

## Orfeo, tra le pieghe dei suoi ‘viaggi’

VIRGINIA BONIELLO

**L**a nostra riflessione, senza alcuna pretesa di essere esaustiva, si propone di sottolineare due momenti particolari del lungo e complesso cammino di Orfeo. In primo luogo cercheremo di capire chi sia Orfeo nel mondo classico, di quali significati si faccia portatore. Per questa fase la nostra attenzione ricadrà su Virgilio e Ovidio, che, in qualità di poeti dotti, danno ampio spazio alle vicende dell'eroe. In secondo luogo tenteremo di illustrare alcuni aspetti di Orfeo nella letteratura italiana del Novecento. Gli autori in questione saranno Cesare Pavese e Italo Calvino, esempi illustri del panorama letterario, che hanno storie ed esperienze diverse e che hanno proposto anche narrazioni del mito autonome.

IL confronto, attraverso l'analisi dei testi di esperienze così lontane, ci permetterà di capire le ragioni e le esigenze che hanno spinto mondi culturali differenti a trattare lo stesso personaggio ognuno a suo modo.

### I. Aristeo, Orfeo, Euridice e il ruolo del miele

La narrazione virgiliana (*Georg.* IV 315 e ss.) inizia con la perdita delle api da parte di Aristeo per ragioni che ci saranno rivelate solo più avanti per bocca di Proteo. Andando per ordine, dobbiamo prima definire lo statuto mitologico di Aristeo. Questi innanzi tutto si presenta come chi ha infranto un divieto<sup>1</sup>: tenta infatti di possedere la ninfa Euridice, che è sposa di Orfeo, e ne causa la morte. Alla trasgressione ('desiderare la donna d'altri') segue la punizione inflittagli dalle ninfe, vale a dire la perdita delle api. Com'è noto, nella letteratura greca, non sembra esservi traccia dell'intervento di Aristeo nel causare la morte di Euridice: si sa semplicemente che la fanciulla muore punta da un serpente. Virgilio ha aggiunto semplicemente un nesso causale al motivo noto: la giovane sposa di Orfeo è morsa dal serpente in una fuga precipitosa dall'attacco di Aristeo<sup>2</sup>. A questo punto diventa necessario chiedersi quale sia il carattere dell'Aristeo virgiliano. È stato notato che «l'Aristeo latino si configura (entro certi limiti) come l'inverso di quello greco»<sup>3</sup>. Diodoro Siculo infatti (III 70, 1) gli attribuisce qualità come l'intelligenza, la saggezza e la cultura (τὸν Ἀρισταῖον, ἄνδρα συνέσει καὶ σωφροσύνη καὶ πάσῃ παιδείᾳ διαφέροντα) che certo non troviamo nel poeta mantovano. Nel mito greco Aristeo è un eroe culturale: è lui a dare inizio oltre all'apicoltura, alla coltivazione dell'ulivo, alla pastorizia e all'allevamento, a scoprire il caglio del latte<sup>4</sup>. Inoltre sposa Autonoe<sup>5</sup>, una fanciulla scelta dalla ninfe<sup>6</sup> senza che di lui nelle testimonianze greche si conoscano intemperanze di natura sessuale<sup>7</sup>. Quest'aspetto merita un'ulteriore precisazione. Dagli autori greci sappiamo che gli antichi rappresentavano l'ape come l'animale simbolo di un genere di vita casto e puro e di un regime strettamente vegetariano<sup>8</sup>. La trasgressione sessuale di Aristeo è un tratto essenziale: è infatti per aver portato su di sé l'odore della seduzione che l'apicoltore si trova disgiunto dalle sue api<sup>9</sup>. Al contrario in Virgilio è diventato un

<sup>1</sup> M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1999<sup>4</sup>, 238.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 251. Sulla figura di Aristeo 'eroe culturale', vd. I. Chirassi, *Elementi di culture prece reali nei miti e riti greci*, Roma 1968, 17 e ss.

<sup>5</sup> Nonn. *Dion.* V 218 e ss.

<sup>6</sup> Apoll. Rhod. II 511 e ss.

<sup>7</sup> M. Bettini, *Antropologia, op. cit.*, 251-251.

<sup>8</sup> M. Detienne, *I giardini di Adone. La mitologia dei profumi e degli aromi in Grecia*, Milano 2009, 97 [tr. it. di *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972].

<sup>9</sup> M. Detienne, 'Orphée au miel', *Quaderni urbinati di cultura classica*, 12, 1971, 12.

adultero senza riconoscenza poiché insidia proprio una ninfa (e per gli autori greci esse erano state sue nutrici<sup>10</sup>); perde le api e non è in grado di capire il perché (mentre a stare alle indicazioni delle fonti greche avrebbe ricevuto sempre dalle ninfe il dono della mantica<sup>11</sup> e in più conoscerebbe la medicina<sup>12</sup> e l'arte di far rinascere i montoni uccisi<sup>13</sup>). In definitiva, il fatto di aver perso le api fa sì che l'inventore sagace e il signore delle tecniche si trasformi nel suo opposto: un incapace<sup>14</sup>. Appare evidente allora che il miele e le capacità mantiche e poetiche – di cui si dirà più oltre – sono in stretta connessione: Aristeo privato dei suoi insetti e del loro prodotto non possiede più il mezzo per raggiungere lo stato ispirato che gli avrebbe permesso di comprendere la causa della sua sventura e trovare il modo di porvi rimedio<sup>15</sup>.

Ma c'è altro ancora. Il luogo dell'azione di Aristeo è il bosco, il margine dell'*oikoumene*; a lui compete il miele che si trova alla stato naturale e quindi pertiene ancora alla sfera del selvatico dove non esistono regole e leggi e dove si manifestano le tendenze proibite; la libidine di Aristeo allora si spiega all'interno di una società pre-culturale che non conosce l'agricoltura, ma pratica la caccia e la raccolta<sup>16</sup>. L'intervento di Proteo, che lo condurrà alla conquista di un nuovo alveare, segna il passaggio ad una nuova condizione: con la bugonia<sup>17</sup> Aristeo potrà 'coltivare' il miele, sarà in grado cioè di porre questa tecnica sotto il proprio controllo, passando dallo stato di 'natura' a quello di 'cultura'<sup>18</sup>. In altri termini, si pone il confronto tra due fasi dell'umanità: l'una naturale in cui sono sconosciute le regole del vivere sociale, dove lo spazio d'azione è la foresta e il cui cibo è il miele selvatico; l'altra è culturale, regolata dall'agricoltura (dono di Aristeo), dall'istituzione del matrimonio e in cui il miele è coltivato.

Se queste sono le considerazioni da fare sulla figura di Aristeo, passiamo ora ad analizzare il cantore della Tracia. L'episodio dedicato ad Orfeo ha inizio nel nome di Euridice e nel nome di Euridice – invocato dalla testa mozzata del poeta nelle acque del fiume Ebro – ha la sua conclusione (Verg. *Georg.* IV 456-527). Il tratto distintivo del racconto virgiliano è costituito dal motivo del *respicere*, aspetto non attestato prima di Virgilio nelle fonti letterarie<sup>19</sup> ma presente in un bassorilievo di scuola attica della seconda metà del V sec. a.C. in cui Ermete sembra trattenere Euridice che incrocia il suo sguardo con quello di Orfeo (fig. 1). L'Orfeo virgiliano subisce per ben due volte la perdita della moglie: prima per colpa di Aristeo (*Georg.* IV 456 e ss.), poi quando è lui stesso ad infrangere il divieto impostogli da Ade voltandosi (490 e ss.). La sua infrazione evidenzia, in primo luogo, l'impossibilità di contatto tra



Fig. 1. Parigi, Museo del Louvre

chi è vivo e chi è morto; non a caso è tipico dei riti funebri non voltarsi quando si gettano i resti del sacrificio o allontanarsi dal rogo cerimoniale facendo attenzione a non girare la testa<sup>20</sup>. Orfeo allora 'deve' voltarsi

<sup>10</sup> I. Chirassi, *Elementi*, op. cit., 18 con bibliografia.

<sup>11</sup> Apoll. Rhod. II 512.

<sup>12</sup> Nonn. *Dion.* XVII 357 e ss.

<sup>13</sup> Oppian. *Cyn.* IV 280.

<sup>14</sup> M. Bettini, *Antropologia*, op. cit., 255.

<sup>15</sup> S. Curletto, *La norma e il suo rovescio. Coppie di opposti nel mondo religioso antico*, Genova 1990, 271-274 pone l'accento su alcune tradizioni a prova del rapporto api-divinazione. Un esempio è la consultazione mediante sassolini oracolari detti *thriai* attestata nel culto delfico. Le *Thriai* sono anche le ninfe, o meglio le ninfe-api, che abitano il Parnaso e insegnarono l'arte divinatoria ad Apollo (Hom. *Hymn. Herm.* 553). Esse acquistano capacità profetica entrando in *trance* colto dopo aver consumato il miele (*Ibid.* 560), evidentemente miele fermentato in grado di dare ebbrezza.

<sup>16</sup> S. Curletto, *La norma*, op. cit., 258.

<sup>17</sup> Sulla bugonia, vd. M. Bettini, *Antropologia*, op. cit., 215 e ss.

<sup>18</sup> S. Curletto, *La norma*, op. cit., 259.

<sup>19</sup> A. Rodighiero, 'Il mito di Orfeo', in *Orfeo. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero, Venezia 2004, 138.

<sup>20</sup> S. Curletto, *La norma*, op. cit., 241.

perché Euridice non può tornare tra i vivi: la morte è irreversibile. L'unico modo in cui i due sposi possono tornare insieme è la morte del cantore e su questa linea si muove Ovidio<sup>21</sup>. A ben guardare, Virgilio con la sua *fabula Aristaei* sembra rappresentare il dramma dell'eccesso d'amore: Aristeo è travolto da una passione sensuale che lo fa deviare dal giusto comportamento; Orfeo è mostrato come l'appassionato sposo incapace di accettare la giusta distanza dal proprio oggetto del desiderio. In entrambi i casi allora il loro desiderio porta all'eccesso<sup>22</sup>. Ma che ruolo ha in tutto questo Euridice? O, per meglio dire, se i due personaggi maschili del triangolo (Orfeo e Aristeo) con il loro agire si pongono dalla parte dell'errore, cosa si può dire in tale senso di Euridice? È stato giustamente sottolineato<sup>23</sup> che la protagonista, in quanto *nymphē*, occupa la zona intermedia tra la *kore* e la *meter*. La prima è la fanciulla, ancora sotto la giurisdizione del padre; la seconda è la donna sposata e che ha avuto dei figli ed è definitivamente 'addomesticata' al controllo del marito. Lo statuto di *nymphē* si applica invece sia alla giovane donna alla vigilia del matrimonio, sia alla sposa novella prima che generi figli. La sua è una condizione ambigua perché, se la società la invita a comportarsi da buona ape, è sempre presente però il rischio che ella in un eccesso passionale esali un profumo tale da renderla desiderabile (per il maschio) e perciò pericolosa. Ciò che pone anche Euridice allora dalla parte dell'eccesso è proprio il suo statuto, cioè il suo non essere inquadrata in una condizione (di fanciulla o di madre) che ne assicuri il controllo da parte dell'uomo. In definitiva, non sembra azzardato affermare che nella prospettiva antica la dimensione dell'eccesso caratterizza tutti e tre i personaggi della vicenda: Aristeo, Orfeo, ma anche Euridice.

A questo punto possiamo tirare le prime sommarie conclusioni, riservandoci in seguito ulteriori approfondimenti sul ruolo di questo mito in Virgilio e Ovidio. La *fabula* sembra trasmettere un messaggio preciso: gli uomini si sono dovuti sottomettere a nuove leggi in base alle quali ha fatto il suo ingresso una condizione di 'cultura' qui rappresentata dal matrimonio, dal lavoro dei campi, dall'apicoltura. Nella struttura delle *Georgiche* tutti e tre i personaggi appaiono legati al miele: Aristeo perché apicoltore e fondatore della bugonia; Orfeo perché dotato della parola mielata; Euridice in quanto *nymphē* impegnata in una 'luna di miele' eccessiva. Il miele dunque finisce per svolgere un ruolo determinante nella vicenda esprimendo una precisa dialettica tra il mondo della 'natura' e quello della 'cultura'. Il miele puro (come il vino puro) è alimento apolitico e marginale, proprio dell'*Urzeit*, cioè del tempo delle origini; al contrario il miele 'lavorato' come il vino mescolato con l'acqua rientrano nel consesso civile e culturale di un mondo umano che si è strutturato e ha raggiunto una sua forma stabile (e dove quindi la donna d'altri va rispettata, così come la morte e il duro lavoro vanno accettati).

## II. C. Pavese, I. Calvino e la *fabula Aristaei*

Tra le tante versioni del mito di Orfeo presenti nella letteratura italiana del Novecento, la nostra attenzione ricadrà sul trattamento a esso riservato da Cesare Pavese e Italo Calvino. In quanto al primo scrittore, il testo di riferimento è *L'inconsolabile*, dialogo tratto da *Dialoghi con Leucò*. Il racconto breve, sulla base delle indicazioni dello stesso autore, fu composto tra il marzo e l'aprile del 1946. A differenza dei poeti latini sopra riportati, Orfeo ha qui una posizione assolutamente preminente: è il narratore protagonista. L'autore, coerentemente con il resto della raccolta, sceglie come forma il dialogo, proprio a sottolineare il carattere soggettivo del suo testo. L'altro personaggio, Bacca, con cui il cantore interloquisce ha appunto la funzione di far meglio risaltare le sue parole e il suo dramma: perché ha deciso di voltarsi. Pavese, infatti, ci porta immediatamente al fatto compiuto: *Allora dissi «Sia finita» e mi voltai*. Il *respicere* di Orfeo dunque si delinea come vera e propria scelta autonoma, ben lontana sia dal *furor* virgiliano che dal *metus* ovidiano. Se questo è l'attacco del racconto, il prosiegua elabora la

<sup>21</sup> M.G. Ciani, 'Introduzione', in *Orfeo. Variazioni*, op. cit., 16.

<sup>22</sup> Cfr. M. Detienne, 'Orphée', art. cit., passim.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 16.

spiegazione, la ragione del gesto. E tutto si chiarisce a metà circa del brano: *Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo*. Allora il suo viaggio comincia a chiarirsi: è un viaggio prima di tutto dentro se stessi. Lo sottolineano le contrapposizioni 'alto/basso', 'dentro/fuori'. L' 'alto' e il 'fuori' rappresentano *il barlume del cielo*, in cui si trova *la stagione che avevo cercato*. Al contrario il 'basso' e il 'dentro' sono il mondo degli inferi, caratterizzato da espressioni con accezioni negative: freddo, gelo, vuoto, nulla. Ma, attenzione: questi inferi sono anche il 'dentro' di noi, la nostra parte più oscura: è necessario infatti scendere a questi nostri inferi per raggiungere la consapevolezza di sé e quindi anche degli altri. Non a caso allora il risultato di questa consapevolezza è l'abbandono volontario, deciso (non imposto da altri o in qualche modo subito). Euridice morta è altra cosa rispetto al ricordo: è una stagione passata. Il viaggio che porta alla consapevolezza è un viaggio lungo, scandito da verbi precisi: *pensare*, usato più volte nel primo intervento, così come *cercare*, a voler rimarcare l'essenza dell'uomo. Si tratta, in definitiva, di una vera e propria *catabasi*, così presentata da Pavese: *è necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno*. È questo, a nostro avviso, il cuore tematico del dialogo.

ORFEO. Tu [Bacca] dici che sei come un uomo. Sappi dunque che un uomo non sa che farsi della morte. L'Euridice che ho piano era una stagione della vita. Ho cercato ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. Ho visto le ombre irrigidirsi e guardare vuoto, i lamenti cessare, Persefone nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare. Ho capito che i morti non sono più nulla.

Si nota il *labor limae* dell'autore teso a creare una condizione di sospensione e tensione tramite l'utilizzo dell'asindeto e dell'anafora. L'eccezionalità del momento però ha dei risvolti differenti rispetto a quelli dei precedenti latini. Infatti, se in Virgilio e in Ovidio la potenza della parola di Orfeo era in grado di aprire una breccia nel destino di morte consentendo a chi è nelle mani di Ade di sperare nel ritorno alla luce<sup>24</sup>, tutt'altra cosa emerge in Pavese. Oltre al fatto che la libera scelta di Orfeo elimina il meccanismo 'divieto/infrazione', l'incanto da lui esercitato nei confronti degli dèi infernali ha una valenza rivelatrice: *L'Ade vide se stesso soltanto ascoltandomi*. Per questo motivo Persefone si copre il volto e Ade, da *tenebroso-impassibile* qual era, sembra diventare mortale nel gesto di protendersi ad ascoltare. In altri termini, Orfeo non introduce con il suo canto una prospettiva positiva nel mondo delle tenebre (il che gli consentiva anche se solo momentaneamente di 'riscattare' Euridice), ma al contrario un elemento perturbatore negativo nello stesso mondo degli inferi.

Per quanto riguarda Italo Calvino, il racconto a cui si fa riferimento è *L'altra Euridice Gran Bazar*, settembre-ottobre 1980), traduzione in italiano di un racconto pubblicato nel 1971 in inglese su *Iowa Review*. Il racconto è il rifacimento di uno precedente dal titolo *Cielo di pietra*, inserito nella raccolta *La memoria del mondo e altre Cosmicomiche* datata 1968. Va aggiunto però che una prima attenzione dello scrittore per il mito di Orfeo e Euridice è datata 1964 e ha la forma di un racconto intitolato *Senza colori*<sup>25</sup>. Anche in questo caso si presuppone un lettore che conosca la vicenda di Orfeo e che sia in grado di cogliere, soprattutto attraverso le differenze, il punto di vista dell'autore. Il protagonista è Plutone che si propone di raccontare la verità sul mito, di svelare come sono andate realmente le cose.

*Voi avete vinto, uomini del fuori, e avete rifatto le storie come piace a voi, per condannare noi del dentro al ruolo che vi piace attribuirci, di potenze delle tenebre e della morte, e il nome che ci avete dato, gli Inferi, lo caricate di accenti funesti. Certo, se tutti dimenticheranno cosa veramente accadde tra noi, tra Euridice e Orfeo e me Plutone, quella storia tutta all'incontrario da come la raccontate voi, se veramente nessuno più ricorderà che Euridice era una di noi e che mai aveva abitato la superficie*

<sup>24</sup> Non si dimentichi che nella versione precedente a Virgilio il viaggio nell'Ade sortisce un esito positivo, M. Bettini, *Antropologia, op. cit.*, 240 con bibliografia.

<sup>25</sup> A. Cannas, 'Dall'inferno si leva un canto. Italo Calvino e «l'eco lontana del silenzio»', *Medea* 1, 1, 2015, 5 n. 4 con bibliografia precedente (<http://dx.doi.org/10.13125/medea-1829>).

*della Terra prima che Orfeo me la rapisse con le sue musiche menzognere, allora il nostro antico sogno di fare della Terra una sfera vivente sarà definitivamente perduto.*

Già da questo attacco si capisce come la posizione di Plutone, in opposizione a quanto avviene nelle altre versioni, sia centrale: è il narratore protagonista che esprime il suo punto di vista attraverso il monologo. È l'unico personaggio attivo e in mancanza di un preciso interlocutore si rivolge agli *uomini di fuori*. Il racconto del mito è completamente stravolto. Non assistiamo a nessuna *catabasi*: Euridice vive in principio negli inferi e da qui sposta o meglio fugge sulla superficie della terra. Nel racconto di Calvino è lei a rappresentare l'elemento vitale cercato da Plutone; senza di lei non c'è vita in quella che è per lui la vera terra, cioè l'interno della terra. In definitiva, la vicenda è quella della perdita da parte di Plutone della sua amata e del suo vano tentativo di recuperarla, tentativo che si risolve in una vera e propria *anabasi*.

*Venne il giorno dell'eruzione, una torre di lapilli s'innalzò nera nell'aria sopra il Vesuvio decapitato, la lava galoppava sulle vigne del golfo, forzava le porte d'Ercolano, schiacciava il mulattiere e la bestia contro la muraglia, strappava l'avaro alle monete, lo schiavo ai ceppi, il cane stretto dal collare sradicava la catena e cercava scampo nel granaio. Io ero là in mezzo: avanzavo con la lava, la valanga infuocata si frastagliava in lingue, in rivoli, in serpenti, e nella punta che si infiltrava più avanti ero io che correvo alla ricerca di Euridice.*

Siamo dunque al momento culminante del racconto: Plutone, messa da parte la sua paura per il mondo di fuori, viene alla luce nell'impeto dell'eruzione sulle tracce di Euridice. L'eccezionalità della situazione è sottolineata, oltre che dall'uso dell'asindeto che rende l'incalzare della lava, dalle immagini scelte dall'autore: il mulattiere e la sua bestia, l'avaro e le sue monete, lo schiavo e i ceppi, il cane e la sua catena, danno l'idea di un mondo che si capovolge. Il richiamo inevitabile è all'eruzione di Pompei ed Ercolano (espressamente citata nel testo) del 79 d.C. con la sua valenza di morte e distruzione; di qui il contrasto (paradosso?): quella che nelle intenzioni di Plutone è un'azione per recuperare a sé Euridice, cioè la vita per lui, si risolve nella distruzione per *gli uomini di fuori* (a dimostrazione di come i due mondi non siano affatto conciliabili). L'affannosa ricerca trascina Plutone ad una porta con un'iscrizione in caratteri greci: *Orpheos*. È qui che il dio (imperfetto) degli inferi riconosce la voce dell'amata; i due però si rincontreranno solo per un attimo in quanto la donna, spalancata la finestra, si confonderà con i rumori della città rendendo impossibile per il protagonista ricongiungersi a lei. Se l'*incipit* della storia era caratterizzato da un'invocazione ai lettori perché prendessero coscienza di quale fosse la realtà del mito, nell'*explicit* Plutone torna a rivolgersi agli uomini.

*Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accada di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Euridice, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto che massakra tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Euridice in cui risuona ancora l'eco lontana della musica silenziosa degli elementi, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per riportare Euridice al centro della vita terrestre, per ristabilire il regno degli dei del dentro, degli dei che abitano lo spessore denso delle cose, ora che gli dei del fuori e dell'aria rarefatta vi hanno dato tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta.*

Significativa allora è la chiusa del racconto che insiste sull'insoddisfazione, sul disagio nei confronti di quello che è il presente e di cui Plutone (ma evidentemente anche Calvino) si fa interprete. Cambiano gli elementi del mito (protagonista della perdita è Plutone, non Orfeo; Euridice così come il personaggio chiave, compie un'*anabasi*, non una *catabasi*) ma il risultato non cambia: la donna (il senso della propria esistenza) è irraggiungibile.

## Conclusioni

Cerchiamo allora di tirare le fila di un discorso, che – come abbiamo già manifestato – non ha alcuna pretesa di esaustività. Sebbene la nostra riflessione si sia concentrata esclusivamente su quattro autori,

ciononostante è ugualmente emersa la vitalità del mito di Orfeo ed Euridice: lo testimonia la strada sempre diversa con cui ogni autore ha pensato di presentare la propria vicenda, a dimostrazione della infinita possibilità che il mito possiede di essere riscritto. Si tratta di una riproducibilità che non dipende solo dal dato cronologico: Virgilio e Ovidio da un lato, Pavese e Calvino dall'altro, pur essendo quasi contemporanei tra loro, sentono e vivono la leggenda in questione in forme del tutto personali e non sovrapponibili. Nello specifico, trattare la storia del cantore tracio che scende all'Ade per recuperare la sua amata comporta inevitabilmente per chi scrive un fare i conti con la propria poetica, chiarire il senso e il compito della poesia. In Virgilio il mito in questione chiude il quarto e ultimo libro delle *Georgiche* ed è finalizzato all'illustrazione dell'*aition* della bugonia. Le vicissitudini del cantore tanto generoso quanto perdente nel suo eroico tentativo di vincere la morte, non fanno che sottolineare l'ineluttabilità del destino e marcare i limiti della poesia. Osserva infatti A. La Penna<sup>26</sup>

*La sconfitta del canto da parte dell'amore richiama la sconfitta di Gallo nell'ultima ecloga; pur non essendoci, forse, tra i finali delle due opere un legame strutturale e consapevole, il ritorno del motivo della sconfitta del poeta alla fine delle Bucoliche e delle Georgiche sembra presupporre un dramma vissuto dal grande intellettuale dell'età augustea.*

In modo ancora più preciso, G.B. Conte<sup>27</sup> in un saggio di grandissimo fascino, partendo dalla necessità di inserire la fabula nella rete di significati delle *Georgiche*, inquadra il mito alla luce della contrapposizione tra Aristeo e Orfeo. Se entrambi subiscono una perdita e cercano di porvi rimedio, lo fanno però in modo completamente diverso e rappresentano perciò due diversi modelli di comportamento: da un lato Aristeo, «prototipo del contadino-pastore» che, commesso l'errore, si affida al soccorso divino per riparare e attende con tenacia e ostinazione a quanto gli viene indicato; dall'altro Orfeo, «prototipo...del poeta-musico» il quale, chiuso nel suo dolore del quale non riesce a venire a capo, scende nell'Ade confidando solo nelle sue forze (il canto). La vittoria dell'uno sull'altro allora è messaggio preciso al «ricettore ideale delle *Georgiche*: il contadino padrone delle tecniche e pronto al *durus labor*, ma soprattutto forte di un'osservanza religiosa»<sup>28</sup>.

Apparirà allora evidente che se Ovidio nella sua versione del mito elimina del tutto la figura di Aristeo, ciò comporta una riscrittura totale dell'episodio e cioè «una correzione umanizzante a Virgilio»<sup>29</sup>. L'Orfeo ovidiano, infatti, da vero avvocato convince gli dèi degli inferi che il suo obiettivo non è negare i loro diritti, ma semplicemente che gli sia concesso di poter stare con la sua sposa il tempo giusto sulla terra prima di finire nell'Ade; dopo la seconda perdita di Euridice non rimane sette mesi dinanzi alla porte di Dite (come dice Virgilio), ma sette giorni; in lui non c'è un totale rifiuto dei piaceri della terra, ma al contrario l'inizio agli amori per i giovinetti. Non stupisce allora che nella versione di Ovidio i due infelici amanti, anche se nell'Ade, tornino a stare insieme:

**Met. XI 66:** *Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus*

Più complesso il discorso negli autori moderni Pavese e Calvino. Nel primo Orfeo rappresenta quasi un *alter ego* dell'autore rispetto al suo universo poetico e umano. Appare necessario spiegare meglio. La nota dominante dell'Orfeo pavesiano è la sua solitudine esistenziale, o meglio la scoperta drammatica di questa condizione che neanche l'amore può riscattare. Si leggano allora le seguenti riflessioni tratte al diario dell'autore piemontese, *Il mestiere di vivere*, datate 5 dicembre 1937 e si comprenderà la vicinanza tra il personaggio mitico e lo scrittore:

<sup>26</sup> A. La Penna, 'Il canto, il lavoro, il potere', in *Virgilio. Georgiche*, a cura di A. La Penna, L. Canali, R. Scarcia, Milano 1994, 102.

<sup>27</sup> G.B. Conte, 'Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*: una seconda volta', in *Id., Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2007, 65-89.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>29</sup> Ch. Segal, 'L'Orfeo di Ovidio e l'ideologia augustea', in *Id., Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991, 73 [tr. it. di 'Ovids Orpheus and Augustan Ideology', *Transaction of the American Philological Association*, 103, 1972, 473-494].

*Sia chiaro una volta per tutte, che essere innamorato è un fatto personale che non riguarda l'oggetto amato — nemmeno se questo riami. Ci si scambia, anche in questo caso, dei gesti e delle parole simboliche in cui ciascuno legge quanto ha dentro di sé e per analogia suppone viga anche nell'altro. Ma non c'è ragione, non c'è bisogno, che i due contenuti combacino. Ci vuole un'arte tutta propria per sapere accettare e interpretare favorevolmente quei simboli e disporvi la propria vita in modo soddisfacente. Nulla può fare l'uno all'altro se non offrire di questi simboli, illudendosi che la corrispondenza sia reale... Abbandoni, trasporti, figli, devozioni, fiducie sono simboli individuali, dai quali l'aria — la mistica penetrazione dell'altro — è sempre esclusa. Vi è insomma tra questi simboli e la realtà lo stesso rapporto che tra le parole e le cose. Bisogna essere così scaltri da prestar loro un significato senza scambiarli con la sostanza vera. Che è la solitudine di ciascuno, fredda e immobile.*

In Calvino la riscrittura del racconto per ben tre volte attesta l'interesse e l'importanza che tale mito riveste per lui. Va sottolineato che in questa nuova versione, la nota dominante di Euridice è il canto, l'armonia musicale che si contrappone sia al silenzio o ai sordi rumori del mondo di Plutone o al caos di suoni molesti *degli uomini di fuori*. È di tutta evidenza l'importanza di questa trasformazione che sottrae ad Orfeo, il famoso cantore capace di ammansire le bestie feroci e di smuovere le piante, la sua caratteristica più peculiare. In una tale condizione, la ricerca infruttuosa di Euridice e l'appello ultimo ai lettori che abbiamo riportato sopra rappresentano il tentativo mai conclusivo, ma non per questo da mettere da parte, di soluzione della *sfida al labirinto*, intendendo il labirinto come metafora di una realtà disarmonica che sfugge non solo alla possibilità di dominio, ma anche di comprensione<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Si consideri quanto Calvino scrive in 'La sfida al labirinto', in *Id., Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano 1995, 116: «Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro».