

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

La *Fabula di Orfeo* di Poliziano e la letteratura del Novecento

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay reads Poliziano's *Fabula di Orfeo* as an interpretative key of 20th century literature, using some recent re-readings of the myth (Rilke, Bufalino), but above all some important theories of the second part of the century (Barthes, Foucault). The themes of the crisis of language and the death of the author are perfectly represented in Poliziano's text. The *Fabula di Orfeo* is thus read as a classical myth, which offers the modern reader keys to the present.

Keywords Renaissance. Death of the author. Poet. Poliziano. 20th century literature.

Sommario 1 Poliziano e la malinconia. – 2 Bufalino e la colpa. – 3 Barthes e il silenzio.

1 Poliziano e la malinconia

Questo contributo non vuole proporsi come una rilettura della *Fabula di Orfeo* di Poliziano né come una storia della sua ricezione nel Novecento. Vuole piuttosto interrogarsi sulla possibilità che questa storia singolare possa proporsi come un mito utile a leggere la letteratura del Novecento. L'accento, in questo caso, cade ovviamente sul lettore e non sull'autore: non si tratta, quindi, di reinterpretare la volontà autoriale, sulla quale ci si appoggerà alle voci più riconosciute della critica, ma piuttosto di proporre una lettura a posteriori che illumini, nel migliore dei casi, il ventesimo secolo.

Com'è noto la *Fabula di Orfeo* è un testo di non facile decifrazione, perché il suo autore, con la nota competenza filologica, rilegge diverse fonti del mito e della straziante storia d'amore con Euridice - in particolare le *Georgiche* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio - per darne un'interpretazione del tutto personale. A differenza di gran parte della tradizione il testo ha tre diversi fuochi narrativi, dei quali soltanto il secondo - Orfeo che ottiene da Plutone il permesso di riprendere Euridice a condizione di non voltarsi, la catabasi, l'errore e il ritorno dalla missione fallimentare - ripercorre la parte più nota del mito, mentre la prima si sofferma su un dialogo tra Aristeo e Mopso e l'ultima sull'assassinio di Orfeo ad opera delle Baccanti. Anche ad un conteggio soltanto meccanico dei versi (che cioè non faccia distinzioni tra le parti cantate con ritornelli e quelle parlate) si nota il sostanziale equilibrio tra le tre parti: prologo di Mercurio 16 versi; prima parte (Aristeo) 124 versi; seconda parte (Orfeo e Euridice) 104 versi; terza parte (assassinio di Orfeo) 96 versi.

Come si vede bene, il fulcro tragico della storia ha uno spazio paragonabile alle altre due parti, nonostante fosse già a quel tempo il passaggio più noto del mito e quello su cui Ovidio insiste di più. Nell'economia della storia, insomma, è possibile affermare che esso sia notevolmente ridimensionato. A Poliziano interessa altro, ed è questo che ha fatto discutere maggiormente la critica, ovvero il fatto che l'accento non cada sulle vette dell'amore che porta a vincere - a tentare di vincere - persino la morte, ma casomai sull'epilogo inaspettato per un lettore moderno (nonostante sia presente nella tradizione) che prevede l'assassinio di Orfeo da parte delle Baccanti.

Le ragioni di questo cruento assassinio («L'abbiamo a membro a membro lacerato | in molti pezzi con crudele strazio»; Poliziano 1975, 465) risiedono nel fatto che il cantore, dopo aver perso per la seconda volta Euridice, rifiuta radicalmente ogni forma di amore muliebre:

Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin che i cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo' còrre i fior novelli,
la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più suave amore.
Non sia chi mai di donna mi favelli,
poi ch'è morta colei ch'ebbe il mio core.
Chi vuol commercio aver de' mie' sermoni
di femminile amor non mi ragioni. (Poliziano 1975, 464)

Il rifiuto delle donne e la scelta dell'amore omosessuale descritto come futile e leggiadro porta le Baccanti al gesto violento che suscita a sua volta il coro festoso che conclude il testo.

Bodo Guthmüller ha ricostruito in modo molto credibile, e tuttavia non privo di detrattori, il contesto e il significato di questo finale, riconducendolo alla festa di nozze tra Francesco Gonzaga e Isabella d'Este, già proposta da Picotti nel 1915, poi smentita da Tissoni Benvenuti e reintegrata da Bettinzoli nel 1987 e da altri. La ragione dei dubbi su questa lettura sono principalmente due: da una parte, la corte di Mantova nel 1480 era in lutto per la scomparsa di Margherita Gonzaga, madre dello sposo, e dunque pareva improbabile (ma non impossibile) che si svolgessero i festeggiamenti nuziali; dall'altra, la *Fabula* sembrava avere un finale tragico, inadatto alla circostanza festosa.

In realtà, il finale si può interpretare come tragico solo dal punto di vista dell'eroe, e conseguentemente dalla prospettiva individualistica dalla quale si è soliti leggere in tempi moderni la parabola del personaggio. Se invece la prospettiva si allarga si vede bene che le Baccanti festeggiano e invitano gli altri a farlo: «Chi vuol bere, chi vuol bere, | venga a bere, venga qui» (Poliziano 1975, 465). L'atroce assassinio di Orfeo si configura perciò come un lieto fine e non come una tragedia.

Scrivendo Guthmüller che «l'*Orfeo* si può leggere come un dramma coniugale in cui, similmente ad altri spettacoli di nozze, l'amore legittimo viene messo a confronto con quello libero» (Guthmüller 1997, 154). L'ipotesi proposta è certamente plausibile, anche se, a mio giudizio, ha implicazioni altre, perché è difficile pensare che le Baccanti rappresentino l'amore legittimo o coniugale. Piuttosto, Orfeo rappresenta in questo contesto la figura smarrita e travolta dal lutto, l'eroe che rinuncia a una vita pratica e costruttiva perché travolto da un dolore incurabile che ne condiziona l'esistenza: è la morte nel mondo che va eliminata per dare avvio alla nuova festa, è il tempo fermo del lutto contro il fluire della storia e della vita. È la non vita da annientare. In questo modo si spiegherebbe la necessità, alla quale si allude nel testo, di superare la condizione di disperazione: Orfeo, ferito dal duplice lutto, non accetta di tornare alla vita e alla gioia, condizione necessaria per la festa di nozze (cf. anche Cinquegrani 2005).

L'amore al quale si allude inoltre non è tanto quello legittimo contro quello libero, quanto piuttosto quello astratto, slegato dalla vita, e quello umano, conciliabile con la vita terrena. Come è noto, era questo un motivo di dibattito presso gli intellettuali di quell'epoca, e un pensatore come Marsilio Ficino lo risolse ad esempio parlando di un «circuito d'amore», in grado di far convergere l'amore celeste e quello terrestre.

Le Baccanti rappresentano probabilmente il *furor* malinconico, un tema assai frequentato dagli intellettuali dell'epoca, e dallo stesso Poliziano nella sua *Sylva in scabiem*, un'opera anche cronologicamente molto vicina alla *Fabula di Orfeo*, dove l'*Hercules furens* senechiano, figura scopertamente autobiografica, è affetto da una malattia riconducibile più che al corpo alla psiche, ovvero la *melancholia*. Anche Orfeo nel momento della perdita di Euridice si rammarica esclamando «O mio furore» (Poliziano 1975, 463), ma è proprio una Furia a fermarlo immediatamente: «vane son tue parole, | vano el pianto e 'l dolore» (464). Ed è da qui, da questo rifiuto netto, che l'identità del personaggio Orfeo muta in modo radicale.

Il sottotesto, dunque, che oppone il furore malinconico delle Baccanti all'accidia per il lutto di Orfeo, non è facilmente visibile nel testo, ma appare significativo quanto l'autore scrive nella sua dedica a Carlo Canale, ovvero che l'opera è «più tosto apta a dargli maninconia che allegrezza» (Tissoni Benvenuti 1986, 126), e introducendo così il tema che innerva tutto il finale.

L'immagine più nota di Orfeo nei primi secoli della nostra letteratura è quella che emerge dal *Convivio* di Dante. Il passo su cui si sofferma non è quello della catabasi, ma si riferisce piuttosto alla capacità, sottolineata da Ovidio, del canto di Orfeo di ammansire gli animali. Appoggiandosi a una tradizione allegorica che va da Orazio a San Tommaso (su cui cf. Draskóczy 2016), Dante non legge alla lettera l'episodio, ma ne fa il pretesto per restituire un'idea di letteratura:

lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia mouvere alla sua voluntade coloro cha [non] hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. (Alighieri 2014, 214)

Il passo alluderebbe dunque alla capacità educativa della poesia, che, da una parte, sferza il male degli uomini e, dall'altra, guida le persone prive di cultura. Orfeo rappresenterebbe dunque un'idea di poesia transitiva, la cui ricaduta sulla società è immediatamente visibile, come del resto è certamente nelle corde dell'autore e di molti suoi contemporanei.

Se si conservasse questa idea di poesia e di arte per leggere la *Fabula di Orfeo*, si troverebbe invece che il personaggio mitologico incarna nel finale un'idea opposta di arte, in tutto slegata dalla società e dal mondo, esattamente come l'amore che abbraccia. «Conforto e' maritati a far divorzio, | e ciascun fugga il femminil consorzio» (Poliziano 1975, 465): l'amore e quindi la poesia di Orfeo diventano sterili e perciò non più socialmente sostenibili (per l'epoca, ovviamente) e in fondo inutili.

L'incompatibilità di questa forma di amore con la vita, del resto, è oggetto anche dell'ampia prima parte della *Fabula* e del dialogo tra Aristeo e Mopso. È quest'ultimo a sottolinearlo:

Aristeo mio, questa amorosa face
se di spegnerla tosto non fai pruova,
presto vedrai turbata ogni tua pace.
Sappi che amor non m'è già cosa nuova;
so come mal, quand'è vecchio, si regge:
rimedia tosto, or che 'l rimedio giova.
Se tu pigli, Aristeo, suo' dure legge,
e' t'usciran del capo e sciami et orti
e vite e biade e paschi e mandrie e greggie. (454)

Questa forma di amore, dunque, non ha un valore edificante o educativo, ma è piuttosto un elemento di perdizione: per Aristeo qui e per Orfeo poi. Ma se Orfeo è anche, nella tradizione allegorica richiamata da Dante nel *Convivio*, il simbolo dell'arte e della poesia tutta, la sua parabola qui è opposta a quella tradizionale, ovvero quest'arte risulta totalmente incompatibile con la vita, rivela la sua inutilità, la sua intransitività, si direbbe, rispetto al mondo. «Qual sarà mai sì miserabil canto | che pareggi el dolor del mio gran danno?» (464): il canto non può rimediare al dolore, non può avere un'utilità diretta sulla vita, tanto vale rivolgerlo altrove, rinunciare al potere edificante della poesia.

Anche nella *Fabula* questa visione risulterà fallimentare e il lieto fine consiste proprio nel rifiutarla, tuttavia l'immagine di Orfeo – ovvero, in molte letture, l'immagine della poesia – è radicalmente mutata: mentre prima il suo canto aveva un valore pedagogico – ammansire le bestie o, nella lettura dantesca, gli uomini-pietre – quindi con immediate ricadute sulla realtà, poi risulta slegato dalla vita e il suo canto si rinchiude in mondi altri, alternativi, inutili.

2 Bufalino e la colpa

Bisognerà attendere cinque secoli perché la colpa di Orfeo venga definita meglio, a partire proprio dalla sua identificazione con la voce e il volto del poeta e la sua idea di letteratura. Nel noto racconto *Il ritorno di Euridice*, Gesualdo Bufalino dà una lettura spiazzante del mito, che è rivisto dalla prospettiva di Euridice che ritorna mestamente nell'Ade:

Era stanca. Poiché c'era da aspettare, sedette su una gobba dell'argine, in vista del palo dove il barcaiolo avrebbe legato l'alzaia. L'aria era del solito colore sulfureo, come d'un vapore di marna o di pozzolana, ma sulle sponde s'incanutiva in fiocchi laschi e sudici di bambagia. (Bufalino 1986, 411)

È da lì, in attesa del ritorno, che Euridice ripensa all'amato e a quanto poco prima è avvenuto: la speranza tenue e poi l'errore di Orfeo e il fallimento. Lo ama, eppure comincia a crescere una forma di risentimento per quell'ingenuità - o almeno così sembra - così inappellabile e definitiva:

«Poeta»... A maggior ragione, stavolta. Stavolta lei sillabò fra le labbra la parola con una goccia di risentimento. Sventato d'un poeta, adorabile buonannulla... Voltarsi a quel modo, dopo tante raccomandazioni, a cinquanta metri dalla luce... Si guardò i piedi, le facevano male. Se mai possa far male quel poco d'aria di cui sono fatte le ombre.

Non era delusione, la sua, bensì solo un quieto, rassegnato rammarico. (Bufalino 1986, 412)

La ninfa «non aveva mai creduto sul serio di poterne venire fuori», perché una volta entrata nell'Ade «aveva saputo ch'era per sempre, e che stava nascendo di nuovo, ma alla tenebra e per sempre». In questo l'Euridice di Bufalino assomiglia a quella di Rilke nei bellissimi versi di *Orfeo Euridice Hermes*:

Ora era sciolta come un'alta chioma,
diffusa come pioggia sulla terra,
divisa come un'ultima ricchezza.
Era radice ormai.
E quando a un tratto il dio
la trattenne e con voce di dolore
pronunciò le parole: si è voltato -,
lei non comprese e disse piano: Chi? (Rilke 1999, 35)

Il focus è per Rilke sull'inappellabilità del destino di Euridice, che ha superato un confine definitivo. Più tardi Cesare Pavese sposterà il centro dell'attenzione sul rapporto tra i due, che mai potrà tornare quello di un tempo e così la colpa di Orfeo diviene non più un'ingenuità ma una scelta:

Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva. (Pavese 1968, 77)

La colpa di Orfeo è per Pavese quella di non voler rivivere l'addio e accettare il destino che avrebbe voluto, nel suo gesto eroico, sopraffare e vincere: Orfeo è dunque umano e, in quanto tale, debole. E questa sua colpa lo porterà a una morte soltanto allusa nel finale del dialogo: «Purché non sbranino il dio» (Pavese 1968, 80). Euridice, d'altra parte, come per Rilke, ha attraversato una soglia e «un uomo non sa che farsi della morte» (77).

La versione di Bufalino è, invece, ancora più radicale. La colpa di Orfeo non sta nella debolezza o nella presa di coscienza di una invalicabile diversità, ma è premeditata e perversa:

«Addio!» aveva dovuto gridargli dietro, «Addio!», sentendosi la verga d'oro di Ermete picchiare piano sopra la spalla. E così, risucchiata dal buio, lo aveva visto allontanarsi verso la fessura del giorno, svanire in un pulviscolo biondo... Ma non si da non sorprenderlo, in quell'istante di strazio, nel gesto di correre con dita urgenti alla cetra e di tentarne le corde con entusiasmo professionale... L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava «Che farò senza Euridice?», e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta...

La barca era tornata ad andare, già l'attracco s'intravedeva fra fiocchi laschi e sporchi di bruma. Le anime stavano zitte, appiccicate fra loro come nottole di caverna. Non s'udiva altro rumore che il colpo uguale e solenne dei remi nell'acqua. Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capì: Orfeo s'era voltato apposta. (Bufalino 1986, 418)

Non c'è in questo finale un vero e proprio assassinio di Orfeo come nell'opera di Poliziano, ma certo l'immagine dell'eroe che sfida le regole umane e divine per amore è inevitabilmente compromessa: è un

assassinio letterario di un eroe del mito. Questo Orfeo, infatti, posto di fronte alla scelta tra la poesia e il canto struggente e bellissimo, da una parte, e il ritorno alla vita e all'amore, dall'altra, sceglie deliberatamente la prima opzione. Seppure nella *Fabula* di Poliziano la scelta di rinunciare alla vita arrivi dopo la tragedia involontaria della seconda morte di Euridice e certamente non è premeditata come in questo caso, pure la colpa di Orfeo è simile e riguarda la rinuncia alla vita e all'amore.

Per Bufalino in modo diretto e per Poliziano attraverso la tradizione che abbiamo richiamato con Dante, nella figura di Orfeo è incarnata l'immagine della poesia che dunque si ripiega in se stessa e si costituisce come via alternativa alla vita vissuta. La poesia, del resto, e più precisamente l'identità del poeta, è descritta come responsabile di un'*invasione* per riprendere il titolo della raccolta nella quale *Il ritorno di Euridice* è compreso e più in particolare il racconto eponimo *L'uomo invaso*, il cui protagonista Vincenzo la Grua è quasi posseduto da un'identità diabolica che gli permette di farsi signore e domino di una parte di universo, esattamente come capita all'autore di un libro (per il rapporto tra questi due racconti e un'analisi più specifica cf. Cinquegrani 2021).

3 Barthes e il silenzio

L'intransitività della letteratura e più in generale del pensiero che rifiuta il contatto diretto con la vita e che è incarnato da questo Orfeo potrebbe essere assunta a emblema dell'intero Novecento. Michel Foucault fa iniziare il ventesimo secolo proprio con la perdita di contatto delle parole con le cose, col ripiegamento delle parole su se stesse, «la verità è intrappolata nella filologia», scrive e aggiunge, in riferimento ai padri del Novecento:

Il primo libro del Capitale è un'esegesi del «valore»; l'intero Nietzsche, un'esegesi di alcune parole greche; Freud, l'esegesi di tutte le frasi mute che sorreggono e scavano a un tempo i nostri discorsi apparenti, i nostri fantasmi, i nostri sogni e il nostro corpo. La filologia in quanto analisi di ciò che si dice nel profondo del discorso è divenuta la forma moderna della critica. (Foucault 1967, 322)

Le parole di Orfeo, dunque, valgono per se stesse, non più perché rappresentano e definiscono una tragedia reale. È questo il paradigma che rappresenta l'età moderna, nella quale parole e cose, significati e significanti sono posti «in uno spazio in cui nessuna figura intermedia garantisce più il loro incontro: è, internamente alla conoscenza, il nesso stabilito tra l'idea di una cosa e l'idea di un'altra» (79).

È interessante notare però che la prima frattura avviene proprio tra l'episteme rinascimentale, quella nella quale operava l'umanista Poliziano, perché Foucault utilizza questa categoria anche per l'Umanesimo, e le epoche successive. Nel Rinascimento «conoscere sarà dunque interpretare: procedere dal segno visibile a ciò che attraverso esso viene detto, e che resterebbe, senza di esso, parola muta, assopita nelle cose» (47). In quell'epoca

ci si era infatti chiesti come riconoscere che un segno designava proprio ciò che da esso veniva significato; a partire dal XVII secolo ci si domanderà in qual modo un segno può essere legato a ciò che esso significa. Domanda cui l'età classica risponderà attraverso l'analisi della rappresentazione e alla quale il pensiero moderno risponderà attraverso l'analisi del senso e del significato. (57)

Il racconto di Bufalino descrive bene un'epoca in cui le parole si separano dall'esperienza, o addirittura la precedono e determinano, poiché la scelta di Orfeo di girarsi è prodotta dalla necessità del canto. In Poliziano invece lo stesso rifiuto della vita si concretizza comunque in una vita alternativa, e la possibilità dell'amore all'epoca ritenuto sano e costruttivo di vita è sostituita dall'amore sterile e omosessuale, che a quel tempo era disprezzato, tanto più se posto a confronto con un matrimonio che si andava celebrando.

Ma il focus di Poliziano e di Bufalino è sulla figura di Orfeo ovvero dell'autore. Roland Barthes, nel suo celebre saggio breve sulla *Morte dell'autore*, di due anni successivo a *Le parole e le cose*, disegna uno sdoppiamento della figura autoriale simile a quello tra transitività e intransitività della letteratura. L'autore viene descritto infatti come la persona reale che precede la scrittura ma che deve abbandonarla nel momento in cui questa si concretizza nella pagina:

L'Autore, finché ci si crede, è sempre visto come il passato del suo stesso libro: il libro e l'autore si dispongono da soli su una medesima linea, organizzata come un *prima* e un *dopo*: all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio. (Barthes 1988, 54)

A questo punto, nell'atto della stesura del testo, l'autore viene sostituito dal soggetto della scrittura, che Barthes chiama «scrittore»:

Lo «scrittore» moderno - il soggetto della scrittura - nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il

predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*. (54)

L'Orfeo del mito classico è l'Autore di Barthes, colui che alimenta la scrittura con l'esperienza dell'io, l'Orfeo di Bufalino invece è già dentro la propria scrittura quando vive - o crede di vivere - l'esperienza della catabasi e la perdita di Euridice. L'esperienza è sottoposta alla scrittura e ne rappresenta una componente ancillare se non del tutto inutile.

Questa frattura tra autore e scrittore risale, per Barthes, ai tempi di Mallarmé:

Anche se l'impero dell'Autore è ancora assai potente [...], certi scrittori hanno tentato da tempo, come è noto, di minarne le basi. In Francia Mallarmé, primo fra tutti, ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio in se stesso a chi sino ad allora sembrava esserne il proprietario; per lui come per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione - che non va assolutamente confusa con l'oggettività castrante del romanzo realista -, raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce, nella «performance» sua e non dell'«io»: tutta la poetica di Mallarmé consiste nel sopprimere l'autore a vantaggio della scrittura. (52)

Nel percorso tradizionale del rapporto tra autore e testo, la realtà empirica alimenta l'io che porta nella poesia questa esperienza. Nella letteratura di Mallarmé, invece, l'io è depotenziato e la poesia si genera dalla scrittura stessa o da un casuale *Coup de dés* (che comunque *jamais n'abolira le hasard*). *La morte dell'autore* corrisponde quindi a un depotenziamento del valore dell'esperienza e della realtà, come accade per l'Orfeo di Bufalino per il quale l'esperienza serve solo a dare una parvenza di realismo al canto.

Nel 1953, in occasione della pubblicazione del *Grado zero della scrittura*, Barthes aveva già individuato la poesia di Mallarmé come spartiacque nel rapporto tra *La scrittura e il silenzio*, come titola il capitolo dedicato a questo tema:

Mallarmé, sorta di Amleto della scrittura, esprime bene questo fragile momento della Storia, in cui il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la sua necessità di morire. L'agrafia tipografica di Mallarmé vuol creare intorno alle parole rarefatte una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi. (Barthes 1982, 55)

Il linguaggio e la realtà - la Storia - si escludono vicendevolmente portando alla morte di entrambi, così come Orfeo e Euridice muoiono realmente in Poliziano e metaforicamente in Bufalino. Ma il nesso tra questa scelta di poetica di Mallarmé e l'immagine di Orfeo non pare casuale, se Barthes scrive:

Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà [...]. Questo linguaggio mallarmeiano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro. (55)

Da queste righe, estremamente dense, è possibile ricavare alcuni punti per comprendere come questo mito si ponga come chiave interpretativa della scrittura del Novecento, almeno di stampo mallarmeiano:

1. Orfeo è il linguaggio, direttamente in questa frase, ma è più in generale la scrittura e più in particolare - legandolo alla *Morte dell'autore* - il «soggetto della scrittura». Questa interpretazione non è lontana da quella classica, in cui Orfeo è il poeta o cantore o, con Dante, «lo savio uomo con lo strumento de la sua voce»;
2. Euridice rappresenta la realtà o, con le parole di Barthes, la «Storia», che è altro dalla scrittura, appartiene ad un altro universo ed è incompatibile col linguaggio, così come Euridice appartiene ormai a un mondo altro rispetto a Orfeo: «nel caos delle forme, nel deserto delle parole, essi [gli scrittori] hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio» (Barthes 1982, 54);
3. Orfeo deve morire, il suo destino tragico riesumato da Poliziano dalla classicità quasi dimenticata è inevitabile, come quello della scrittura: «Rifuggendo sempre più da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura»; «ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo»; «il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la necessità di morire» (Barthes 1982, 54-5), come Orfeo: «Starommi mesto e sconcolato in pianto | per fin ch'e' cieli in vita mi terranno» (Poliziano 1975, 464);
4. In questo contesto la morte cruenta di Orfeo messa in atto dalle Baccanti è una festa, una conquista. Scrive Barthes: «Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un

- crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà» (Barthes 1982, 55). 'Omicidio' e 'libertà' sono i due termini, apparentemente incompatibili, su cui si fonda la *Fabula* di Poliziano, legandoli, poiché è proprio l'omicidio che dà il via libera alla festa. Così il mito può diventare una grande allegoria della scrittura novecentesca, una scrittura che si elevi o distacchi dalla storia, precipiti nella non vita o nell'antivita per giungere infine gioiosamente al silenzio della morte;
5. Tuttavia in questa parabola manca ancora un passaggio intermedio che è quello che genera la scrittura. Diceva Barthes: «Questo linguaggio mallarmeano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro», dovrebbe quindi rinunciare alla realtà e alla Storia e tuttavia vuole vederla ancora un attimo, deve vederla, forse, per darne testimonianza, perché, continua Barthes, Orfeo «è la letteratura condotta alle porte della Terra Promessa, cioè alle porte di un mondo senza Letteratura, di cui sarebbe ancora compito degli scrittori dare testimonianza» (Barthes 1982, 55), e per questo, prima della fine, prima della necessaria morte di Euridice e anche della propria, con l'intento di dare un'ultima fugace testimonianza, «Orfeo s'era voltato apposta» (Bufalino 1986, 418).

Vale la pena di ribadirlo: né Poliziano né, probabilmente, Bufalino hanno voluto dire questo nei loro testi, e perciò questo contributo non è un'esegesi di quei testi. Ma in questo caso i due testi si pongono non già come narrazioni ma come varianti del mito e in quanto tali si aprono all'interpretazione. Come scrive Roberto Calasso:

I miti sono composti di azioni che includono in sé il proprio opposto. L'eroe uccide il mostro, ma in quel gesto si percepisce che è anche vero l'opposto: il mostro uccide l'eroe. L'eroe rapisce la principessa, ma in quel gesto si percepisce che è vero anche l'opposto: l'eroe abbandona la principessa. Come possiamo esserne sicuri? Ce lo dicono le varianti, che sono la circolazione del sangue mitico. (Calasso 1988, 315)

Il mito, dunque, è una storia unica che vive nelle sue varianti. In quanto tale non è legata al suo tempo, ma al tempo di chi con quel mito si rapporta, considerando le varianti che si sono succedute. Questo contributo, dunque, vuole parlare del mito di Orfeo e Euridice a un lettore d'oggi.

Bibliografia

- Alighieri, D. (2014). «Convivio». *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori, 3-805.
- Barthes, R. (1982). *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1988). «La morte dell'autore». *Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. 4. Torino: Einaudi, 51-6.
- Bettinzoli, A. (1987). «Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)». *Lettere italiane*, 39, 53-125.
- Bufo, G. (1986). «L'uomo invasivo e altre invenzioni». Bufo, G. (1992), *Opere (1981-1988)*. Milano: Bompiani.
- Calasso, R. (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi.
- Cinquegrani, A. (2005). «Angelo Poliziano. L'evidenza delle favole e il primato della poesia». Gibellini, P. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia: Morcelliana, 355-81.
- Cinquegrani, A. (2021). «Bufalino postmoderno. Lettura delle *Menzogne della notte*», in «Rileggere Bufalino. Temi e forme di un'opera plurale», num. monogr., *Chroniques italiennes*, 2, 65-79.
- Draskóczy, E. (2016). «Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco». Ludmann, Á. (a cura di), *Italia nostra. Studi filologici italo-ungheresi*. Budapest: ELTE, 61-84.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Guthmüller, B. (1997). «Di nuovo sull'Orfeo di Poliziano». *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 145-64.
- Pavese, C. (1968). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- Picotti, G.B. (1955). «Sulla data dell'Orfeo e delle Stanze di A. Poliziano». *Ricerche umanistiche*. Firenze: La Nuova Italia, 87-120.
- Poliziano, A. (1975). *La fabula di Orfeo*. Faccioli, M. (a cura di), *Il teatro italiano*. Vol. 1: *Dalle origini al Quattrocento*. Tomo 2. Torino: Einaudi. 451-66.
- Rilke, R.M. (1999). *Poesie tradotte da Giaime Pintor*. Torino: Einaudi.
- Tisconi Benvenuti, A. (1986). *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*. Padova: Antenore.

