

Eszter DRASKÓCZY

Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco

Dante nomina Orfeo solo due volte nelle sue opere: nel *Convivio* ne fa l'esempio dello stile allegorico; nel limbo invece lo menziona tra i grandi pensatori dell'antichità. Tuttavia, la critica, a partire da Guglielmo Gorni (1999) fino a Stefano Carrai (2012), indaga anche le possibili allusioni al mito del poeta tracio. Altri studiosi, invece, pongono attenzione al pericolo di creare interpretazioni forzate di questo personaggio in Dante e ritengono che, al di fuori delle nominazioni esplicite, si tratti più di accostamenti tra il mito di Orfeo e i passi danteschi che di riferimenti volontari da parte dell'autore.

Nella *Commedia* si trovano elementi e soluzioni che richiamano varie versioni del mito di Orfeo. In questo contributo cerco di individuare le fonti che hanno potuto influenzare le scelte dantesche e di interpretare il ruolo che Orfeo svolge nei brani in questione. L'altro obiettivo è di presentare i vari aspetti di questo mito che i lettori contemporanei di Dante potevano prendere in considerazione.

I. L'Orfeo civilizzatore e figura Christi

I.1. L'Orfeo civilizzatore del Convivio in base alle Metamorfosi e alla tradizione commentaria allegorico-moralizzante

Nel *Convivio* (trattato II, cap. I, 3), Orfeo diviene l'esempio della scrittura allegorizzante. Secondo Dante, il mito raccontato da Ovidio, in cui Orfeo addomestica gli animali, è solo una "bella menzogna", sotto il cui manto si deve cercare una verità allegorica nascosta. Questa verità sarebbe, con le parole di Dante:

che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere
e umiliare li crudeli cuori e fa[r]ia 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.

Il passo dimostra che Dante non conosceva soltanto il mito di Orfeo delle *Metamorfosi* ovidiane¹ (XI, 1-2), che ne è la fonte dichiarata, ma anche i commenti allegorico-moralizzanti di esse. In più, egli si collega anche alla tradizione commentaria dell'*Ars Poetica* di Orazio. L'interpretazione allegorica dei versi ovidiani fu piuttosto diffusa da Orazio² fino a S. Tommaso³, che pongono l'accento sul ruolo civilizzatore di Orfeo fra gli uomini selvaggi. Come per il passo dantesco, anche per il commento di Bernardo Silvestre a Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, la verità nascosta nel mito di Orfeo diventa esempio dell'esegesi allegorizzante⁴, ma mentre qui troviamo esclusivamente un riferimento serrato al mito, la spiegazione più estesa del *Convivio* rende verosimile che Dante abbia attinto anche da altre fonti. Zygmunt Barański pone attenzione al fatto⁵ che Dante e il commento di Bernardo Silvestre a Marziano Capella potessero avere in comune una fonte principale, in cui il mito di Orfeo era stato adoperato allo stesso modo. Egli la individua negli "Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam"⁶, che riporta una spiegazione allegorizzante in molti

¹ "Carminum dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit".

² Orazio, *Ars poetica* „Siluestris homines sacer interpretque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones" (391-393).

³ *Comm. De anima* (I, lect. XII, 198-209). „iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret a civilitatem." Sull'interpretazione politica del "concionator" nel Medioevo vedi: Artifoni 2001: 137-148.

⁴ „Integumentum est oratio sub fabulosa narratione verum claudens intellectum, ut de Orpheo. Nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum, quod alias discutie ndum erit. Allegoria quidem divine pagine, integumentum vero philosophice competit." 2,74 sgg. Ramelli, 2006, 1764-65.

⁵ Cf. Barański 1997: 139-144.

⁶ Commento ai versi 391-396: „hanc utilitatem quam docuit, quod deterruit homines a caedibus, est dictus ab hominibus lenire tigres rabidosque leones, quod nil aliud est nisi componere stultos homines et ferocitatem morum deprimere ... Et hanc laudem assecutus est ex hac utilitate quam docuit, ciliet dictus ob hoc movere saxa sono testitudinis. Auctores

elementi conforme a quella dantesca. Eppure, lo stesso filo di pensiero è presente anche nei commentatori di Ovidio di epoca medievale. Arnolphe D'Orléans illustra la musica di Orfeo capace di domare le bestie con queste parole: „cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit”⁷. Similmente una glossa anonima agli *Integumenta Ovidii* di Johannes de Garlandia: „Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquelam qua illos docuit.”⁸ Questi commentatori di Ovidio, proprio come lo stesso passo ovidiano, ritengono che la caratteristica più importante di Orfeo siano le sue capacità retoriche.

Il commento di Benvenuto da Imola del 1375-80⁹, riferendosi erroneamente ai *Saturnalia* di Macrobio, fornisce una spiegazione allegorica della capacità di Orfeo di ammansire animali, piante e pietre: gli uomini possono essere leoni per la loro superbia, lupi per la loro violenta cupidigia, tigri per la loro crudeltà disumana, maiali per i loro osceni desideri sessuali. Il significato allegorico assunto da questi animali richiama la situazione iniziale della *Commedia*: nel canto I dell'*Inferno*, quando il viaggiatore Dante incontra la lonza che simboleggia la lussuria, il leone che incarna la superbia e la lupa che rappresenta l'avidità insaziabile (I, 31-60), non è ancora in grado di affrontare da solo queste bestie-peccati. Ossia, considerando il passo, attribuito a Macrobio, che illustra le prodezze di Orfeo, all'inizio della *Commedia* Dante-personaggio non riesce ad eguagliare Orfeo, che con il suo canto (con la sua eloquenza) è in grado di ammansire coloro che sono stati ridotti a uno stato subumano dal loro peccato.

enim, qui viderunt quod illos saxosos et insensatos ita in unum cohabitare fecit, dixerunt eum movere saxa, quia tantum miraculum fuit movere illos stultos, quantum miraculum esset movere saxa”. Ed. J. Zechmeister, Vienna, Apud Geroldum Filium Bibliopolam, 1877, 46-47, citato da Barański 1997: 144.

⁷ (Ghisalberti (ed.), 1932, 228.

⁸ (Ghisalberti (ed.), 1933, 67.

⁹ Ai versi *Inf.* IV. 139-140. „Orpheus fuit poeta eloquentissimus, et fecit librum de Sacris Liberalibus, quem interdum allegat Macrobius in libro Saturnalium; unde per suavem cantum debet intelligi dulcis eloquentia, qua placabat omne genus ferarum, sicut homines qui sunt leones per altam superbiam, lupi per violentam rapacitatem, tigres per inhumanam crudelitatem, sues per obscenam libidinem; firmabat flumina, idest vagos, instabiles; movebat montes, idest duros et inflexibiles, et ita de multis.”

I.2. La concatenazione della figura di Cristo e di quella di Orfeo

Il ruolo di civilizzatore di Orfeo richiama senz'altro, alla memoria del lettore medievale, la sovrapposizione di Orfeo e Cristo a partire dalle rappresentazioni paleocristiane del buon pastore. Dell'avvicinamento e dell'intreccio di queste due figure testimoniano circa venticinque raffigurazioni.¹⁰

Le rappresentazioni – ad eccezione di una – documentano l'intreccio di Orfeo, che ammansisce gli animali con la sua musica, e dell'immagine di Cristo, il "Buon pastore". Nei secoli I-II è molto diffusa la rappresentazione di Orfeo musicante in mezzo ai più svariati animali.¹¹ La medesima raffigurazione di Orfeo appare sul *pyxis* d'avorio dell'Abbazia di San Colombano di Bobbio¹², che poteva avere una connotazione cristiana: secondo la leggenda fu regalato da San Gregorio a San Colombano. Nelle catacombe romane dei secoli III-IV: in quelle di Domitilla, Callisto, Priscilla e S. Pietro e Marcellino, si vedono gli ibridi delle rappresentazioni di Orfeo, il domatore degli animali, e di Cristo, il buon pastore. Un affresco del secolo III della catacomba di Domitilla regala in ogni dettaglio l'aspetto di Orfeo alla figura seduta che suona, ma intorno ad essa sono state dipinte soprattutto pecore in luogo dei vari animali appartenenti alla rappresentazione di Orfeo. Le pecore sono invece attribuiti di Cristo, il Buon pastore. Nelle catacombe di Priscilla e dei Santi Pietro e Marcellino gli attributi del Buon pastore diventano ormai più omogenei: le pecore attente poste ai lati e una al collo del pastore. La figura centrale, un giovine dai capelli corti, imberbe, nella catacomba di Priscilla possiede anche un liuto. Dietro la mescolanza degli attributi di Orfeo e Cristo vi fu da un lato l'ispirazione, il prestito di caratteristiche; dall'altro i rappresentanti di una religione allora ancora perseguitata potevano occultare meglio l'identità della figura adorata.

¹⁰ Vedi: Friedman: *Orpheus-Christus*, in: *Orpheus in the Middle Ages*, 1970, pp. 38-85, e Guthrie: *Orpheus and Greek Religion* (1935), cap. VIII. Per una rassegna e interpretazione delle rappresentazioni antiche del mito di Orfeo vedi: Darab 1988 ed. Ead. 2012.

¹¹ Vedi: affresco raffigurante Orfeo, Pompeii. (Casa di Orfeo); Orfeo tra gli animali, mosaico romano, c. 200, Museo Archeologico, Palermo; Orfeo con liuto, c. 194, mosaico romano. Dallas Museum of Art.

¹² Regalo paleocristiano: *pyxis* d'avorio, Museo dell'Abbazia di S. Colombano. Fine secolo IV. Secondo la leggenda fu il regalo di S. Gregorio a S. Colombano. Vedi: Natanson, *Early Christian Ivories*, London 1953, pl. 26.

L'Orfeo-Cristo dei "Due Allori" (pittura attribuita all'anno 350 circa, nella Catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, dal nome originale "Ad duas lauros", Roma) è una figura seduta in costume frigio: tiene un liuto nella mano, ai due lati ci sono due allori: su quello destro vi è seduta un'aquila, mentre sul sinistro è seduta una colomba. La figura sembra evidentemente Orfeo, per l'aspetto e per gli attributi, ma gli accompagnatori del buon pastore, le pecore, non sono presenti. I due uccelli fungono da simboli cristiani: la colomba è simbolo diffuso dello Spirito Santo; l'aquila è invece *psychopompos* – come spiega Friedman nella sua analisi¹³ – nel pensiero giudaico e cristiano, soprattutto nella parte orientale dell'Impero romano. Gli ebrei collegavano l'aquila all'abitazione celeste di Dio, come suggerisce anche il passo dell'Antico Testamento:

ma quanti sperano nel Signore riacquistano forza,
mettono ali come aquile,
corrono senza affannarsi,
camminano senza stancarsi. (Is. 40.31)

A questa rappresentazione si collega in vari punti anche il mosaico antico (III secolo), d'origine africana, situato nel Museo delle Belle Arti a Budapest (Reparto Antichità), raffigurante Orfeo assieme a un alloro e a un'aquila, con il suo attributo, il liuto tetracordo.¹⁴

Tutte le c. venticinque rappresentazioni di Orfeo-Cristo, ad eccezione di una, raffigurano una figura centrale che ammansisce gli animali a mezzo della musica-poesia. L'unica eccezione è un amuleto del III secolo che rappresenta un Orfeo crocifisso.¹⁵ Molto probabilmente l'amuleto è un oggetto teurgico prodotto in gran quantità nei secoli II-V; sono caratteristici della cultura greco-egizia, e spesso erano scolpiti dagli ebrei alessandrini, noti nell'epoca romana per le loro capacità magiche.¹⁶ Antecedentemente

¹³ Friedman 1970: 48-53.

¹⁴ Su questo vedi: Nagy, Árpád Miklós, *Orpheus. Római császárkori mozaik Afrikából*. In: Ókor, 20006/2, 97-98. http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/02/2006_2_evszak.pdf

¹⁵ Guthrie 1935: 265.

¹⁶ A.A. Barb, *The Survival of Magic Arts*, in: *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, ed. by A. Momigliano, London 1963, (100-125), 102.

era un oggetto del Museo Bode a Berlino, ma se ne sono perse le tracce durante la seconda guerra mondiale.¹⁷

La storia di Orfeo e quella di Cristo vengono paragonate fra loro anche per l'elemento della discesa nell'Inferno, e Dronke vede un esempio di ciò in un inno della letteratura patristica, nel *Liber Cathemerinon* V. *Hymnus ad incensum lucernae* di Prudenzio:¹⁸

Sunt et spiritibus saepe nocentibus
 paenarum celebres sub Styge feriae
 illa nocte, sacer qua rediit Deus
 stagnis ad superos ex Acheronticis. ...
 Marcent suppliciis tartara mitibus,
 exultatque sui carceris otio
 functorum populus liber ab ignibus,
 nec fervent solito flumina sulphure. (125-136)

Le sofferenze nell'Inferno cessano sia in occasione della visita di Cristo sia di quella di Orfeo, e anche il linguaggio dell'inno di Prudenzio richiama le descrizioni di Orfeo. Boezio inizia la poesia del capitolo XII nel libro III, la descrizione della catabasi di Orfeo con i seguenti quattro versi:

Felix qui potuit boni
 fontem visere lucidum,
 felix qui potuit gravis
 terrae solvere vincula.

Il lettore viene sostenuto nell'orientamento da questo passo che inserisce un collegamento tra il mito di Orfeo e Cristo. Anche se a mio parere – al contrario dell'interpretazione di Carrai¹⁹ – tale collegamento è antitetico e non ipotizza una prefigurazione. Un inno dell'inizio del secolo XII, „Morte Christi Celebrata”, pone una relazione tra i due discendenti nell'Inferno:

¹⁷ Vedi l'articolo di Francesco Carott: http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_en.pdf

¹⁸ Per l'intero testo vedi: <http://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm>

¹⁹ 2012: 125.

Cristo viene chiamato „il nostro Orfeo” che tornò dalla visita nell’Inferno riportando la moglie sulla terra, dove perciò Cristo appare come un Orfeo corretto, salvando e redimendo Euridice, ovvero l’umanità:²⁰

sponsam suam ab inferno,
regno locans in superno
noster traxit Orpheus.

Il lettore medievale, tenendo presente questa tradizione che considera Orfeo come *figura Christi*, poté vedere “sotto il manto della favola” ovidiana non un “savio uomo” qualunque, ma il Buon pastore stesso.

II. L’Orfeo “sapiente di ogni cosa”, contraltare del re David

II.1. L’Orfeo “sapiente di ogni cosa” nel Limbo in base a Virgilio e ai commenti medievali ad Ovidio su Orfeo

Il secondo riferimento esplicito al mito del cantante tracio nell’opera dantesca colloca Orfeo nel nobile castello del limbo tra i grandi dell’età antica, nel gruppo dei filosofi, la “filosofica famiglia”:

... vidi Orfeo,
Tulio e Lino e Seneca morale; (*If.* IV, 140-141)

Orfeo compare nel Limbo dietro suggerimento virgiliano, siccome nei campi Elisi – la fonte principale per il “nobile castello” del Limbo dantesco – Enea incontra proprio il poeta tracio (*Aen.* VI, 645-647):

nec non Threicius longa cum veste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina vocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsata eburno.

²⁰ Dronke, *Forms and Imagining*, 2007, 89. L’intero testo dell’inno si trova qua: <http://hymnarium.de/hymni-ex-thesauro/sequenzen/218-morte-christi-celebrata>

Orfeo e suo fratello Lino, entrambi poeti mitici dell'antica Grecia, insieme al figlio Museo, sono celebrati come i primi poeti-teologi dell'umanità, sia dal *De civitate Dei* di Agostino (XVIII, 14) sia dal commento tomistico alla *Metafisica* di Aristotele (I lect. IV 83).

Il ruolo positivo di filosofo e poeta-teologo, attribuito a Orfeo con questa collocazione tra i sapienti e pagani virtuosi (accanto a Cicerone e Seneca moralista), è motivato dalla sua saggezza e dalla virtù morale, accentuate nei commenti medievali a Ovidio. Da Arnolphe d'Orléans Orfeo è definito "il sapiente di ogni cosa"²¹ e diventa allegoria della resistenza alle tentazioni di questo mondo ("bona huius seculi transitoria et falsa"), e dell'aspirazione verso il mondo superiore. Nell'esplicazione di Arnolphe, questo mondo superiore è simboleggiato dal monte sul quale canta Orfeo („in montem ascendens i. ad virtutes ad quas est ascensus sicut ad vicia descensus.") L'omosessualità di Orfeo viene spiegata da Arnolphe con il fatto che "rifiutò la debolezza femminile e si rivolse verso le virtù virili". La tradizione interpretativa che si basa su Arnolphe D'Orléans vede in Orfeo un uomo eccellente, in senso metaforico l'uomo con la sua sorte, che attraverso la vita e la morte conduce nella vita dopo la morte.

Negli *Integumenta*, Johannes de Garlandia riassume la sua interpretazione in due versetti: „Pratum delicie, coniunx caro, vipera virus, / Vir ratio, Stix est terra, loquela lira." Secondo Giovanni del Virgilio, Orfeo „sapientissimus et eloquentissimus fuit"²², figlio di Apollo e Calliope, cioè allegoricamente della Saggezza e dell'Eloquenza, il quale sposa Euridice, la „profunda diiudicatio", il giudizio ragionevole. Il serpente, cioè il diavolo, la travia invece dalla retta via. Orfeo la segue nell'inferno, ossia anch'egli viene tentato dalla falsa via, ma per aver violato la legge non potrà mai riavere Euridice.

II.2. Parallellismi e distinzioni fra le figure di Orfeo e di David

Un commento a Ovidio, contemporaneo a Dante, l'*Ovide Moralisé*,²³ riempie ogni elemento di contenuto cristiano: Euridice corrisponde a Eva, il serpente

²¹ ed. Ghisalberti, 1932: 199, 222-224.

²² ed. Ghisalberti, 1933: 89.

²³ Sulla figura di Orfeo nell'*Ovide moralisé* vedi: Zink 1999: 15-27.

al corrispettivo della *Genesi*. Orfeo-Cristo è virtù divina, che discende negli inferi per salvare l'uomo perduto (X. 486-98)²⁴. L'arpa di Orfeo è identica a quella con cui David placava Saul (X. 2925-31):²⁵

C'est la harpe, par verité,
Par cui David, c'est Dieu mainfort,
Done medicine et confort
Saül, c'est à l'umain lignage
Contre la dyablesse rage
Qui l'angoisse, quant em pechié
L'a par sa fraude trebuschié.

Nell'interpretazione dell'*Ovide Moralisé*, quindi, si collegano le figure di Orfeo, Cristo e David, che anche il lettore medievale della *Commedia* aveva ben presente. Quest'associazione è basata sul cosiddetto *Testamento di Orfeo* (*Diatheke*), che Eusebio inserì nella *Preparatio Evangelica*,²⁶ secondo cui il giovane Orfeo apprese la filosofia da Mosé, quindi studiò il monoteismo alla sua fonte e per tutta la vita si ricordò delle teorie, nonostante non le professasse. Prima della morte tramandò questa sapienza a suo figlio, Museo, e lo pregò di rifiutare gli dei pagani e seguire al loro posto il Dio di Mosé e di Abramo.²⁷ Orfeo divenne modello per alcune rappresentazioni di David che suona, circondato da vari animali in base al modello dei paradisi di animali di Orfeo antico. Questa rappresentazione è particolare, perché la Bibbia non tratta l'effetto della musica di David sugli animali. Egli infatti la usa per guarire Saulo (1Sam 16.14-23).

Re David appare come Orfeo sul mosaico di una sinagoga intorno al 500; intorno a lui vi sono un leone, un serpente e un animale non ben identificabile a causa della frammentazione. In un Libro dei Salmi del secolo VIII (B.N. Gr. Coislin 139, 16) si vedono David che suona il liuto e una

²⁴ Tome IV (livres X-XIII) C. Boer (ed.), Amsterdam, Johannes Müller, 1936, dal v. 20. Allegorie: 71-91.Vs: Vicari 1982: 70-72.

²⁵ Boer (ed.) 1936: 81.

²⁶ Grifford (ed.), *Eusebii Pamphili Evangelicae Praeparationis Libri XV* (Oxford, 1903), vol II, bk. III, 12, 259-260. Cf.: Tabaglio: 1999: 68.

²⁷ Friedman 1970: 13-16. (Porta anche la traduzione del Testamento di Orfeo)

figura allegorica, Melodia. Qui gli animali in ascolto sono rappresentati da pecore e da un cane rabbioso: è un ambiente adatto all'iconografia di David, dato che egli era stato un pastore prima di giungere alla corte di Saulo. La figura di Melodia è invece in tutto simile alle muse: ricorda le rappresentazioni di Orfeo e Calliope.²⁸ Nell'iniziale di una Bibbia ebraica (Libro dei Salmi) del secolo XIII, al di sopra David che suona il liuto erano disegnati anche un leopardo, un cammello e una lepre (Ambrosiana B. 32 inf., 3r.), che non hanno alcun ruolo nella storia biblica. Piuttosto, possono essere elencati tra le belve di Orfeo.

Gli esempi letterari testimoniano invece distinzioni fra le figure di Orfeo e di David. Ciò si noterà nella *Commedia*, il cui autore predilige l'accostamento e la contrapposizione di esempi antichi e biblici.

Nel *Protrettico*, l'esortazione dei greci al cristianesimo, di Clemente di Alessandria nel secolo II, Orfeo non è ancora precursore di Cristo, del vero artista, ma, al contrario, il rappresentante della cultura antica, basata sul mito. All'inizio dell'opera (I,1-7), Clemente confronta quattro cantori antichi: Anfione Tebano trascinava dietro a sé le pietre con il suono della musica della lira; Arione di Metimna, minacciato e catturato da marinai che lo volevano uccidere, con il suono del suo liuto attirò dei delfini che lo hanno salvato.²⁹ Orfeo fu il primo e il più famoso tra loro: lui ammoniva le fiere con il solo canto e, per mezzo della musica, trapiantava le querce da un posto all'altro. Il quarto musicista menzionato all'inizio del *Protrettico* è Eunomo al quale, mentre suonava la cetra in una gara, si spezzò una corda: ma la natura non volle che la sua musica si interrompesse, perciò una cicala volò sulla cetra e, cantando, supplì alla corda mancante.

Per fama, Eunomo è inferiore rispetto agli altri tre, ma è lui a rappresentare la vera musica. Anfione, Arione e Orfeo hanno ingannato l'umanità con i loro canti sulla violenza e sul dolore: la magia della loro musica l'ha trascinata nell'idolatria (I,3). Il nuovo canto fa molto di più che domare gli animali o resuscitare i morti: porta ordine nel mondo. Questa è l'idea dei pitagorici, secondo la quale il movimento delle sfere, la rotazione dei pianeti crea musica. L'orecchio umano non la avverte perché vi è abituato

²⁸ Friedman 1970: 154.

²⁹ Clemente Alessandrino, *Il Protrettico*; a cura di Matteo Galloni, Roma, Borla, 1991, 34-6.

sin dalla nascita. Clemente sottolinea che la musica vera non è emessa dagli strumenti, ma il Verbo induce il macrocosmo e il microcosmo umano a offrire musica a Dio. Orfeo viene contrapposto a Cristo, che volge il medesimo potere sopra gli animali e gli uomini a loro favore. Cristo è il nuovo, il vero poeta-musicista, che ammansisce le fiere più nocive, gli uomini: „Egli quindi ammansiva i volatili, cioè gli uomini leggeri; i rettili, cioè gli ingannatori; i leoni, cioè gli iracondi; i porci, cioè i voluttuosi; i lupi, cioè i rapaci”. (4,1)

Anche David, “l'autore dei dolci salmi di Israele”, il precursore di Cristo nell'Antico Testamento, è una figura opposta al musicista tracio. David, al pari del musicista tracio, suonava uno strumento a corde, ma egli non rese le persone schiave degli idoli, bensì allontanò i demoni e guarì Saul. Quindi Clemente considera la musica di Orfeo contrapposta sia a quella di David che a quella di Cristo (5,1). Nella sua opera Clemente ritorna in seguito alla figura di Orfeo (Cap. 7), e così il poeta tracio ha la possibilità di correggere i propri errori e cantare la verità, di diventare il nuovo divulgatore del nuovo canto del Logos (Cristo). “L'interprete dei misteri e insieme poeta” introduce così la palinodia della verità:

tu ascolta, o Museo, ... giacché ti dirò la verità...: Ora che ti sei rivolto alla parola divina, sta attento ad essa e dirigi rettamente la capacità di intellettiva del cuore; e incamminati per la via diritta e guarda solo il Signore immortale del cosmo. (74,3) Poi continuando aggiunge apertamente: „Egli è uno solo, nato da se stesso, e da uno solo tutte le cose sono state generate; egli stesso si aggira in esse e nessun dei mortali lo vede, ma egli vede tutti. Così dunque Orfeo, almeno col tempo, comprese di essere stato nell'errore. (74,5)

Nell'opera di Clemente, dunque, Orfeo diventa l'esempio della metamorfosi positiva, della persona che abbandona la strada cattiva per la strada buona, ossia è il precursore del protagonista della *Commedia* a livello morale.

In relazione al potere della musica, Cassiodoro nel secolo VI menziona il liuto di Orfeo e il canto delle sirene che sono racconti fiabeschi con un fondo di verità, mentre la storia biblica di David che scacciò l'anima impura

da Saulo è una verità assoluta.³⁰ Anche Giorgio di Pisidia del secolo VII confronta i due musicisti.³¹

L'*Ecloga Theoduli*,³² la poesia di autore ignoto del secolo X tramandata a noi in 176 manoscritti, nella quale le “menzogne” mitologiche e le verità cristiane lottano in forma di *certamen*, pone uno accanto all'altro le capacità musicali di Orfeo e quelle di David (189-196). Un commento anonimo all'*Ecloga Theoduli* pone il seguente paragone: „concordancia est in hoc quod sicut Orpheus citharizavit in inferno, sicut David coram Saule; et sicut Orpheus mitigavit deos infernales cum sua cithara, sic David malignum spiritum Saulis.”³³

In base a questa tradizione letteraria e figurativa cristiana, mossa dai parallelismi e dalle associazioni fra le figure di David, Cristo e Orfeo, viene attribuito un complesso significato figurale al poeta tracio, ricordato dai commenti a Ovidio del Trecento³⁴. Secondo una serie di saggi l'intera *Commedia* è intrecciata di allusioni implicite al mito di Orfeo³⁵ e alla storia biblica di David:³⁶ la loro sorte si divide nel Limbo dove Orfeo rimane (IV, 140) e da dove David con gli altri padri viene condotto fuori da Cristo (IV, 55-63):

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abel suo figlio e quella di Noè,
di Moïse legista e ubidente;
Abraàm patriarca e David re,
Israël con lo padre e co' suoi nati

³⁰ Cassiodorus, *An introduction to divine and human reading*; translated with an introduction and notes by Leslie Webber Jones, New York, 1946, II, 195-6. *Expositio in Psalterium* 49 (50), PL, 70, 352.

³¹ *Hexameron*, PG 92, 1438-9. Cita: Friedman 1970 : 149.

³² Sull'opera vedi: Mosetti Casaretto 1992 e Tabaglio: 1999: 71-72.

³³ B.N. Lat. 8115, XV. sz. fol. 36v. Cita: Friedman 1970: 234.

³⁴ Vedi anche l'interpretazione di *L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire*, a cura di F. Ghisalberti, 1933.

³⁵ Alcuni esempi: Rigo 1999, Picone 1999, Bollini 2007/2008, Carrai 2012.

³⁶ Ledda 2015.

e con Rachele, per cui tanto fé,
 e altri molti, e feceli beati.
 E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
 spiriti umani non eran salvati.

III. Orfeo antimodello per il Dante personaggio: l'influsso virgiliano-boeziano. I riferimenti impliciti

Spiegando i versi dell'*Inferno* IV il sopramenzionato Benvenuto da Imola, già nel Trecento, traccia un parallelo tra Dante-personaggio e Orfeo. Sia il poeta trace che il poeta fiorentino sono discesi all'inferno per salvare la propria anima (secondo lui, il significato allegorico di Euridice è la capacità razionale di Orfeo, la sua "anima rationalis") e hanno placato tutti i mostri degli Inferi, vale a dire hanno imparato a vincere i peccati e a sfuggire ai loro tormenti. "Ma Dante non si voltò mai a guardare all'indietro, ossia non tornò ai suoi peccati alla stregua di un cane, mentre Orfeo, che non mantenne la regola prescritta, in tal modo perdette del tutto la sua anima, e così il nuovo errore fu più grave del precedente." Ovvero in questo paragone ormai Dante supera e corregge Orfeo che, secondo l'interpretazione allegorica, è recidivo nel peccato. Il commento di Benvenuto da Imola evidenzia da un lato il ruolo di antimodello di Orfeo per Dante personaggio, in quanto discendente all'aldilà senza successo e dall'altro lato richiama l'interpretazione allegorico-moralizzante del guardare indietro di Orfeo.

Sono le *Georgiche* di Virgilio che hanno messo l'accento sulla sconfitta di Orfeo, e Boezio, che interpretava moralmente l'insuccesso di Orfeo, perpetuava questa tradizione: di conseguenza Dante deve essere fermo nel rigettare i propri peccati per non perdere ciò che gli è più caro. Per Dante, dunque, il modello virgiliano – boeziano definisce Orfeo come un viaggiatore dell'Ade senza successo.

L'Orfeo virgiliano accentua la tragicità del mito, la miserabilità di Orfeo („miserabilis Orpheus" 454), che è causata senz'altro dalla sua colpa

(vv. 453-456).³⁷ La colpa sta nel guardare indietro, ma la motivazione del gesto non è univoca nelle descrizioni romane del mito. Per Virgilio, Orfeo è “incautus”, “immemor” (v. 491) e si volge indietro a causa della sua “dementia” (v. 484). In Virgilio, Orfeo perde Euridice per la seconda volta a causa della follia del suo amore, della crudeltà degli dei e della sorte („tyranni”, „tantus furor”, „crudelia fata”).³⁸ Le ultime parole dolorose di Euridice (vv. 494-498³⁹) costituiscono un rimprovero allo sposo. Per Boezio, nel libro III del *De Consolatione Philosophiae* (m. 12), il fallimento di Orfeo nel rispettare l'unica legge impostagli dagli dei dell'Ade⁴⁰ sta nel fatto che la legge dell'amore è maggiore di qualunque altra legge per gli amanti: “Quis legem det amantibus? Maior lex amor est sibi” (vv. 47-48). Così il fallimento di Orfeo risulta inevitabile, in quanto se fosse riuscito a rispettare la legge dell'Ade, avrebbe testimoniato con ciò l'insufficienza del suo amore verso Euridice.⁴¹ Boezio – rispetto alle versioni di Virgilio

³⁷ “Non te nullius exercent numinis irae;

magna luis commissa: tibi has *miserabilis Orpheus*
haudquaquam ob *meritum poenas*, ni fata resistant,
suscitat, et rapta grauitur pro coniuge saeuit.”

“Certo, l'ira di un nume ti perseguita; / colpe gravi tu sconti. Contro di te, se il fato non si oppone, / Orfeo, senza volerlo infelice, / provoca il tuo castigo e si accanisce per la perdita della sua sposa.” Trad. di: Mario Ramous.

³⁸ *Iamque pedem referens casus evaserat omnes;*
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,
pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes.

Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditis Avernis.

Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro

Fata vocant, conditque natantia lumina somnus. (485-496)

³⁹ “*Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor? En iterum crudelia retro / Fata vocant, conditque natantia lumina somnus. / Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte / invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!*”

⁴⁰ “*donamus comitem uiro / emptam carmine coniugem; / sed lex dona coherceat, / ne dum Tartara liquerit / fas sit lumina flectere.*” vv. 42-46.

⁴¹ Santi 2010: 561-2.

e di Ovidio – riscrive la fine del mito (49-51): „Heu, noctis prope terminos / Orpheus Eurydicen suam / uidit, perdidit, occidit.” La traduzione del verbo *occidit* con ‘uccise’ non è possibile, come nota Dronke: il metro gliconeo richiede la sillaba breve (*occidit*) invece della lunga (*occidit*)⁴², dunque nella riscrittura di Boezio Orfeo stesso perisce a causa del suo fallimento, il che risulta evidente leggendo gli ultimi sette versi della canzone boeziana, ove la storia di Orfeo viene interpretata come una parabola nella quale l’anima devota a Dio è tenuta a rinunciare al mondo e non potrà più rivolgersi a esso, né con lo sguardo, né con il desiderio.⁴³ Sulla sua scorta, Benvenuto da Imola interpreta allegoricamente il voltarsi indietro di Orfeo come il suo ritorno ai peccati oppure a un mondo inferiore già lasciato.

In questa chiave possiamo interpretare la maggior parte delle allusioni implicite al mito di Orfeo nella *Commedia*, di cui una serie, che riguarda il divieto di guardare indietro per Dante protagonista, è stata già messa in evidenza dalla critica. Nel canto I dell’*Inferno* l’eroe che guarda indietro verso i pericoli (vv. 22-27) evoca l’Orfeo che si dirige fuori dagli inferi e si volta a guardare indietro.⁴⁴ Questa ricorrenza del tema è stata già notata da Pietro Alighieri, il figlio di Dante, che lo lega anche al racconto biblico della moglie di Lot.⁴⁵ Nel canto II il personaggio, in preda all’incertezza prima di affrontare il viaggio nell’aldilà, ricorda altri viaggiatori che in precedenza avevano compiuto un viaggio simile (“Io non Enëa, io non Paulo sono”)⁴⁶, il che inevitabilmente evoca anche Orfeo, che fu già per Enea il modello ricordato prima della catabasi (VI. 116-122).

Nel canto IX dell’*Inferno*⁴⁷ troviamo di nuovo una narrazione che rievoca la storia di Orfeo: Virgilio intima a Dante di voltarsi indietro, di non guardare la Gorgone (vv. 55-60). Questi riferimenti impliciti all’inizio della

⁴² Dronke 2007: 91.

⁴³ “Uos haec fabula respicit / quicumque in superum diem / mentem ducere quaeritis; / nam qui Tartareum in specus / uictus lumina flexerit, / quicquid praecipuum trahit / perdit dum uidet inferos.” (52-58)

⁴⁴ Rigo 1994: 57-60.

⁴⁵ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarius*, a.c.d. V. Nannucci, Firenze, 1845, pp. 14f. Cita: Rietveld 2007: 161.

⁴⁶ “Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede.” (*Inf.* II, 31-33)

⁴⁷ Sul canto in ungherese vedi: Nagy 2013: 99-130.

cantica dell'*Inferno* confermano il ruolo di antimodello di Orfeo: il viaggio che Orfeo compie negli inferi senza raggiungere il proprio scopo scoraggia il personaggio Dante e lo induce a esitare.

Nel canto I del *Purgatorio* Catone, che non tornò indietro all'inferno per andare a prendere la sua amata moglie, è il contraltare di Orfeo. Nei canti II e IV Dante è tentato per ben due volte di voltarsi indietro e di indugiare: Catone e Virgilio lo rimproverano anche per questo. I rimproveri fanno capire che Dante non può voltarsi indietro, non può guardarsi alle spalle una volta che ha intrapreso il suo cammino verso Beatrice, perché corre lo stesso rischio di Orfeo: perdere l'essere più amato.

L'angelo che apre la porta del *Purgatorio* ammonisce gli spiriti di non guardare indietro: "...«*Intrate; ma facciovì / accorti che di fuor torna chi 'n dietro si guata*»." (Pg. IX, 131-132). Secondo Ettore Paratore si tratta di un'allusione al mito di Orfeo descritto nelle *Georgiche*.⁴⁸ Nel canto XXX del *Purgatorio* Dante, che piange la perdita di Virgilio (49-51⁴⁹), rievoca l'espedito retorico dell'Orfeo disperato nelle *Georgiche* con la triplice ripetizione del nome (523-7⁵⁰). Nella risposta di Beatrice la triplice ripetizione di "pianger(e)" evoca però ormai la descrizione delle *Metamorfosi*. Dopo la perdita di Virgilio, la successiva separazione che rievoca quella di Orfeo ed Euridice è la scomparsa di Beatrice nel canto XXXI del *Paradiso*. Ma questa separazione non provoca dolore, poiché questo è un "sicuro e gaudioso regno" (25), e Bernardo si affretta a mostrare al viaggiatore che la sua donna è già tornata a occupare il suo posto nella rosa celeste. Al contrario di Orfeo, Dante ha la possibilità di congedarsi da Beatrice (79-90), che sorride e si volta a guardarlo. Questa scena è chiaramente l'immagine rovesciata in termini positivi e la riscrittura della straziante separazione di Orfeo ed Euridice.

⁴⁸ Paratore 1989: 959-963. Rietveld 2007: 116.

⁴⁹ "Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi / di sé, *Virgilio* dolcissimo patre, / *Virgilio* a cui per mia salute die' mi;"

⁵⁰ Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
volveret, *Eurydicen* vox ipsa et frigida lingua
ah miseram *Eurydicen*! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae".

IV. Significato figurale di Orfeo in Virgilio e in Ovidio. L'influsso macrotestuale del mito raccontato da Ovidio sull'opera dantesca

Già per Virgilio⁵¹ e Ovidio⁵², Orfeo rappresenta il prototipo dell'autore. Le *Georgiche* di Virgilio concludono il mito del poeta-musicista tracio (IV, 454-558) con una lunga deviazione relativa alla “creazione” delle api. Virgilio suggerisce agli allevatori di bestiame di chiudere una giovenca di due anni fra quattro muri, di tapparle il naso e la bocca e poi di percuoterla a morte – senza lederle la pelle – e ponendole intorno erbe e aromi profumati, ne nascerebbero sicuramente delle api (284-314). A sostegno di questa teoria, l'autore inizia a narrare la storia di Aristeo (dal v. 315), le cui api morirono perché il suo inseguimento aveva causato la morte di Euridice. In seguito possiamo leggere la prima descrizione a noi nota del mito di Orfeo,⁵³ che comporta una digressione di centinaia di righe dai consigli sull'agricoltura. L'Orfeo di Virgilio sottolinea la tragicità del mito, la sfortuna dell'eroe, causata dal proprio errore, e la perdita di Euridice per la seconda volta. Questo è l'unico mito dettagliatamente descritto nelle *Georgiche*, che conclude nello stesso tempo l'intera opera: questo lascia dedurre che Virgilio consideri il musicista tracio come un proprio modello, l'arte del quale dischiuse le porte dell'Ade come fa lui stesso cantando la discesa di Enea nel canto VI dell'*Eneide*. Prima del viaggio di Enea nell'aldilà la Sibilla prefigura Orfeo (116-122):

⁵¹ Owen Lee 1996.

⁵² Sull'Orfeo di Ovidio vedi: Anderson 1982: 25-50, Solodow 1988, Segal 1991: 68-94, Johnson 2008 e Acél 2011. Per il confronto tra le versioni del mito in Virgilio e in Ovidio vedi: Smith 2000, Pagán 2004, 378-383, Gloviczki 2007: 62-62, Bakti 2012: 18-22.

⁵³ Mentre la prima menzione del mito nel secolo VI a.C. già parla di un „Orfeo noto” (in un frammento di Ibico reggino: “ὄνομακλυτὸν Ὀρφεήν”), in seguito la diffusione del mito è sostenuta da più menzioni: nell'*Alceste* di Euripide, Alceste, pronta a sacrificarsi per il marito, viene rassicurata dal marito medesimo sul fatto che, se lui giungesse al punto di Orfeo nel liberarla dall'Ade, non si volgerebbe indietro. Nel *Simposio* di Platone Fedro contrappone Alceste – la quale aveva avuto il coraggio di morire per il marito e per questo veniva premiata dagli dei - ad Orfeo che, privo del coraggio di morire per l'amata, scese vivo nell'Ade, e per punirlo gli dei inferi, dopo che ebbe cantato, non gli restituirono Euridice, ma solo la sua ombra.

gnatique patrisque,
 alma, precor, miserere (potes namque omnia, nec te
 nequiquam lucis Hecate praefecit Avernus),
 si potuit manis accersere coniugis Orpheus
 Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
 si fratrem Pollux alterna morte redemit
 itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum
 quid memorem Alciden?

Virgilio richiama il mito altre volte (IV, VI, VIII ecloghe, *Culex*), ma la carica figurale emerge soltanto in questi due casi.

L'Orfeo di Ovidio (*Met.* X, 1-105; XI, 1-66) è meno tragico di quello virgiliano. La sua eloquenza viene esaltata, in realtà è la prima caratteristica che il lettore può riconoscere. Con la sua richiesta retorica accompagnata dalla musica, Orfeo persuade gli dei dell'Ade affinché permettano ad Euridice di seguirlo: sostiene che il suo amore per Euridice è il medesimo che lega Plutone a Proserpina (25-29); ripete più volte che la fine di ogni mortale è l'Ade (18; 34-35) e di conseguenza, con il prolungamento della vita terrena di Euridice, non chiede un dono, ma soltanto un prestito. La sua eloquenza non manca del ricatto emotivo: afferma che, se la sua richiesta non sarà esaudita, anch'egli piuttosto sceglierà la morte (36-9).

Le anime dell'Ade si sciolgono in lacrime per il canto, i condannati a pene eterne sospendono l'attività: Tantalo non cerca di raggiungere l'acqua, gli uccelli non strappano il fegato di Tizio, Sisifo si siede sulla roccia e gli dei accolgono la richiesta alla solita condizione: Orfeo non dovrà volgersi indietro lungo il cammino di uscita dall'Ade. L'errore di Orfeo non deriva dalla follia d'amore, ma dal puro amore, e l'Euridice di Ovidio, al contrario di quella di Virgilio, non lo biasima per questo motivo (56-63)⁵⁴. Orfeo quasi impietrisce vedendo sparire Euridice (64-7; e questa

⁵⁴ hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
 flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,
 bracchiaque intendens prendique et prendere certans
 nil nisi cedentes infelix arripit auras.
 iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam

metafora rafforza il collegamento alla storia della moglie del Lot biblico), rinnova la preghiera, ma non ottiene più ascolto. Resta sulla riva per sette giorni: le lacrime lo dissetano, il dolore gli toglie la fame. Dopo la perdita di Euridice la vita amorosa di Orfeo, sebbene trasformandosi, continua: in seguito amerà solo i giovani (X, 83-4).

Il libro XI inizia con una scena antitetica: in un ambiente idilliaco, Orfeo suona il liuto e canta agli animali, alle pietre e agli alberi; in questo stato viene aggredito dalle baccanti, avidi di vendetta per un precedente rifiuto, che lo uccidono colpendolo con pietre, bastoni e vari strumenti agricoli, straziandogli il corpo. Ovidio narra più dettagliatamente la morte di Orfeo rispetto al racconto di Virgilio, ma a differenza della fine tragica virgiliana, Ovidio conclude la storia con un lieto fine. L'eroe tracio conosce già bene il paesaggio dell'Ade, si mette subito alla ricerca di Euridice e trovandola può guardarla e abbracciarla ormai senza paura:

Umbra subit terras, et quae loca viderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis;
hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevious anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

L'Orfeo di Ovidio non costituisce più soltanto il modello della poesia sovraumana – come anche in Virgilio – ma anche il modello dell'amore terreno che si compie nell'aldilà (nel caso di Dante, infatti, si sublima), sottolineando proprio quei due elementi che diventano i principali motivi danteschi nella *Commedia*. Nell'amarezza della morte, la separazione degli innamorati viene vissuta sia da Orfeo, che perde la moglie, sia da Dante nella *Vita nuova*. L'incontro nell'aldilà tra la donna amata e il poeta, che per lei giunge nel mondo dei morti, annuncia il trionfo dell'amore sopra la morte in entrambe le opere. Da questo punto di vista, la storia della *Vita Nuova* e della *Commedia* è una riscrittura: l'elemento della

questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

„moritura puella” rimane il medesimo,⁵⁵ ma mentre Orfeo ancora vivente, fiducioso solo nelle proprie capacità, scende nell’Ade e viene sconfitto, Dante vivente viene accompagnato dalla grazia e dalla provvidenza divine lungo la strada nell’aldilà.

Infine, l’Orfeo ovidiano che con arte ed eloquenza è capace di aprire le porte dell’Ade, diviene il modello della poesia sovraumana, e il prototipo dell’autore. L’Orfeo di Ovidio e il mito di Pigmalione, inserito nella sua storia a mo’ di matriosca, costituiscono per l’autore la celebrazione della sorte dell’artista e delle più alte ambizioni perseguite. Anche il poeta latino si impegna a creare il possibile dall’impossibile, lo spirituale dal materiale, l’amore felice dalla morte. Inoltre, l’Orfeo ovidiano è anche il narratore più loquace nelle *Metamorphoses*, che compie un proprio piccolo „perpetuum carmen” nei libri X-XI, i cui temi (dal ratto di Ganimede fino a Mirra) “rappresentano proprio il desiderio proibito di Orfeo in una nuova forma” secondo l’idea formulata da Philip Hardie.⁵⁶ Il significato figurale del mito di Orfeo, già presente in Ovidio, si riflette anche nell’opera dantesca, costituendo un complesso precursore mitologico per il viaggiatore della *Commedia*.

Dante attribuisce spesso alle figure mitologiche tali significati figurali che già in Ovidio erano prefigurazioni dell’autore. Pensiamo alle figure di Icaro e Fetonte che sono antimodelli, ossia modelli da evitare sia per il poeta latino che per il fiorentino; oppure Dedalo, che da artista di successo diventa una prefigurazione, un modello positivo. Tebe, la città in rovina a causa della guerra fraticida, diviene topos non solo per la Roma di Ovidio, ma anche per la Firenze di Dante. L’Orfeo di Ovidio – più di quello di Virgilio – appartiene all’elenco.

La domanda sorge legittimamente: perché Dante non allude espressamente ad Orfeo più volte, quando la sua storia è evidentemente un modello tematico-narrativo della *Commedia*? Le due principali risposte della critica letteraria indicano un modello interiorizzato o un modello volutamente cancellato.⁵⁷ A mio parere, la complessità della figura di Orfeo, di-

⁵⁵ Cf. Bollini 2007/2008: 39.

⁵⁶ Hardie, *Ovid’s poetics of illusion*, 2002: 63-68.

⁵⁷ Limentani 1982: 82-98.

ramatasi in diverse direzioni nei secoli dell'antichità e del medioevo, e gli strati interpretativi formulatisi a vari livelli, non hanno permesso che essa potesse avere un ruolo centrale dopo l'apparizione nel Limbo. In luogo di renderlo protagonista, con la tecnica della concentrazione e dell'omissione Dante ha offerto ad Orfeo il ruolo del modello più complessivo, macrotestuale. Gli aspetti cristiani e l'approccio già figurale di Ovidio e di Virgilio appartengono all'orizzonte culturale di Dante in relazione alla figura del musicista-poeta tracio.

Bibliografia

- Acél Zsolt: *Orpheus éneke*, Budapest, Ráció Kiadó, 2011.
- Anderson W.S., *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 25-50.
- Artifoni, Enrico, *Orfeo concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo XIII*, in: L. Mauro (a c. di) *La musica nel pensiero medievale*, Longo, 2001, 137-148.
- Atkinson, J. Keith, *Orpheus, vates threicus et la transgression*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999.
- Babbi, A. M., *La metamorfosi di Orfeo* : convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998 : atti, Verona, Fiorini, 1999.
- Bakti Judit, *Művész(et)ábrázolások Ovidius Metamorphosésében*, szakdolgozat, Szegedi Tudományegyetem, Klasszika-filológia MA, 2012.
- Barański, Zygmunt G., *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 133-154.
- Bertolucci Pizzorusso, *Orfeo „engluti” nelle letterature romanze dei secc. XII e XIII. Prime attestazioni*, in: BABBI, *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 137-154.
- Bollini, Martina, *Dante e il mito di Orfeo*, Tesi di Laurea in Filologia e Critica Dantesca, Università di Bologna, 2007/2008.

Bologna C., *Il ritorno di Beatrice*, Roma, Salerno, 1998.

Carrai, Stefano, *Viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in: *Dante e l'antico*, 2012, 119-131.

The Vulgate commentary on Ovid's Metamorphoses: the creation myth and the story of Orpheus, edited from Sélestat, Bibliothèque humaniste, MS. 92 by Frank T. Coulson

Toronto: Pontifical institute of mediaeval studies, 1991.

Darab Ágnes, *Búcsú a hitvestől? Orpheus és Eurydiké*. Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica, Tomus XVII., Fasc. 1. (2012), 27-43.

Darab Ágnes, *Orphizmus és Orpheus kép, különös tekintettel a római császárkorra*, doktori dolgozat, Miskolci Tudományegyetem, 1988.

De Bonfils Templer M., *La donna gentile del Convivio e il boeziano mito d'Orfeo*, in «Dante Studies», CI (1983), pp. 133-144.

Dronke, Peter, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*. In: *Forms and imaginings: from antiquity to the fifteenth century*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, 87-111.

Dronke, Peter, *The Return of Eurydice*. In *Sources of inspiration: studies in literary transformations, 400-1500* Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, 263 - 292.

Freccero J., *Il canto di Casella: Purgatorio II, 112*, in Id., Dante. *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 251-260.

Friedman J. B., *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

d'Orléans, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, ed. Ghisalberti, F., Hoepli, Milano 1932.

Garlandia, Giovanni di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di Francesco Ghisalberti, Casa ed. G. Principato, Messina 1933.

Gloviczki Zoltán: *Epikus énekmondók a Metamorphosesben*, Antik Tanulmányok 51. 2007, 55-70.

Gloviczki Zoltán: *Ovidius Ars Poeticája*, Budapest, 2008.

Gorni, Guglielmo, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-LX.

Guthrie W. K. C., *Orpheus and Greek Religion*, London, Methuen, 1935.

- Hardie, P., *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Irwin E., *The song of Orpheus and the new song of Christ*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J.Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 51-62.
- Johnson, Patricia Jane, *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*. Madison 2008.
- Ledda, Giuseppe, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, édité par Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246.
- Limentani A., *Casella, Palinuro e Orfeo. «Modello narrativo» e «rimozione della fonte»*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, 82-98.
- Mosetti Casaretto, Francesco, *Alle origini del genere pastorale cristiano: Ecloga Theoduli e la demonizzazione del paganesimo*, in "Studi Medievali" 33, 1992.
- Nagy József, *Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár*, Dante Füzetek (2013) X, 99-130.
- Owen Lee, M., *Virgil as Orpheus : a study of the Georgics*, Albany, State University of New York Press, 1996.
- Padoan G., *Orfeo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, p. 192.
- Pagán, Victoria, *Speaking before Superiors: Orpheus in Vergil and Ovid*. In: *Free Speech in Classical Antiquity*. Ed: Sluiter, Ineke & Rosen, Ralph M. Boston 2004.
- Paratore, Ettore, *Il l. IV delle "Georgiche" e il c. IX del "Purgatorio"*, in "Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia", cur. Roberto Antonelli, Modena, Mucchi (1989), III, pp. 959-963.
- Pérez Carrasco, Mariano, *La metamorfosis de Dante como nuevo Orfeo ("Convivio" II i 3)*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIV (2013), pp. 37-69.
- Picone, Michelangelo, *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, XIII (1999), 39-52.

- Ramelli, Ilaria, *Tutti i commenti a Marziano Capella / Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi*, Milano, Bompiani Il pensiero occidentale, 2006, 1764-65.
- Rietveld, Laura, *Il trionfo di Orfeo: La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, PhD thesis, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2007.
- Rigo, Paola, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze: Olschki, 1994.
- Romeo, Alessandra, *Orfeo in Ovidio: la creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Santi, Francesco, *Un'interpretazione di Dante, nello specchio delle lacrime*, in «Come l'orco della fiaba». *Studi per Franco Cardini*, a cura di Marina Montesano, SISMEL, Firenze, 2010, 555-570.
- Segal, Charles, *L'Orfeo di ovidio e l'ideologia augustea*, in ID., *La poesia del mito* 1991, 68-94.
- Smith, Alden, *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*. Ann Arbor 2000.
- Solodow, Joseph B., *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill & London 1988.
- Tabaglio, Maria, *La cristianizzazione del mito di Orfeo*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 65-82.
- Teodulo, *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*; a cura di Francesco Mosetti Casaretto, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze, 1997.
- Tóth Tihamér, *Pokol, IV. ének*. Dante Füzetek VIII (2012), 61-110. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/8%282012%29.pdf>
- Vicari P., *Orpheus among the Christians*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, 1982, 63-85.
- Warden J., a cura di, *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- Zink, Michel, *Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'Ovide moralisé*. In: Babbi, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 15-27.