

Echi classici e tardoantichi in alcuni versi orfici di due poeti vittoriani

Paola Paolucci\*

Università degli Studi di Perugia

**Riassunto:** Questo articolo, che è un mero divertimento letterario, si propone di evidenziare gli echi della poesia classica e tardoantica presenti nelle liriche su Orfeo di Gerard Manley Hopkins e Richard Watson Dixon, con il duplice intento di mostrare, da un lato, una possibilità di cooperazione interpretativa fra il lettore-filologo e due autori della letteratura inglese della seconda metà dell'Ottocento, e, dall'altro, di proporre due diverse modalità di riscrittura dello stesso mito orfico da parte dei due medesimi autori, contemporanei fra loro ed amici.

**Summary:** This paper, which is a pure literary entertainment, purposes to underline the echoes of classic and late ancient poetry in some poems about Orpheus by Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon, with a double aim: on the one hand, in order to show a possibility of exegetic cooperation between the lector-philologist and two English authors of the second half of the XIXth Century, and, on the other hand, in order to display the two different ways of rewriting the same Orphic myth adopted by those two friends.

**Parole chiave:** Mito di Orfeo; poesia inglese del XIX secolo; riscritture del mito

**Keywords:** English poetry of the XIXth Century; Orpheus' myth; rewriting of the myth.

**Recepción:** 30/11/2010

**Aceptación:** 02/07/2011

Tracce della cultura classica e delle sue rielaborazioni tardoantiche emergono – come è noto – anche in testi che, per essere stati composti nelle lingue nazionali dei loro autori e per essere stati ispirati da istanze del tutto nuove e contemporanee, ne conservano soltanto, a prima vista, residui rarefatti, pur richiamando nominalmente nel titolo emblematiche figure del patrimonio mitologico greco-latino.

Il che accade, ad es., nel poemetto *Orpheus* di Richard Watson Dixon (1833-1900)<sup>1</sup>, pubblicato a Londra nel 1864 nella silloge poetica *Historical Odes and other*

---

\* **Dirección para correspondencia:** Paola Paolucci, Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lingue e letterature antiche, moderne e comparate, Via del Verzaro, 61 – I-06123 Perugia – Italia. Email: paolapao71@yahoo.it.

*Poems*, dedicata espressamente dall'autore all'amico pittore (del movimento preraffaellita) Edward Burne Jones. Come si apprende dalla *Preface*, i poemi storici della raccolta erano stati scritti in un primo momento ed erano stati inizialmente concepiti come parti di un disegno più generale che doveva essere realizzato insieme all'amico Mr. Fulford, in collegamento col quale era stata scritta anche un'ode sulla regina Elisabetta, uscita già nel 1862; altri tre carmi (cioè *Legion*, *St. Thomas in India* e *Joseph of Arimathea and Nicodemus*), ivi confluiti, sono invece contributi successivi alla serie dei Poemi sacri<sup>2</sup>, pubblicata nel 1861 con il titolo di *Christ's Company*. Fra i soli due titoli espressamente mitologici della raccolta figura appunto *Orpheus*; l'altro è *The Birth of Apollo*.

Spirito cristiano, pessimismo sul destino dell'uomo moderno, estetica del dolore, gusto per i quadretti paesaggistici non senza qualche residuo ossianico, musicalità della versificazione, rarefazione della sintassi sono gli ingredienti di questo lungo poemetto intitolato al padre mitico della poesia<sup>3</sup>, la cui vicenda mitografica, sapientemente narrata da Virgilio<sup>4</sup> e da Ovidio<sup>5</sup> (per citare 'i più noti e i più sommi'),

<sup>1</sup> Canonico della Chiesa d'Inghilterra, si definisce poeta vittoriano più per motivi cronologici che non per una sua adesione alle principali correnti della cultura vittoriana; cf. *Storia della letteratura inglese. Dall'età vittoriana ai nostri giorni*, a cura di P. ROGERS, Oxford 1987, ed. it. a cura di P. FAINI, Roma 1990, p. 414. Si occupò prevalentemente di storia ecclesiastica e non fu insensibile alla letteratura apocalittica coeva, come si evince dal suo saggio sul X secolo per l'Arnold history prize ad Oxford (1858); cf. SULLOWAY, *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper*, London 1972, p. 164 sgg. Sin dal 1857 strinse amicizia con Burne-Jones, Morris ed altri esponenti della Confraternita Preraffaellita. Fra le sue opere si annoverano *Mano: a Poetical History* (1883); *Odes and Eclogues* (1884); *Lyrical Poems* (1887); *The Story of Eudocia and her Brothers* (1888) e soprattutto *History of the Church of England from the Abolition of the Roman Jurisdiction*, in 6 voll. (1878-1902).

<sup>2</sup> Questa produzione d'argomento sacro va contestualizzata nel risveglio religioso che accompagna il cosiddetto "Movimento di Oxford", cf. A. SANDERS, *Storia della letteratura inglese dal secolo XIX al postmoderno*, trad. it. a cura di A. ANZI, Milano 1994, p. 148 sg.

<sup>3</sup> Cf. *Classical Mythology in English Literature. A critical anthology*, ed. by G. MILES, London 1999, p. 61 «Orpheus is the archetypal poet and the archetypal musician».

<sup>4</sup> Ovviamente in *Georg.* 4, 453 sgg. Sull'episodio, oltre che la voce *Orfeo* dell'*Enciclopedia Virgiliana*, si vedano almeno F. MOYA DEL BAÑO, "Orfeo y Eurídice en el Culex y en las Geórgicas", *CFC* 4 (1972), pp. 187-211; G. BARRA, "La figura di Orfeo nel IV libro delle Georgiche", *Vichiana* 4 (1975), pp. 193-199; E. PARATORE, *L'episodio di Orfeo*, "Atti del Convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche, Napoli 17-19 dicembre 1975", Napoli 1977, pp. 9-36; P. DOMENICUCCI, "L'elegia di Orfeo nel IV libro delle Georgiche", *GIF* 37 (1985), pp. 239-248; A. PENNACINI, *La narrazione patetica di Virgilio. Orfeo nell'Ade*, in *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche*, Bologna 1990, pp. 101-107; MIGUEL ÁNGEL A. MATELLANES - A. RAMÍREZ DE VERGER, "Poesía y música en el Orfeo y Eurídice de

è poco più di un pretesto per fondere musicalità ed immagini, con una sensibilità anticipante in certo senso il 'formalismo', che di lì a poco verrà codificato nella poetica di fine secolo da Gerard Manley Hopkins<sup>6</sup>.

Dal giovane amico e corrispondente di Dixon (mi riferisco appunto ad Hopkins<sup>7</sup>), al contrario, Orfeo viene ancora trattato (salvo che in altra circostanza<sup>8</sup>) come spunto per comporre uno scolasticissimo esercizio di versificazione in latino ed in greco. Tutta un'interessante serie di liriche latine e greche, composte fra il 1862 e il 1887 e recanti il titolo *Songs from Shakespeare, in Latin and Greek*, discende, a

---

Virgilio (G. IV, 453-527)", *Latomus* 51 (1992), pp. 819-834; G.B. CONTE, "Aristeo, Orfeo e le Georgiche", *SCO* 46 (1996), pp. 103-128; P. GAGLIARDI, "Orfeo e Lucrezio nelle «Georgiche»", *AAP* n.s. 51 (2002), pp. 75-90.

<sup>5</sup> Ovviamente in *Met.* 10, 8 sgg. e 11, 1 sgg. Cf. A. PERUTELLI, *Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, "Atti del convegno internazionale Intertestualità", Amsterdam 1995, pp. 199-212; M. VON ALBRECHT, "Orfeo en Virgilio y Ovidio", *Myrtia* 10 (1995), pp. 17-33; M.D. THOMAS, "Ovid's Orpheus", *MD* 40 (1998), pp. 99-109.

<sup>6</sup> Cf. ROGERS cit. p. 418, che riporta alcune annotazioni poetiche dell'autore: «La poesia è linguaggio che prende forma per poter essere contemplato dalla mente tramite l'udito, o linguaggio che prende forma per essere ascoltato soltanto come fine a se stesso e per il proprio interesse, al di sopra e al di là dell'interesse che suscita il suo significato. Che abbia un tema e un qualche significato è essenziale, anche se questi servono soltanto come elementi portanti della forma, che viene contemplata come fine a se stessa».

<sup>7</sup> Egli, nato nel 1844 e morto nel 1889, era un gesuita, stimato come «poeta di genio, anche se i suoi meriti non gli verranno riconosciuti in vita»; cf. ROGERS cit. p. 414. In vero Benedetto Croce ("Un gesuita inglese poeta: Gerald Manley Hopkins", *La Critica* 35 (1937), pp. 81-100) non gli riconobbe merito poetico alcuno neanche *post mortem* scrivendo di lui «L'Hopkins fu un gesuita-poeta e non già un poeta gesuita: formule definitorie non solo diverse, ma opposte, perché la prima afferma e la seconda nega la qualità di poeta», in un saggio entusiasticamente lodato da De Luca (cf. *Giuseppe De Luca - Fausto Minelli. Carteggio. II. 1935-1939*, a cura di M. RONCALLI, Roma 2000, p. 299). Hopkins si convertì dall'anglicanesimo al cattolicesimo, mentre era ad Oxford. Fu professore di greco allo University College di Dublino. Le sue poesie furono pubblicate postume e quando egli era ancora in vita circolarono fra gli amici in forma manoscritta. Vennero conservate dall'amico Robert Bridges, che ne curò l'edizione soltanto nel 1918 (cf. *Poems*, contenente anche *The Wreck of the Deutschland* del 1875). Successivamente W.H. Gardner e N.H. Mackenzie hanno curato l'edizione integrale di *Poems*, uscita per la prima volta a Londra nel 1830. Fra le sue opere vanno ricordati anche *A Vision of the Mermaids* del 1862; *The Lettres of G.M.H. to R. Bridges*, a cura di C.C. ABBOTT, Oxford 1935; *The Letters of G.M.H. to R.W. Dixon*, Oxford 1955<sup>2</sup>; *Further Letters*, Oxford 1937; *Note-Books and Papers*, a cura di H. HOUSE, Oxford 1937; *The Sermons and Devotional Writings*, a cura di C. DEVLIN, London 1959. Lesse *Christ's Company* e *Historical Odes and Other Poems* di Dixon. Per la biografia del poeta rimangono fondamentali J.G. RITZ, *Le poète Hopkins: l'homme et l'oeuvre*, Paris 1963 e A. THOMAS, *Hopkins the Jesuit*, London 1969.

<sup>8</sup> Mi riferisco alla sua lirica *The Loss of Eurydice*, dove si medita sulla sofferenza umana.

mo' di svolgimento di un *thema* con relativa variazione sul medesimo, da versi delle tragedie del celeberrimo autore elisabettiano; ed appunto dal verso di *King Henry VIII* (III 1) "Orpheus with his lute made trees..." scaturisce il seguente epigramma in endecasillabi faleci, variato da strofe ed antistrofe in greco su identico soggetto:

Orpheus fertur et arbores canendo  
Et pigros nive concitasse montes.  
Si quid luserat ille, vitis uvas  
Extemplo referebat, herba flores.  
Diceres Zephyros eoque Phoebum  
Conspirasse diem in sereniorum  
Et ver continuare sempiternum<sup>9</sup>.  
Tum venti posuere, tum resedit  
Omnis fluctus ab obsequente ponto.  
Est hoc imperium artis atque musae:  
Importunior aegriorque nuper  
Cura quae fuerat, loquente plectro  
Conticescere vel mori necessest.

Orfeo, secondo la tradizione (*fertur*) vi è dipinto come colui che sa risvegliare la natura<sup>10</sup>, mettendo in movimento ciò che è immobile, come le piante e le montagne affette (quasi fossero, con prosopopea, esseri animati) dal torpore invernale; il suo potere vivificatore è tale che se egli compone qualche verso, pur fuori stagione, la vite produce uva ed i prati fiori, nell'impressione (*diceres*) di un'atmosfera rasserenata – tipica d'una epifania divina – e di una eterna primavera, dove tutto ciò che per natura dovrebbe essere mobile (venti ed acque) è miracolosamente statico: imperativo dell'arte è, infatti, placare ogni preoccupazione, al punto che il dolore taccia o muoia al suono della lira.

Il carme è costituito da una serie di tarsie lessicali che rinviano ad una antologia (non necessariamente libraria ma semplicemente appartenente al bagaglio culturale di questo professore di Dublino) di passi sul tema mitologico di Orfeo. Infatti, il predicato *canendo* in clausola del primo verso<sup>11</sup>, ivi anticipato dal predicato

<sup>9</sup> Si veda la sua lirica *Spring*.

<sup>10</sup> Il tema doveva essere particolarmente congeniale all'autore che «è commosso e ispirato dal mondo naturale»; cf. ROGERS cit. p. 417. Secondo SANDERS cit. p. 150 «egli era solito osservare la natura con scrupolo minuzioso, esaminando con pazienza i fiori e le foglie, considerando attentamente i giochi di luce e di ombre e deliziandosi delle gradazioni di trame e colori».

<sup>11</sup> Cf. anche Verg. *Culex* 116 sg. ... *non tantum Oeagrius Hebrum / restantem tenuit ripis silvasque canendo*.

*fertur*, probabilmente discende dalla memoria di Ov. *trist.* 4, 1, 17 sgg. *Fertur et abducta Lyrneside tristis Achilles / Haemonia curas attenuasse lyra / cum traheret silvas Orpheus et dura canendo / saxa, bis amissa coniuge maestus erat. / Me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem / sola comes nostrae perstitit illa fugae*, luogo che, con l'espressione *curas attenuasse* e per via del richiamo alla funzione consolatrice della poesia a pro dell'esule, può aver suggerito pure il riferimento all'*importunior aegriorque cura* nella parte conclusiva dell'epigramma del poeta vittoriano. Non mancano neanche reminiscenze di altri luoghi classici estranei alla trattazione del mito in esame<sup>12</sup>, fra i quali s'impone, per la patente ripresa nel v. 8, Verg. *Aen.* 7, 27 sgg. *Cum venti posuere omnisque repente resedit / flatus*. Certo è – ovviamente – che il latore principe dell'immagine degli alberi trascinati dalla melodia di Orfeo è Virgilio con le sue querce sospinte dal canto orfico in *Georg.* 4, 510 ... *agentem carmine quercus*. Per di più il motivo del potere persuasivo del canto di Orfeo, capace, secondo una delle funzioni principali della retorica (*movere*)<sup>13</sup>, di sommuovere (v. 2 *concitasse*) le statiche montagne, trova il suo remoto ascendente nelle parole di Ifigenia al padre nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea (v. 1211 sgg. εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον, | πείθειν ἐπάδουσ' ὥσθ' ὀμαρτεῖν πέτρας<sup>14</sup>. E giacché *concitare* vale sia 'sommuovere' che 'commuovere', vi si potrebbe sottintendere una suggestione del celeberrimo modello virgiliano delle montagne piangenti alla notizia della morte di Euridice (*Georg.* 4, 461 sgg.): ... *flerunt Rhodopeiae arces / altaque Pangaea...* .

Bensì, non parimenti scontati, sembrano affiorare anche echi lontani di poeti della tarda antichità. Interessante è, infatti, rilevare che proprio il predicato *concitasse* del secondo verso, or ora discusso, trova, in questa forma, la sua unica occorrenza poetica (consultato l'intero *corpus* della versificazione in lingua latina attingibile in [www.mqdq.it](http://www.mqdq.it)) nel *De Orpheo* della serie dei *Carmina duodecim*

<sup>12</sup> La menzione della vite che dà uva anche fuori stagione (nei vv. 3-4) ricorda per antifrasi Lucr. 1, 173 sgg. *Praeterea cur vere rosam, frumenta calore, / vitis autumnu fundi suadente videmus* e Ov. *ars* 3, 186 *vitis agit gemmas pigraque fugit hiems*; il motivo del *dies sereniore* del v. 6 parrebbe variare Martial. 4, 64, 6 *Caelo perfruitur sereniore*, mentre il motivo dell'eterna primavera del verso successivo rovescia – crederei – Ov. *Pont.* 1, 2, 26 *et quod iners hiemi continuatur hiems* (si noti il riuso di *continuare*); infine la clausola *obsequente ponto* potrebbe essere stata riprodotta a partire da Prud. *Cath.* 4, 57 *obsequente mundo*.

<sup>13</sup> Cf. almeno A. PENNACINI, *L'arte della parola*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, Roma 1989, pp. 215-267, part. p. 233.

<sup>14</sup> Cf. A. DI FABIO, *La catabasi di Orfeo in Ermesianatte*, in *Orfeo e l'orfismo*, "Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)", a cura di A. MASARACCHIA, Roma 1993, p. 204.

*sapientum* (*sap.* 134 Friedrich = *Anth. Lat.* 628 Riese)<sup>15</sup> in versi archilochei e giambici:

PALLADII  
De Orpheo

Threicius quondam vates fide creditur canora  
Movisse sensus acrium ferarum  
Atque amnes tenuisse vagos, sed et alites volantes,  
Et surda cantu concitasse saxa,  
Suavisonaeque modos testudinis arbores secutae  
Vmbram feruntur praebuisse vati.  
Scilicet haud potuit, quae sunt sine, permovere, sensu  
(Finxere doctam fabulam poetae),  
Sed placidis hominum dictis fera corda mitigavit  
Doctaque vitam voce temperavit;  
Iustitiam docuit, coetu quoque congregavit uno  
Moresque agrestes expolivit Orpheus.

Nella prima metà dell'Ottocento questo carme circolava almeno nell'edizione di Meyer (del 1835) come c. 263<sup>16</sup>. L'intero verso forgiato da Hopkins *Et pigros nive concitasse montes* (non senza scolastiche reminiscenze del Soratte oraziano) – come si può notare – sembrerebbe essere una elaborazione del v. 4 del carme tardoantico *Et surda cantu concitasse saxa*, secondo che induce a ritenere anche la variazione sinonimica *montes / saxa*. Anzi, se non ci fosse stato questo carme di Palladio sul medesimo tema di Orfeo, a costituire modello espressivo, saremmo stati in diritto di giudicare il verso del poeta anglosassone semplicemente “unpoetisch”, sia per la pesantezza del quadrisillabo sia perché *concito* è *vox inprimis pedestris orationis, adamata Cic. et Liv.* (cf. *Thes. ling. Lat.* IV 64, 14), per quanto non manchino attestazioni poetiche delle forme trisillabiche del predicato.

Inoltre, il *loquente plectro* del penultimo verso, che sulle prime parrebbe variazione del *modulante plectro* di Sen. *Med.* 625 sgg. (*Ille vocali genitus Camena, / cuius ad chordas modulante plectro / restitit torrens, siluere venti, / cum suo cantu volucris relicto / adfuit tota comitante silva, / Thracios sparsus iacuit per*

<sup>15</sup> Cf. A. RIESE, *Anthologia Latina* II, Berlin 1894, 1906<sup>2</sup>. Rispettosa del testo di Riese (salvo che al v. 8 *docti pro doctam*) è l'edizione *Das Symposium der XII Sapientes*, Kommentar und Verfasserfrage von A. FRIEDRICH, Berlin-New York 2002, con ampio commento, cui rinvio.

<sup>16</sup> Cf. H. MEYER, *Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poematum*, Lipsiae 1835.

agros, / at caput tristi fluitavit Hebro)<sup>17</sup>, potrebbe essere giunto ad Hopkins per il tramite di Venanzio Fortunato (*Carm.* 6, 10, 3 *Per lyricos et fila loquacia plectris*).

Come dicevo, il carme latino è seguito da un *The Same* in greco:

στροφῆ] λόγος Ὀρφέως λύραν καὶ δένδρεσιν χοραγεῖν  
καὶ νιφοκτύπων ὄρεων κορυφαῖσιν θαμά, δαμείσαις πόθῳ,  
κελεδοῦντι δ' εὐθύς ἀνθῆσαι ῥόδοισίν θ' ἄλιου τε γᾶν καὶ  
ψακάδος οὐρανίου βλαστέμασι καλλικάρποις

ἀντιστροφῆ] χιόνος κρύος μεσοῦσας. πόντιον δὲ κύμα  
τῶν τ' ἐριβρόμων αἰόντ' ἀνέμων πνεύματα γαλάνῃ πέσεν.  
κιθάρα δὲ ταῖς τε Μούσαις ὡς ἔνεστ' εἰπεῖν τὸ παυσίλυπον  
ἄδύνατον· κατεκοίμασε αὐτίκα πάντα λάθρα.

Vi vengono rivisitati in chiave di melica corale dall'evidente patina linguistica dorica<sup>18</sup> gli stessi motivi dell'epigramma latino: la lira di Orfeo, quasi fosse una corega, trascina dietro di sé gli alberi ed i monti dalle cime innestate che vengono soggiogate dal fascino della musica, la terra si ammanta di rose e nel disgelo spuntano germogli fruttuosi<sup>19</sup>; i flutti marini solitamente succubi dei venti altitonanti si placano in una bonaccia; e nella chiusa ritorna il motivo della poesia consolatrice del dolore e dell'oblio che fa addormentare tutto.

Vi si riconoscono (anche senza usare il *TLG*) espressioni di celebri frammenti di lirica corale<sup>20</sup>, fra i quali svetta l'epicismo<sup>21</sup> del v. 2 ὄρεων κορυφαῖσιν che richiama

<sup>17</sup> Cf. L. BOCCIOLINI PALAGI, "Orfeo nelle tragedie di Seneca", *Paideia* 53 (1998), pp. 27-48.

<sup>18</sup> Interessante la scelta di utilizzare elementi linguistici dorici (vd. γᾶν, γαλάνῃ): non solo essa è congruente con la *lexis* tipica della lirica corale, ma anche con la circostanza che tale dialetto s'intrude (forse per influsso dell'idioma locale o forse per riecheggiamento della poesia epigrafica greca) nelle lamine orfiche a noi note (in virtù di scoperte posteriori allo stesso Hopkins), cf. G. GIANGRANDE, *La lamina orfica di Hipponion*, in *Orfeo e l'orfismo* cit. pp. 235-248, part. p. 235 sg. Importante e cospicua la produzione di Giangrande sulla letteratura orfica, cf. G. GIANGRANDE, "On the text of the Orphic Lithica", *Habis* 20 (1989), pp. 37-69; ID., "Las dos fuentes en las laminillas órficas", *Minerva* 9 (1995), pp. 53-56; ID., "Poetic programmes in the Orphic corpus", *Habis* 24 (1993), pp. 147-158; G. GIANGRANDE - H. WHITE, "On the Orphic cult in Northern Greece", *Parnassos* 35 (1993), pp. 464-474.

<sup>19</sup> Nel passaggio dalla strofe all'antistrofe viene variato il concetto dei vv. 5-7 del carme latino.

<sup>20</sup> Il v. 2 δαμείσαις πόθῳ potrebbe essere variazione di Pind. *Ol.* 1, 41 δαμέντα... ἰμέρω, mentre il v. 3 ἀνθῆσαι ῥόδοισίν riprende probabilmente Ibico (fr. 7, 4 P. = 8 D.<sup>2</sup> ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι), nonché la vasta produzione sul motivo delle rose, per la quale cf. e.g. Archil. fr. 30, 2 W.; Sapph. 2, 6 V.; 94, 13 V.; Eur. *Med.* 841; *AP* V 147; XI 374, 7. Il v. 5 κύμα e il v. 6 ἀνέμων

l'*incipit* del famoso notturno di Alcmane (fr. 159 Cal. [= 58 D.<sup>2</sup>; 49 Garz.; 89 P] εὔδουσι δ' ὀρέων κορυφαί)<sup>22</sup>, il quale a sua volta evidentemente suggerisce nella chiusa dell'antistrofe l'impiego di *κατεκοίμασε* e, d'altro canto, varia mediante allusione dotta la *iunctura* impiegata nel carme latino *pigros... montes*. Ma vi si riconoscono anche le prerogative di Orfeo, sinteticamente narrate da Apollonio Rodio in apertura del catalogo degli Argonauti (1, 26 sgg. Αὐτὰρ τὸν γ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας | θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα. | Φηγοὶ δ' ἀγριάδες...). Vi figura, dunque, un quadretto naturalistico sull'incanto prodotto dalla lira orfica, che nell'intenzione dell'autore potrebbe aver voluto rivaleggiare (ma infelicitemente) con quello sul medesimo tema composto in antico da Simonide (fr. 27 D.):

τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι  
 πωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,  
 ἀνὰ δ' ἰχθύες ὄρθοι  
 κυανέου 'ξ ὕδατος ἄλ-  
 λοντο καλᾶ σὺν ἀοιδᾶ.

Contrariamente ad Hopkins nei testi or ora adottati, nel più maturo (e meno noto) intellettuale Dixon, formatosi al Pembroke College di Oxford<sup>23</sup>, lo stesso personaggio del mito (cioè Orfeo) quasi scompare dietro la figura dell'autore che in lui s'identifica e dietro l'urgenza della sua composizione poetica<sup>24</sup>, dove emerge una precisa attenzione (preraffaellita) per il dettaglio, specie naturalistico; sì che del mito e della tradizione ad esso riferibili non rimangono che labili tracce. Queste appunto mi propongo qui di decelare e studiare, per portare alla luce il 'pensiero nascosto' (l'ὑπόνοια), riferentesi al messaggio poetico mediato dalla evocazione del passato, non prima, però, di aver fornito per comodità del lettore il testo integrale (probabilmente non a tutti noto) del poemetto:

---

πνεύματα parrebbero riecheggiare la descrizione della tempesta marina del famoso lamento di Danae di Simonide (fr. 38 P. = 13 D.<sup>2</sup> part. vv. 3 e 12).

<sup>21</sup> Cf. Hom. *Il.* 2, 456; 12, 282; *Od.* 9, 121.

<sup>22</sup> L'espressione ritorna in Alcman. fr. 125, 1 Cal. (= 37 D.<sup>2</sup>; 31 Garz.; 56 P.).

<sup>23</sup> Cf. *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. by H. HOUSE, completed by G. STOREY, London 1959, p. 314.

<sup>24</sup> L'autocompiacimento del poeta nello scoprirsi pittore di paesaggi naturali incantati dall'armonia della musica orfica è forse il tratto più evidente del poema di Dixon, che anticipa quanto ebbe a scrivere John Gross in *The Rise and Fall of the Man of Letters*, sul destino della letteratura della *fin de siècle*: «the commonest reaction was withdrawal, a retreat into nostalgia, exoticism, fine writing, *belles-lettres*»; cf. ROGERS cit. p. 413.



The osprey of the shore resigned her reign  
Before the raven of the stricken plain,  
And she before the vulture of the hills:  
So far had Orpheus travelled: now the rills  
More frequent glittered on the guttered clift, 5  
And he arrived the vast Taenarian rift:  
Across his path the rapid serpent shot,  
The bristling wolf with mouth all panting hot;  
And now he stood upon the ruined base  
Of Neptune's temple; 'twas an awful place, 10  
Built long ago by men Cyclopiam,  
Now mouldered into ruin, wasted, wan,  
Open to heaven, and beat by every storm.  
There on the fragments lay the stony form  
Of the great monarch of green waves, beside 15  
A cavern deep, whose mouth his bulk did hide.  
Far stretched the desolate landscape from the height;  
The nearer valleys hidden were from sight  
By many a ridge with dwarfish copses clad;  
and from each hollow rising white and sad 20  
The mist crept up from where the ridges fell  
In parallels of ruin toward the dell:  
The river with its cold and wandering stream  
All suddenly to sink in earth did seem,  
Althought afar its mazes serpentine 25  
Wound languidly and with pale gleam did shine,  
Where throught the infirm plain it felt its way:  
And on the utmost bound of sight there lay  
What seemed the spectre of a city white;  
But ah, as even then the wanderer's sight 30  
Took comfort in the thought that men were there,  
The cloudy cheat is scattered into air;  
And in a moment, lightning-fraught, it sails  
Tumultuous on the currents of the gales.  
Whence had he come, that wanderer; seeking what, 35  
That lightning answered him? Who knows not that?  
Who knows not how among the dead he sought

Eurydice the dead? – With fiery thought,  
 In answer to that burst of cloudy fire,  
 He grasps the chords of his compelling lyre, 40  
 Draws in his hand, and flings upon the air  
 The first of that wild burden of despair  
 Where sorrow, anguish, pain, regret, became  
 An incantation of fine force to tame  
 Brute nature, crossing Jove, relentless Fate, 45  
 Life to transmute, death to reanimate.  
 Earth hath no more that magic; sorrow's art  
 Man long hath lost, though keeping sorrow's heart.  
 And, as arose that Orphic strain, began  
 A wondrous dew to fall around the man, 50  
 Seeming an element for harmony<sup>25</sup>,  
 Which the sweet music summoned from the sky;  
 Such elemental dew as might contain  
 The four primaevals in its purple grain;  
 Soft, aqueous-bodied, with ignescent gleams 55  
 Toward earth it flutters and through ait it teems:  
 And as it thickened, the descending flush  
 Invested all the earth; its ceaseless rush  
 Hummed resolutely, till uprose a sense  
 That nought could be impossible from hence 60  
 Which music or the soul of love would see;  
 That wonders from henceforth had power to be,  
 Nought inconsistent, nought repulsive, nought  
 Impossible, which man in music sought.  
 Ah, so it still might be, could sorrow's soul 65  
 Commingle with the universal whole:  
 For then that sorrow, that large human dower,  
 Which is the best we keep, were made a power  
 To win us back our heaven: but sorrow's art  
 Man hath lost long; he keeps but sorrow's heart. 70  
 The music prospered, growing stern and strange  
 With thoughts of great successions, thoughts of change,

<sup>25</sup> Il tema dell'armonia, intesa bensì come conciliazione degli opposti, occorre anche nella lirica di Hopkins *Pied Beauty*.

Thoughts about moonlit hills where shadows stretch, About wild fires that chase the panting wretch; About grim spintered forests on old mounts;	75
About the sea; about the eternal founts Of light and darkness; Hyperborean tracts; Riphoean summits; Pontic cataracts; Concussions strange from inward labours brought Of mother earth, or ocean overwrought,	80
Or bursting winds; when seas have yielded place To earth, and islands sunk without a trace: Creation moved in answer to the vast Emotions of the mind on which 'tis massed. This was the lore of sorrow; sorrow's art	85
Man knows no more, though sorrow break his heart. Anon the inspired thought did deeper draw Upon the sources of eternal law; And that was bruited on the thrilling strings Which lies beneath the universe of things,	90
The unity which is the base of all, Causing diversity with mystical Resemblance, which is truth: in each there is Conscience or self; the same in all is this; This is eternal, this for aye inheres	95
In trodden clods as in the rolling spheres, In beasts, in men, in gods; this makes all one, Partakers of an awful unison, Which from an ever-brimming fount of life Procureth peace in spite of hate and strife,	100
And harmonizes, since all need must sway With the essential motion, need must stay With the eternal rest: nor bitter fate Can shatter, frustrate, force, nor alienate. That argument of sorrow and that art	105
No more hath man; he hath but sorrow's heart. But now a mighty moving was begun About that desert, neath the shadowed sun; And presently in a fantastic rout The creatures all enchanted came about:	110

The rabbit left his burrow; from his mound  
 The blind mole rolled, and cried upon the ground;  
 Large herds of deer tossed their convicted heads;  
 Wild horses circled round; the brakes, the beds  
 Of silent underwood rustled and spake 115  
 In various signs; the sloth was wide awake;  
 The very serpent left the covert's root,  
 Advancing his horned head toward the lute;  
 Her flank the stealthy wild-cat dared confide  
 Uncovered, by the open forest's side. 120  
 But what is this, when with prepared hand<sup>26</sup>  
 The minstrel smites, as with a tenfold wand,  
 More mastery, more magic, art than art  
 More mighty, that hath turned e'en sorrow's heart  
 To use of life against usurping ill? 125  
 What is it that the very heavens doth fill  
 With sound that doth entrance them like the light  
 Of speeding suns, whose rippling lustre-flight  
 Confounds the clouds in glory? Is it now  
 The tumult of the secret's bubbling flow 130  
 Which underlies the awful heart of things<sup>27</sup>,  
 Solving itself to those melodious strings?  
 What is it that so bows the mountain down,  
 And the great forest rocks from root to crown<sup>28</sup>,  
 Which bids unthunderous lightnings come and go, 135  
 Like breath from the cloud-lips which hover so?  
 For now he sings of love; could he proceed,  
 And name not love, the inmost spirit's creed,  
 Who knew the heart of sorrow and the art?  
 Therefore behold how heaven and earth dispart 140

<sup>26</sup> L'espressione è ricalcata sul lat. *docta manus*, inerente l'abilità artistica di varie figure professionali, cf. *Ov. Am.* 2, 4, 27 sg. *Haec querulas habili percurrit pollice chordas: / Tam doctas quis non possit amare manus?*; 2, 7, 24; *Fast.* 3, 832; 6, 792; *Sen. Tro.* 885; *Phaedr.* 1259; *Martial. Epigr.* 3, 82, 14; *Prud. Perist.* 11, 129; *Pallad. Insit.* 38; *Avian. Fab.* 24, 5; 41, 9; *Luxor. Carm.* 334, 1 Happ; *Ennod. Carm.* 1, 8, 7; *Anth. Lat.* 173, 3 R.; 174, 3 R.; 666, 3 R.

<sup>27</sup> Sembra esserci l'eco del virgiliano *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* 1, 462).

<sup>28</sup> È il medesimo motivo dell'*incipit* del carme latino di Hopkins, discusso sopra.

In momentary rhythm, when soul and sense  
With blind extreme of ecstasy intense<sup>29</sup>  
Blended and interfused, avow things new  
Each for the other, each in form and hue:  
And all the moving air, with giddiness 145  
Transported into light, doth now impress  
A wondrous transformation on the earth:  
Vast-shaped shadows issue into birth  
At the still speeding of the silent winds,  
And overhang with pomp the many kinds 150  
Of fretted forest, mountain, plain, below;  
Far off the land from heaven's rich overflow  
Imbibes aërial tints; far off the light  
Strikes into splendour distant glen or height;  
But he, who lifts his keen face neath the vast 155  
And heavy curtains of the sky o'ercast,  
While from the chords his daring hand he stays,  
Expects the consummation of amaze,  
The sorrowing marvel of the solved skies.  
A cold wind passes; and fierce shocks surprise 160  
Those slow sublimities; a radiant flood  
Of light supernal bursts o'er hill and wood,  
And smites the eyeballs of that lifted face.  
Now might he gain the heaven, now might raise  
Himself on pinions of eternal youth; 165  
The latitude, the amplitude of truth  
He might for ever now achieve, made nigh  
To those serener regions of the sky  
Above all change, where no time-cloud doth sail,  
But an eternal zephyr waves the veil<sup>30</sup> 170  
Of changeless azure, and earth's days return  
Like a faint blush below; ah, he might learn  
Eternal joy and stillness. Shall he so?

---

<sup>29</sup> L'estasi orfica ricorda l'opinione sull'importanza dell'ebbrezza, con cui s'identifica l'arte, espressa da Walter Pater, anch'egli oxoniense, nel 1873 in *Studies of the Renaissance*: «To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy is success in life»; cf. ROGERS cit. p. 415.

<sup>30</sup> Così anche Hopkins nel carme latino cit.

Far other destiny doth Love bestow  
 Upon the children whom he honours most: 175  
 For at that mighty moment, when the coast  
 Of heaven he might in ecstasy attain,  
 Yawns the dread cave wherein the dead remain;  
 The sea-god's statue, like a giant bole  
 Uprooted, leaps from out the charnel-hole; 180  
 And Love, the exalter, is the summoner  
 To places all with writhing shades astir;  
 A peal of groans comes ringing on his ear,  
 And the distressful furrows toss with fear,  
 And he descends; whom not all sorrow's art 185  
 Could ransom from the pangs of sorrow's heart.

I numerosi versi sono espansione di un preciso e circoscritto momento della narrazione mitografica: l'istante in cui Orfeo si sofferma 'sul limitar di Dite' e canta, immediatamente prima di discendere negli inferi, dopo aver cercato vanamente di recuperarne Euridice (vv. 37-38 "Who knows not how among the dead he sought / Eurydice the dead?"). Innovazione evidente rispetto alla vulgata del mito è la completa omissione dello smembramento del corpo di Orfeo ed il fatto che il canto orfico seduce il dio superno anziché le divinità infernali. Innovativa è anche, nel finale, la scelta di Orfeo, che preferisce gli inferi al cielo da lui medesimo guadagnato con la sua abilità canora; come dire che anche lo sguardo dell'Orfeo di Dixon si volge nella direzione sbagliata: in basso (v. 184 "he descends"), anziché mantenersi fisso verso l'alto (v. 163 "smites the eyeballs of the lifted face"), come in antico quegli occhi s'erano volti indietro (a guardare Euridice), anziché rimanere puntati in avanti (secondo le indicazioni di Proserpina).

La versificazione viene cadenzata da un ritornello, variato, circa il motivo dell'arte del dolore (vv. 47, 69, 85, 184 "sorrow's art"; 105 "sorrow and that art"), che enfatizza la sofferenza di Orfeo (v. 42 sg. "that wild burden of despair / Where sorrow, anguish, pain, regret..."), ovvero il suo "miserabil canto" (per citare il Poliziano, *Fabula* 322), e delimita i vari quadri della tessitura poetica, procedenti con asindeto narrativo, ben più accentuato di quello già ravvisato dalla critica nel modello virgiliano<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Cf. A. PENNACINI, *La narrazione patetica di Virgilio*, in *Orfeo e l'orfismo* cit. p. 212.

La prima traccia dell'antico è costituita dall'ambientazione della scena iniziale presso il Tenaro (v. 6 "And he arrived the vast Taenarian rift")<sup>32</sup>, dove aveva sede uno degli accessi all'Ade<sup>33</sup> e dove i classici appunto collocano la catabasi di Orfeo<sup>34</sup>. Vi erano, secondo la tradizione, un antro (*specus*)<sup>35</sup> ed il tempio di Nettuno<sup>36</sup>, che permangono entrambi nella descrizione paesaggistica (vv. 10 "Neptune's temple" e 16 "A cavern deep") di Dixon, benché trasfigurati da certo gusto tipico della poesia delle rovine (v. 9 sgg. "the ruined base"... "Now mouldered into ruin, wasted, wan, / Open to heaven, and beat by every storm"); essi vengono dipinti in una atmosfera ancestrale e rarefatta dalla presenza della nebbia (v. 21 "The mist crept up"), d'ascendenza virgiliana<sup>37</sup>.

La sede dell'accesso tenario agli inferi prevede anche l'opera dell'abilità architettonica dei ciclopi (v. 11 "Built long ago by men Cyclopian"), ai quali – secondo una delle varianti mitologiche su di loro – in antico viene attribuita la costruzione di remote fortificazioni, come quella di Tirinto e di altre città dell'Argolide; ed appunto in questa loro funzione di τεχνῖται, nota attraverso il filone dotto della scoliastica ad Euripide e ad Esiodo<sup>38</sup>, li ricorda qui Dixon, contribuendo a creare, con la menzione di questi antichi giganti, l'atmosfera di remota ed atavica lontananza temporale (e spaziale) in cui è immerso il mitico cantore.

Sembra una innovazione del poeta inglese l'idea del miraggio di una città abitata che lascia credere al peregrinante Orfeo che ci siano degli uomini, ma che poi, immediatamente, si dissolve (v. 29 sgg. "the spectre of a city white"...). In realtà esso parrebbe essere, invece, una variazione utile ad esprimere in maniera contrastiva la

---

<sup>32</sup> Cf. Mela *Chor.* 2, 3, 49.

<sup>33</sup> Cf. O. BIANCO, *Orfeo e l'oltretomba virgiliano*, "Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte, Brindisi 15-18 ottobre 1981", Napoli 1983, pp. 273-284.

<sup>34</sup> Cf. per tutti Verg. *Georg.* 4, 467 *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis*. Sulle c.d. *Catabasi orfiche* (intese come testo letterario) cf. F. SALLUSTO, voce *Tenaro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. V, Roma 1990, p. 94. Sulla discesa all'Ade di Orfeo cf. G. PAVANO, "La discesa di Orfeo nell'Ade in Virgilio e in Ovidio", *MC* 1937, pp. 345-358 e DI FABIO cit.

<sup>35</sup> Cf. Sen. *Herc. fur.* 662 sgg. *Spartana tellus nobile attollit iugum, / densis ubi aequor Taenarus silvis premit; / Hic ora soluit Ditis invisi domus / hiatque rupes alta et immenso specu / ingens vorago faucibus vastis patet e.q.s.*

<sup>36</sup> Cf. Stat. *Theb.* 2, 32 sgg. Il tempio stesso sarebbe stato a forma di grotta secondo Paus. 3, 25, 4. Cf. anche Mela *Chor.* 2, 3, 51 *in ipso Taenaro Neptuni templum et specus*.

<sup>37</sup> Cf. Verg. *Georg.* 4, 468 *et caligantem nigra formidine lucum*.

<sup>38</sup> Cf. *Schol. Eur. Or.* 965 in *Scholia in Euripidem*, ed. E. SCHWARTZ, vol. I, Berolini 1887 e *Schol. Hes. Theog.* 139 in *Glossen und Scholien zur Hesiodischen Theogonie mit Prolegomena*, ed. H. FLACH, Osnabrück 1970 (rist. ed. 1876).

solitudine dell'innamorato sofferente nel paesaggio desolato<sup>39</sup>, suggerita dal virgiliano (*Georg.* 4, 465) *solo in litore*.

Il tema del canto di Orfeo, che è in grado di domare le forze della natura, Giove e il fato, è – come s'è detto – il suo fardello di disperazione con tutte le sfaccettature del dolore (v. 42 sg. “The first of that wild burden of despair / Where sorrow, anguish, pain, regret”...), provocato dalla perdita della donna amata. L'Orfeo di Dixon incarna, perciò, anche certi tratti di Cornelio Gallo<sup>40</sup> in pena per l'allontanamento dell'amata Licoride, e parimenti *sola sub rupe iacentem* (*Verg. Buc.* 10, 14). Ne sarebbe spia, oltre la condizione di innamorato che patisce in un paesaggio desolato, anche la serie di interrogative rivolte ad Orfeo nei vv. 35 sgg. del poemetto inglese, che paiono ricalcate sul modello delle domande indirizzate a Gallo da vari avventori: ... “*Unde amor iste*” *rogant* “*tibi?*”... / “*Galle, quid insanis?*”... (*ibid.* 21 sgg.). A meno che quella voce interrogativa che s'intromette nella narrazione non sia stata suggerita all'autore dalla diceria vigente in antico circa il fatto, raccontato dagli Arcadi, che aleggiassero presso il Tenaro i lamenti dei dannati oltramondani e degli abitanti divini di laggiù (qui espressamente citati al v. 182 “A peal of groans comes ringing on his ear”); quindi, quelle domande potrebbero appartenere a loro piuttosto che al poeta *in fabula*. In effetti, fra le descrizioni antiche del promontorio tenario la più corrispondente (per antifrasi) a quella offerta da Dixon si legge nella *Tebaide* di Stazio (2, 32 sgg.), dove appunto la diceria arcade è espressamente riportata dopo la *topographia*:

Est locus – Inachiae dixerunt Taenara gentes –,  
qua formidatum Maleae spumantis in auras  
it caput et nullos admittit culmine visus.  
Stat sublimis apex ventosque imbresque serenus  
despicit<sup>41</sup> et tantum fessis insiditur astris.  
[Illic exhausti posuere cubilia venti,  
fulminibusque iter est; medium cava nubila montis  
insumpsere latus, summos nec praepetis alae

<sup>39</sup> Per questi aspetti l'Orfeo di Dixon può essere assimilato all'Orfeo di Shelley, dipinto come un individuo tormentato ed isolato dalla società, che canta il suo dolore in un mondo selvaggio, ma il potere del suo canto è tale da trasformare il mondo, cf. MILES cit. p. 69.

<sup>40</sup> Cf. A. CUCCHIARELLI, “«Fabula Galli» (Ovidio, met. 10, 25-9)”, *MD* 44 (2000), pp. 211-215.

<sup>41</sup> Questo dato, come quelli presenti nei versi espunti, sarebbe stato antifrasticamente variato da Dixon mediante la memoria della *caligo* virgiliana. E probabilmente nell'interpolazione egli trova ispirazione, praticando sempre un rovesciamento, per il motivo del lampo fragoroso (v. 33 sg. “And in a moment, lightning-fraught, it sails / Tumultuous on the currents of the gales”).



plausus adit colles, nec rauca tonitrua pulsant.]  
Ast ubi prona dies, longos super aequora fines  
Exigit atque ingens medio natat umbra profundo.  
Interiore sinu frangentia litora curvat  
Taenaros, expositos non audax scandere fluctus.  
Illic Aegaeo Neptunus gurgite fessos  
In portum deducit equos, prior haurit harenas  
Ungula, postremi solvuntur in aequora pisces.  
Hoc, ut fama, loco pallentis devius umbras  
trames agit nigrique Iovis vacua atria ditat  
mortibus. Arcadii perhibent si vera coloni,  
stridor ibi et gemitus poenarum, atroque tumultu  
fervet ager; saepe Eumenidum vocesque manusque  
in medium sonuere diem, Letique triformis  
ianitor agricolas campis auditus abegit.

Il canto orfico (definito espressamente così non senza, a mio parere, un riferimento ai veri e propri *Inni orfici*<sup>42</sup>, che Dixon poteva conoscere nell'edizione di Hermann del 1805) si dispiega e giunge a toccare una serie infinita di argomenti (v. 71 sgg. "The music prospered" ...), la maggior parte dei quali ha natura cosmogonica e cosmologica: in particolare, i mari che lasciano il posto alla terra (v. 81 sg. "when seas have yielded place / To earth"), la legge universale ed eterna (v. 88 "eternal law"), l'unità del tutto e la molteplicità del mondo fenomenico (vv. 91-93 "The unity which is the base of all, / Causing diversity with mystical / Resemblance"), la concordia e l'armonia universale. Che Orfeo sia stato artefice di poesia cosmogonica (ed anche teogonica<sup>43</sup>) insegna Apollonio Rodio, quando nel I libro degli *Argonautica* riferisce il canto con il quale il mitico poeta allieta la spedizione (v. 494 sgg.)<sup>44</sup>:

ἄν δὲ καὶ Ὀρφεύς,  
λαίῃ ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.  
Ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἦδὲ θάλασσα,  
τὸ πρὶν ἔπ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῆ,

<sup>42</sup> Cf. *Inni Orfici*, a cura di G. RICCIARDELLI, Milano 2000.

<sup>43</sup> Cf. G. RICCIARDELLI, *Le teogonie orfiche nell'ambito delle teogonie greche*, in *Orfeo e l'orfismo* cit. pp. 27-51.

<sup>44</sup> Cf. G. IACOBACCI, *Orfeo argonauta, Apollonio Rodio 1, 494-511*, in *Orfeo e l'orfismo* cit. pp. 77-92 e M. VALVERDE SÁNCHEZ, "Orfeo en la leyenda argonáutica", *EClás* 35 (1993), pp. 7-16.

νείκεος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·  
 ἦδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν  
 ἄστρα σεληναίης τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι·  
 οὔρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες  
 αὐτῆσιν Νύμφησι καὶ ἔρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.

E va detto che interessanti sono le analogie tematiche tra il breve accenno di canto dell'Orfeo argonautico<sup>45</sup> e la lunga composizione (vv. 71-106) dell'Orfeo di Dixon; ma su di quest'ultimo si sedimentano anche i canti cosmogonici di Sileno nella VI Bucolica virgiliana (v. 31 sgg.), che peraltro sono preannunciati con un riferimento ad Orfeo stesso (v. 30 *nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orpheia*), e di Iopas nel I libro dell'*Eneide* (vv. 740-746), che appunto si accompagna, come Orfeo, *cithara aurata* (non senza suggestioni d'ascendenza lucreziana<sup>46</sup>, specie per quanto concerne i cataclismi dei vv. 74-75<sup>47</sup>, 79-80<sup>48</sup> e 95-96<sup>49</sup>, oppure di stampo callimacheo, particolarmente in merito alle erudite citazioni geografiche dei vv. 77-78<sup>50</sup>). E non poco curiosa mi parrebbe l'espressione dei vv. 92-93, concernente 'la diversità causata da mistiche sembianze', che suona alle mie orecchie come un ammiccamento erudito alla narrazione (in Hom. *Od.* 4, 383 sgg.) di Eidotea<sup>51</sup>, figlia di quel Proteo multiforme, che in *Georgiche* IV, interrogato da Aristeo circa le api perdute, introduce il racconto dell'episodio di Orfeo, e che dall'esegesi omerica, praticata dagli Stoici, veniva interpretata come allegoria del caos, donde scaturiscono i primi elementi (rapportati ognuno alle diverse sembianze assunte da Proteo) e l'universo<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> Vi trova analogia soprattutto l'idea di mare, cielo e terra, originariamente connessi, che poi si separano.

<sup>46</sup> La rugiada che cade non appena il canto orfico ha inizio (v. 50) pare suggerita dai versi sul senso cosmico della creazione in Lucr. 2, 992 sg. *liquentis / umoris guttas*.

<sup>47</sup> Cf. Lucr. 6, 539 sgg.; part. 673 *at nimis est ingens incendi turbidus ardor*.

<sup>48</sup> Cf. Lucr. 5, 105 sg. *et graviter terrarum motibus ortis, / omnia conquassari in parvo tempore cernes*; nonché 6, 535 sgg.

<sup>49</sup> Cf. Lucr. 5, 142 sg. *putribus in glebis terrarum, aut solis <in> igni, / aut in aqua durare, aut altis aetheris oris*.

<sup>50</sup> Cfr. e.g. Catull. *Carm.* 115, 6; 4, 9-13; 29, 18; ma il modello principe rimane Verg. *Georg.* 4, 517 sgg. *Solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem / arvaque Riphaeis numquam viduata pruinis / lustrabat, raptam Eurydicen...*

<sup>51</sup> Per Eraclito (*alleg. Hom.* 64-67) era la dea delle forme (εἶδος + θέα).

<sup>52</sup> Cf. F. DELLA CORTE, "Da Proteo a Sileno e da Sileno a Proteo", *Sandalion* 6-7 (1983-1984), pp. 165-178; rist. in *Opuscula IX*, Genova 1985, pp. 51-64.

Il canto cosmogonico di Orfeo ammalia e commuove tutti gli animali (v. 107 sgg.), perché il menestrello pizzica le corde con abilità più che magistrale. In mezzo alle numerose tracce di classicità disseminate nel poemetto, la definizione di Orfeo come menestrello è forse l'unica chiara traccia di quel 'medievismo' tanto amato dai preraffaelliti. Esso si configura come un richiamo alla letteratura nazionale del poeta, perché nel romanzo inglese *Sir Orfeo*, tradotto dal francese intorno al 1330, Orfeo è definito appunto "minstrel-king of Traciens"<sup>53</sup>. Ma forse varrà la pena notare che questo ammiccamento anacronistico, di sapore medievale, transita nel poemetto inglese a partire da quella produzione tardoantica, descrivente la figura professionale del citaredo, connotato da eccezionale abilità nel pizzicare le corde all'unisono con il canto vocale. Mi riferisco, ad es., al ciclo *De citharedo* di *Vnius poetae sylloge* (cc. 24-25 Zurli)<sup>54</sup>:

*De citharedo*

Musica contingens subtili stamina pulsu  
ingreditur, vulgi auribus ut placeat.  
Stat tactu cantuque potens, cui brachia linguae  
concordant sensu conciliata pari.  
Namque ita tam aequali ambo moderamine librat  
atque oris socias temperat arte manus,  
ut dubium tibi sit gemina dulcedine capto,  
vox utrumque canat an lyra sola sonet.

*Aliter*

Doctus Apollineo disponere carmina plectro  
gaudet multifidam pectore ferre chelyn,  
quam mox linguato decurrens pollice cogit  
humanum ut possit chorda canora loqui.  
Amphion cithara Thebarum moenia saepsit,  
aurita ad muros currere saxa docens;  
nec minus hac valuit reparator coniugis Orpheus,  
impia cum flexit Tartara dulcis amor.  
Ars laudanda nimis, cuius moderamine sacro  
unum ex diversis vox digitique canunt!

---

<sup>53</sup> Cf. MILES cit. p. 91 sgg.

<sup>54</sup> Cf. L. ZURLI, *Vnius poetae sylloge*, Hildesheim 2007 e il commento di N.M. KAY, *Epigrams from the Anthologia Latina*, London 2006.

Il canto cosmogonico dell'Orfeo di Dixon riempie di sé i cieli (v. 126 sgg.), sì che la musica li pervade come la luce. Ed in questo aspetto si coglie la suggestione esercitata su Dixon, per così dire, dalla classicità intesa in senso cronologico ed estetico; giacché la descrizione dell'armonia delle sfere<sup>55</sup>, di cui è teste (fra i molti) Cicerone nel *Somnium Scipionis*<sup>56</sup>, si fonde con la medesima spiegazione della musica dei cieli di Lorenzo a Gessica nel *Merchant of Venice* di Shakespeare<sup>57</sup>, prima di giungere al poemetto ottocentesco.

Il canto riprende (v. 140 sgg.) con nuovi argomenti cosmologici, attinti in estasi, finché il cantore non s'interrompe e compie un gesto, gravido di connotazione: solleva il suo intenso sguardo al cielo (v. 154 sg. "But he, who lifts his keen face neath the vast / And heavy curtains of the sky o'er cast"). Come non vedere in questo gesto l'ultima e definitiva traccia di classicità? Come non pensare all'Epicuro lucreziano? Nel momento in cui il suo canto gli potrebbe far guadagnare la beatitudine celeste<sup>58</sup> (che egli rifiuta scegliendo gli inferi)<sup>59</sup>, Orfeo si atteggia, proteso a sfidare e ad infrangere la legge divina che gli vieterebbe di oltrepassare la sua condizione terrena, alla stessa maniera di Epicuro<sup>60</sup>: *primum Graius homo mortalis tollere contra / est oculos ausus, primusque obsistere contra; / quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti / murmure* [si ricordi il tuono minaccioso prima dell'inizio del canto

<sup>55</sup> Cf. M. PATERLINI, *Septem discrimina vocum: Orfeo e la musica delle sfere*, Bologna 1992.

<sup>56</sup> Cf. Cic. *Somn.* 5, 18 con il commento di A. RONCONI, *Cicerone. Somnium Scipionis*, Firenze 1966.

<sup>57</sup> Cf. Atto V, scena I, nella trad. di G. Raponi: "Come s'adagia soffice la luna / col suo riflesso sopra questo poggio. / Noi ci sediamo qui, / e lasciamo che l'armonia dei suoni / s'insinui dolce dentro i nostri orecchi. / La notte con la sua morbida quiete / s'addice ad una dolce melodia. / Vieni, Gessica, siediti, / guarda l'immensa distesa del cielo / come scintilla di patène d'oro: / non c'è una stella, per quanto minuscola, / che non canti con una voce d'angelo / nel suo moto orbitale, e non s'unisca / sempre cantando in coro ai cherubini / dagli occhi giovani. E questa musica / sta pur nella nostra anima immortale, / anche se noi non possiamo sentirla, / finché resta racchiusa in questo involucre / nostro d'argilla, rozzo e corruttibile".

<sup>58</sup> Cf. G. LIEBERG, "Arione, Orfeo ed Anfione. Osservazioni sul potere della poesia", *Orpheus* 5 (1984), pp. 139-155.

<sup>59</sup> La vicenda dell'Orfeo di Dixon trova curioso riscontro in una questione di critica testuale, cf. M.G. IODICE DI MARTINO, "Orfeo citaredo tra «antri» ed «astri»", *RCCM* 40, 1/2 (1998), pp. 137-144.

<sup>60</sup> Cf. Lucr. 1, 66 sgg. su cui da ultimo P. MASTANDREA, *Gli archivi elettronici di 'Musisque deoque'. Ricerca intertestuale e cernita fra varianti antiche*, in *Poesia latina, nuova e-filologia. Opportunità per l'editore e per l'interprete*, "Atti del Convegno internazionale, Perugia 13-15 settembre 2007", Roma 2009, pp. 41-72.

orfico di Dixon, v. 33 sg.] *compressit caelum, sed eo magis acrem / inritat animi virtutem, ecfringere ut arta / naturae primus portarum claustra cupiret.*

Il Lucrezio del Lachmann era uscito soltanto quattordici anni prima<sup>61</sup> (la seconda edizione del commentario soltanto nove anni prima) dei carmi di Dixon<sup>62</sup>. A mio avviso, non è affatto improbabile la consultazione da parte di Dixon del commento a Lucrezio di Lachmann ai fini della composizione del suo poemetto su Orfeo; infatti, a commento di Lucr. 1, 66 Lachmann vi riportava (p. 21) il *locus* di Lact. *Inst.* 3, 27, 10 *Quae sese caeli regionibus ostentabat*, che potrebbe aver suggerito a Dixon il v. 166 sg. “made nigh / To those serener regions of the sky”, che appunto interpreto letteralmente: “resosi vicino / a quelle serene regioni del cielo”.

L’Orfeo di Dixon potrebbe dunque attingere il cielo – dicevamo –, ma soggiogato dall’Amore, sceglie gli inferi. Questa conclusione, che conferisce senso, retrospettivamente, all’intero poemetto, discende a mio avviso all’autore vittoriano, enfatuato delle atmosfere medievali, da colui che è stato spartiacque fra la tarda età antica e l’età di mezzo: mi riferisco a Boezio e alla sua glossa ovidiana moralizzante il mito orfico, che sta all’origine di un interessante *metrum* della *Consolatio Philosophiae* (3, 12, 52 sgg.):

Vos haec Fabula respicit,  
quicumque in superum diem  
mentem ducere quaeritis;  
nam qui Tartareum in specus  
victus lumina flexerit,  
quidquid praecipuum trahit,  
perdit, dum videt inferos.

Sicché i ‘classici’ *mortales oculos* di matrice lucreziana, assunti solo per un momento dal portentoso cantore, alla fine trascolorano nei boeziani *lumina* volti *Tartareum in specus*, sino al punto di indurci ad identificare l’Orfeo di Dixon con l’Orfeo moralizzato dell’autore tardoantico; ed allora il canto di dolore del menestrello trova la sua cifra connotativa (e la risposta allusivamente suggerita dal poeta vittoriano) nella *Consolatio* boeziana.

---

<sup>61</sup> Cf. *T. Lucretii Cari ‘De rerum natura’ libri sex*, Berolini 1850.

<sup>62</sup> Cf. *Caroli Lachmanni in T. Lucretii Cari De rerum natura libros Commentarius iterum editus*, Berolini 1855.