Euridice, Orfeo. Copia romana (i secolo d. C.) dell'originale attico (c. 410 a. C.), andato perduto. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. (Foto Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta).
- 1261 2. Cratere apulo a volute del Pittore dell'Oltretomba (340/330 a. C.). Ibidem.
- 1265 3. Orfeo fra i Traci. Cratere attico a figure rosse del Pittore di Orfeo (c. 440 a. C.). Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen. (Foto Ute Jung).
- 1269 4. Cratere apulo a volute del Pittore dell'Oltretomba (c. 320 a. C.). Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. (Foto del Museo).
- 1270 5. Orfeo e vegliardo con rotolo di libro *in aedicula*. Anfora apula del Pittore di Ganimede (330/320 a. C.). Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. (Foto Claire Niggli).
- 1276 6. Due cantori - Orfeo e Filammone (?) - sulla prua della nave *Argo*, fra i Dioscuri. Metopa del Tesoro dei Sicioni a Delfi (c. 570 a. C.). Delfi, Museo. (Foto Ecole Française d'Archéologie, Atene).

FABIO ROSCALLA, Mida

- 1282 1. Cattura del Sileno. *Lekythos* attica a figure nere del Pittore di Saffo. Londra, British Museum.
- 1284 2. Il Sileno viene condotto prigioniero. Anfora attica a figure rosse del Pittore dell'*oinochoe* di Harrow, lato A. Baltimora, Johns Hopkins University Archaeological Museum.

- p. 1285 3. Mida. Anfora attica a figure rosse del Pittore dell'*oinochoe* di Harrow, lato B. Ibidem.
- 1288 4. Il Sileno davanti a Mida. *Stamnos* attico a figure rosse del Pittore di Mida. Londra, British Museum.

DIETRICH WILLERS, Dedalo

- 1299 1. Coppa attica del Pittore della Fonderia. Berlino, Antikenmuseum.
- 1304 2. Rilievo votivo con Atena (490-480 a. C.). Atene, Museo dell'Acropoli. (Foto Deutsches Archäologisches Institut di Atene).
- 1304 3. Rilievo votivo con Atena (c. 470 a. C.). Atene, Museo Nazionale. (Foto Alinari).
- 1305 4. Ex voto di Meleso. Statuetta in bronzo (480-470 a. C.). Atene, Museo Nazionale. (Foto Deutsches Archäologisches Institut di Atene).
- 1305 5. Testa marmorea di erma. Atene, Museo dell'Agorà. (Foto American School of Classical Studies di Atene).