



## SALVATI PER GESÙ, MORTO E RISORTO

Contributo

**Cristo, "nostro Orfeo".**

**Risonanze soteriologiche del mito di Orfeo nel cristianesimo antico**

*Paolo CORDIOLI*

*Abstract*

The reception of the myth of Orphaeus in ancient Christianity tried to enhance its salvific traits, taking after the Jewish tale of the conversion of the hero from Thrace. In particular, through a detailed work of symmetries and antithesis, Clemens of Alexandria replaced the musician Orphaeus with the figure of the personified Logos, describing the transformative character of his 'New Singing' (cf. *Protr.* 1, 4-6). The image of Orphaeus taming the beasts, reproduced in the Christian catacombs in Rome, seems to confirm the salvific hope placed in Christ, who becomes 'Our Orphaeus' (cf. Euthymios Zigabenos, *In Psalterium, proemium*).

La ricezione del mito di Orfeo nel cristianesimo antico ha cercato di riguadagnarne gli aspetti soteriologici, ponendosi nel solco del racconto giudaico della conversione dell'eroe trace. In particolare, tramite un accurato lavoro di simmetrie e antitesi, Clemente d'Alessandria ha sostituito al leggendario citaredo la figura del Logos incarnato, descrivendo il carattere trasfigurante del suo «Canto Nuovo» (cf. *Protr.* I,4-6). L'immagine di Orfeo che ammansisce gli animali, riprodotta nelle catacombe cristiane di Roma, sembra confermare la speranza soteriologica riposta in Cristo, divenuto «Nostro Orfeo» (cf. Eutimio di Zigabene, *In Psalterium, proemium*).

La vicenda mitica di Orfeo e il riferimento alla tradizione religiosa a lui attribuita non sono un fatto trascurabile presso gli antichi autori cristiani (II-VI d.C.).<sup>1</sup> Nei loro scritti l'eroe trace appare

nel contesto della polemica contro la religiosità politeistica, facendo talora emergere la figura di un confessore del monoteismo. Tale rielaborazione cristiana dell'immagine di Orfeo, pur nella sua

<sup>1</sup> Anche gli studi sulla ricezione cristiana del mito di Orfeo non sono marginali. Per un recente ragguaglio cf Miguel Herrero DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, Berlin-New York 2010; Fabienne JOURDAN, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne*

*grecque des cinq premiers siècles*, Revue des Études Grecques, Paris 2011. Sullo sviluppo iconografico di Orfeo e sulla sua acquisizione cristiana cf, in particolare, Laurence VIEILLEFON, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive: les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien*, Paris 2002.

singularità, si colloca nel solco dell’interpretazione ellenistica di stampo allegorico, ricalcando la ricezione del medesimo mito da parte dell’apologetica giudaica, nella quale si era già compiuta una profonda “conversione” del contenuto teologico offerto dal mistagogo trace.

## 1. La “conversione” di Orfeo, testimone del Dio unico

La presenza di singolari intuizioni precristiane all’interno della vasta produzione poetica e oracolare attribuita a Orfeo viene vista dai padri della chiesa non soltanto come rielaborazione della più antica rivelazione ebraica (*furta graecorum*) ma, in qualche caso, anche come frutto di un’ispirazione profetica condivisa da poeti e veggenti pagani. Così, per esempio, Teofilo di Antiochia (120-185 ca.): «I poeti Omero, Esiodo e Orfeo non dissero forse che erano stati istruiti essi stessi dalla divina provvidenza?» (*Ad Aut.* III,17). L’ispirazione dei poeti è resa vana dalle contraddizioni contenute nei lunghi resoconti teogonici e mitologici (cf *Ad Aut.* II,7-8), mentre gli “uomini di Dio” (οἱ τοῦ θεοῦ ἄνθρωποι), tra i quali Teofilo annovera la Sibilla (*Ad Aut.* II,9), guidati dallo Spirito Santo (πνευματοφόροι πνεύματος ἁγίου), sono riconosciuti quali autentici profeti, strumenti scelti da Dio (ὄργανα θεοῦ γενόμενοι) per annunciare non solo gli eventi attinenti al principio della creazione, ma anche gli avvenimenti futuri (cf *Ad Aut.* II,9 [ed. R.M. Grant, 38]).

Orfeo, “profeta pagano” che ha diffuso il culto verso le “365 divinità”, non appare nell’elenco di “uomini divini” di Teofilo. Nondimeno, suscita un certo stupore la palinodia a lui ascritta, una ritrattazione del politeismo consegnata al figlio Museo: «Che cosa giovarono [...] a Orfeo i 365 dèi che egli stesso, alla fine della sua vita, rinnega dicendo nei “Testamenti” (ἐν ταῖς Διαθήκαις) che esiste un solo Dio?» (*Ad Aut.* III,2 [ed. R.M. Grant, 100]). In questo passo sono attestati per la prima volta in ambito cristiano i cosiddetti *Testamenti* di Orfeo, un breve poemetto attribuito idealmente all’eroe trace. L’opera, nota anche come *Discorso sacro*,<sup>2</sup> nasce con tutta probabilità all’interno del giudaismo di area alessandrina (III a.C.-I d.C.), ed è espressione di un’apologetica tesa ad affermare la tradizione giudaica nel contesto pluralistico

dell’ellenismo (cf le figure di Artapano, Teodoto, Ezechiele, Aristobulo).<sup>3</sup>

Il poema, che ha conosciuto una duplice redazione,<sup>4</sup> imita lo stile degli inni orfici, rivelando una buona preparazione letteraria da parte dell’autore.<sup>5</sup> Per quanto concerne il contenuto, il *Discorso sacro* si esplica come il testamento di Orfeo, in cui il teologo trace affida al figlio Museo una preziosa eredità: l’abbandono della teologia politeistica e la confessione dell’unico Dio riconosciuto «ineffabile, onnipotente, creatore, provvidente» sulla scorta dell’insegnamento di Abramo e Mosè.<sup>6</sup>

Clemente di Alessandria (150-215 ca.), che ribadisce la conversione di Orfeo, scorge pure in diversi passaggi della produzione poetica a lui attribuita una sorta di preannuncio di alcuni elementi della fede monoteistica. L’Alessandrino imputa tali indizi, nascosti dietro a uno schermo simbolico di difficile decifrazione, alla ripresa di passi scritturistici noti al teologo trace (cf *Strom.* V,4,24,1-2). Dal canto suo, Clemente, che giudica positivamente l’utilizzo dell’allegoria in ambito

<sup>3</sup> Cf DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity*, 109.

<sup>4</sup> Secondo Christoph RIEDWEG (*Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos*, München 1993), a una prima versione di tendenza stoica, composta da un anonimo giudaico intorno al II a.C., sarebbe seguita una redazione più lunga, a cura di Aristobulo di Alessandria (peripatetico e apologeta, cf EUSEBIO, *Praep.* XII,12,4-5), aggiornata con espliciti riferimenti biblici e teologicamente superiore. Gli autori cristiani avrebbero citato variamente la versione più antica e quella successiva, fino alla definitiva sintesi nella cosiddetta *Teosofia di Tubinga* (VI d.C.). Cf DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity*, 108-116. 179-186; Giulia SFAMENI GASPARRO, «Orfeo “giudaico”: il Testamento di Orfeo tra cosmofilia e monoteismo», in *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*, Alberto BERNABÉ - Francesc CASADESÚS - Marco Antonio SANTAMARÍA (a cura di), Alicante 2010, pp. 483-514.

<sup>5</sup> Cf DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity*, 111.

<sup>6</sup> Il testo, ricostruito nelle due versioni, si trova ai nn. 377-378 della raccolta dei frammenti orfici curata da Alberto BERNABÉ, *Poetae Epici Graeci II: Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta I-III*, Munich-Leipzig, 2004-2006. Nella versione precedente di Otto KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin 1922 [= OF Kern], ancora molto citata, il testo del *Discorso sacro* si trova ai frammenti 245-248 (245: versione giustinea; 246: clementina; 247-248: aristobuliana).

<sup>2</sup> «Ἱερός Λόγος»: così Aristobulo in EUSEBIO, *Praep.* XIII,12,4 [ed. K. Mras II,191].

cristiano,<sup>7</sup> accosta ai versi ritenuti orfici brani simbolici presi dalle Scritture.

«E quando la Scrittura dice: *Mosè entrò nella tenebra dove era Dio* [cf Es 20,21 LXX], vuol significare, a chi sa intendere, che Dio è invisibile e ineffabile e che la “tenebra” - tale è in realtà l’ignoranza dei più - si pone di fronte ai raggi della verità. A sua volta Orfeo, il teologo (Ορφεύς ὁ θεολόγος), trae utile spunto di qui quando dice: “Egli è uno, perfetto in sé; dall’uno tutti gli esseri come figli derivano” (o “sono per natura”: si trova scritto anche così); e aggiunge: “... e nessuno dei mortali lo vede; ma Egli tutti vede”. Poi conclude più chiaramente: “Ma lui non lo vedo: solida nube gli è posta attorno. Tutti i mortali hanno mortali pupille negli occhi, piccole, poiché insieme vi sono cresciute carni e ossa”. A ciò che è detto qui apporterà poi la sua testimonianza l’Apostolo, dove dice: *Conosco un uomo in Cristo, rapito fino al terzo cielo e di qui nel paradiso; e udì parole ineffabili, che non è lecito a uomo proferire* (2Cor 12,2.4). Così, egli allude all’ineffabilità di Dio». (Strom. V,12,78,3-79,1 [edd. M. Rizzi - G. Pini, 557-558]).

A tali espressioni circa la trascendenza di Dio, tratte dai *Testamenti* pseudo-orfici (cf OF 246 Kern), ne seguono altre prese dall’*Inno a Zeus* (= OF 248 Kern; in Strom. V,14,126,1) e dalla teogonia dei *Discorsi sacri in 24 Rapsodie* (= OF 168 Kern; in Strom. V,14,127,3; 128,1-129,1).

Oltre al presentimento del Dio unico e onnipotente, Omero e Orfeo avrebbero intuito anche alcuni cenni di rivelazione trinitaria, mettendo in luce i nomi del Padre e del Figlio.

«Già Omero vediamo che nomina il Padre e il Figlio in questi versi, con pertinente e felice vaticinio: “Se nessuno ti fa violenza, poiché sei solo, allora il malanno ti viene dal grande Zeus e non lo si può evitare”. “I Ciclopi non si curano di Zeus Egioco” [Od. IX,410-411. 275]. E prima di lui

Orfeo, in rapporto al tema, ha detto: “Figlio del grande Zeus, padre di Zeus Egioco” [OF 338 Kern]. (Strom. V,14,116,1-3 [edd. M. Rizzi - G. Pini, 588]).

Secondo la redazione clementina dei *Testamenti*, il teologo trace avrebbe pure parzialmente compreso il carattere divino e la funzione salvifica del λόγος; «lo stesso Orfeo dice anche: “Volgi lo sguardo al Logos divino e mantieniti devoto ad esso, conservando diritta l’urna dell’intelligenza riposta nel cuore” [OF 246 Kern]» (Strom. V,14,123,1 [edd. M. Rizzi - G. Pini, 592]).

Infine, circa la giustizia divina e il giudizio finale, Clemente cita altri due passi, l’uno dall’*Inno a Zeus* e l’altro dai *Testamenti*.

«Idee simili a queste [sul giudizio finale] troveremo anche nelle poesie orfiche, in questa forma, se non erro: “Tutti nascose, poi riportò alla luce gioconda dal suo cuore sacro, grave opera compiendo” [OF 21a Kern]. (Strom. V,14,122,2 [edd. M. Rizzi - G. Pini, 591]).

«Poi [Orfeo] parafrasa le altre note scritte profetiche, sia quella di Osea:<sup>8</sup> “Io do forza al tuono e creo i venti”, io “le cui mani fondarono l’esercito del cielo”, sia quella di Mosè: “Vedete, vedete: Io sono, e non c’è altro dio fuori di me. Io farò morire e farò vivere; io colpirò e guarirò; e non v’è chi sfugga alle mie mani” (Dt 32,39). E, secondo Orfeo: “Egli fa nascere per i mortali un male da un bene, guerra tremenda e lacrime di dolore” [OF 246 Kern]. (Strom. V,14,126,3 [edd. M. Rizzi - G. Pini, 593-594]).

Se queste citazioni rischiano di dar adito a un’accoglienza troppo benevola nei confronti degli scritti attribuiti a Orfeo, occorre menzionare che Clemente fa derivare la dottrina valentiniana delle emanazioni dall’interpretazione dell’attributo μητροπάτωρ presente nell’*Inno a Zeus* (cf Strom. V,14,125,2). Inoltre, l’Alessandrino respinge la dottrina soteriologica orfica dell’espiazione nella carne di una colpa antica, rimanendo fedele al pensiero giudeo-cristiano dell’intrinseca bontà della creazione e della generazione (cf Strom. III,3,12-13).

<sup>7</sup> Cf Strom. V,4,19,3: «Di qui, dunque, il metodo dell’interpretazione nascosta, veramente divino e assolutamente indispensabile per noi» [edd. Marco RIZZI - Giovanni PINI, 506].

<sup>8</sup> In realtà Amos 4,13.

Singolare appare la valutazione di Lattanzio (250-335 ca.) che, pur criticando la figura di Orfeo “mistagogo” pagano (cf *Div. Inst.* I,22,15), mostra un atteggiamento più conciliante nei confronti del “teologo”. In quest’ultima veste, Orfeo sarebbe riuscito, tramite la ricerca razionale e l’indagine sulle origini, a pervenire a una concezione vicina al monoteismo. L’apologeta latino non cita i *Testamenti* ma unicamente la teogonia orfica, apprezzando il tentativo dell’autore e giustificandone i limiti (cf *Div. Inst.* I,5,4-13).<sup>9</sup> I maggiori risultati della ricerca di Orfeo consistono, secondo Lattanzio, nell’individuazione di un Dio unico, principio di tutte le cose, che egli ha chiamato *Protogono* o *Fanes*. La teogonia orfica viene considerata qualitativamente superiore rispetto a quella omerico-esiodica: Omero, infatti, avrebbe attribuito qualità meramente umane a esseri riconosciuti come divini, mentre l’errore di Esiodo consisterebbe nell’aver assegnato il primo posto al Caos, bisognoso a sua volta di un principio ordinatore (cf *Div. Inst.* I,5,8-10).

Un riferimento al Logos divino negli scritti orfici viene riscontrato dall’autore della *Cohortatio ad Graecos* (Pseudo Giustino, IV d.C.), al capitolo 15.

«- E di nuovo nei Giuramenti (ἐν τοῖς Ὁρκοῖς):

“Giuro su te, cielo, opera sapiente del grande Dio.

Giuro su te, voce del Padre (αὐδὴν ὀρκίζω σε πατρός),  
che egli ha risuonato per primo,  
quando fissò l’universo con la sua volontà”.

Che cosa significa “Giuro su te, voce del Padre, che egli ha risuonato per primo”? Egli chiama qui “voce” la “Parola di Dio” attraverso cui sono stati fatti il cielo, la terra e tutta la creazione, come in-

<sup>9</sup> In *Div. Inst.* IV,8,3-4 Lattanzio sembra giustificare la convinzione orfica secondo cui il Protogono, principio di tutte le cose, sarebbe androgino: «Chi intende parlare del Figlio di Dio non deve immaginare l’idea così sacrilega che consiste nel pensare che Dio abbia procreato unendosi a qualche donna, cosa che conviene a un essere carnale e mortale. [...] A meno che non pensiamo che Dio sia maschio e femmina, come pensava Orfeo (*sicut Orpheus putavit, et marem esse et feminam*), dal momento che egli non avrebbe potuto immaginare un’altra forma di generazione che non fosse dovuta dall’unione dei sessi (*quod aliter generare non quiverit, nisi haberet vim sexus utriusque*)» [cf *Lactance, Institutions divines. Livre IV*, Paris: ed. P. Monat 1992, 74].

segnano le profezie divine degli uomini santi; e Orfeo stesso ha posto attenzione ad esse in Egitto e comprese che tutta la creazione era stata fatta dalla Parola di Dio; e pertanto, dopo aver detto “Giuro su te, voce del Padre, che egli ha risuonato per primo”, egli aggiunge “quando egli fissò l’universo con la sua volontà”. Qui chiama la Parola voce, a motivo del metro poetico. E che sia così è manifesto dal fatto che poco prima, quando il metro lo consentiva, egli lo denominava Parola. Disse infatti [nei *Testamenti*, v. 5]:

“guarda alla parola divina e vegliala con assiduità” (Εἰς δὲ λόγον θεῖον βλέψας τούτω προσέδρευε)». (*Cohort.* 15,2 [ed. M. Marcovich, 45]).

Il commento dell’autore si sofferma sull’espressione αὐδὴ (“voce”), con la quale Orfeo avrebbe voluto indicare il λόγος tramite cui Dio creò il mondo. Il primo vocabolo sarebbe stato preferito al secondo solo per motivi metrici. Ciò troverebbe riscontro nel versetto 5 dei *Testamenti*, riportato dallo Pseudo Giustino dopo il breve commento ai *Giuramenti*, in cui appare proprio il termine λόγος.

Alla versione più antica dei *Testamenti*, contenuta nella *Cohortatio*, fa riferimento anche Cirillo (370-444). Il vescovo alessandrino premette alla propria citazione la notizia circa l’antiorità di Orfeo rispetto a Omero, riconoscendo la sua fama di uomo «più scrupolosamente religioso» (cf *Contro Giuliano* I,35). Dopo la citazione del *Discorso sacro* l’autore ribadisce i concetti di onnipotenza e provvidenza che emergono dalle espressioni pseudo-orfiche, collegandoli al passo di 1Esd 4,36 LXX: «la terra intera proclama la verità, il cielo la benedice, tutta la creazione è scossa e trema».<sup>10</sup>

Una citazione dei *Testamenti* ricorre, infine, anche in Teodoreto di Cirro (393-457). Nel secondo libro della *Cura delle malattie elleniche*, dedicato alla trattazione del “principio”, l’autore cita una versione del *Discorso sacro* in cui confluiscono entrambe le tradizioni precedenti. Il testo è attribuito a “Orfeo l’Odrisio”, manca dell’esortazione iniziale a Museo e corrisponde essenzialmente alla parte centrale della redazione di Aristobulo, con inserzioni provenienti dalla versione più antica (cf *Affect.* II,30).

Dall’insieme di queste testimonianze si evince, pertanto, una nuova figura di Orfeo nell’ambito

<sup>10</sup> Cf CYRILLE D’ALEXANDRIE, *Contre Julien*, vol. I, Paris: edd. P. Burguière - P. Évieux 1985, pp. 175-176.

del cristianesimo antico. Egli, essendosi formato alla scuola di Mosè e intuendo qualcosa della realtà divina, avrebbe preannunciato ai pagani l'esistenza di un Dio unico, anticipando pure la rivelazione cristiana del Logos. La maggior parte di questi riferimenti si fonda su falsificazioni giudaiche sorte in età ellenistica, traendo spunto dalle vicende dell'eroe note agli storici dell'epoca. Anche se non è possibile accertare la consapevolezza dell'origine giudaica del *Discorso sacro* o *Testamenti* da parte degli autori cristiani, rimane tuttavia significativo il processo di cristianizzazione del teologo trace che, "convertito" alla fede monoteistica diviene, prima per i giudei e poi per i cristiani, un testimone autorevole contro il politeismo, un alleato non marginale a motivo della sua fama nel mondo greco. Lo «ierofante» del paganesimo diventa, suo malgrado, testimone della rivelazione cristiana (cf Clemente Al., *Protr.* VII,74,3).

## 2. Dal "Nuovo Canto" al "Nostro Orfeo"

La vicenda mitica di Orfeo, ritratto quale eroe musicista in grado di ammansire perfino le divinità dell'Ade,<sup>11</sup> ritorna in ambito cristiano come metafora utile a stabilire alcuni paralleli tra

<sup>11</sup> La figura di Orfeo quale eroe citaredo, figlio della musa Calliope e del re trace Eagro (secondo altri, figlio dello stesso Apollo), appare nella letteratura greca già a partire dal VI sec. a.C. (cf PINDARO, *Fragm.* 139 Snell; Id., *Pitica* 4,176; TIMOTEO, *Pers.* 234-236; PSEUDO APOLLIDORO, *Bibl.* I,3). Fin dall'inizio gli viene attribuito il potere di ammansire animali, uomini e divinità tramite l'arte musicale (cf SIMONIDE, *Fragm.* 384 Page; ESCHILO, *Agamemn.* 1628-1632; EURIPIDE, *Bacchae* 559-664). Per questa straordinaria capacità, Orfeo viene inserito tra i mitici eroi convocati alla conquista del vello d'oro (cf APOLLONIO RODIO, *Argonautica* I,23-34; 492-518; 536-541; 569-579; IV,900-914; 1155-1195; 1409-1421). Nota è pure la vicenda che riguarda la passione di Orfeo per Euridice, un amore che porta l'eroe a tentare la disperata impresa di riportare in vita l'amata affrontando la discesa agli inferi (catabasi). Nonostante l'assistenza del suo canto, capace di ammansire anche le divinità ctonie, tale impresa si rivela infruttuosa, precludendo alla fine ingloriosa dell'eroe, perseguitato e ucciso dalle menadi nel corso di un banchetto dionisiaco (cf EURIPIDE, *Alceste* 357-360; PSEUDO ERATOSTENE, *Catast.* 24; ERMESIANATTE, *Leontion* III; DIODORO SICULO, *Bibl.* IV,25,4; VIRGILIO, *Aen.* VI,109-120; *Georg.* IV,315-565; OVIDIO, *Metamorph.* IX,795-XI,84; LUCIANO DI SAMOSATA, *Adv. indoctum* 11; PAUSANIA, *Perieg.* IX,30,5-11).

l'interpretazione pagana del citaredo<sup>12</sup> e la nuova esperienza di fede inaugurata dalla venuta di Cristo Logos. Il recupero del racconto classico riguarda quasi esclusivamente l'episodio del potere della musica di Orfeo sugli esseri viventi e sugli elementi naturali anche se, a partire dal VI secolo, fa la sua comparsa la vicenda del cantore che scende nell'Ade per riscattare Euridice, riletta dal punto di vista allegorico. Viceversa, la partecipazione al viaggio degli Argonauti, poco seguita sia nella letteratura che nell'iconografia classica, rimane un tema estraneo anche alla rielaborazione cristiana.

Andando con ordine, il primo riferimento cristiano all'episodio di Orfeo che ammalia gli animali si trova nel capitolo I del *Protrettico* di Clemente di Alessandria. Qui l'eroe trace appare insieme ad altri due citaredi mitologici: Anfione di Tebe e Arione di Metimna. Di loro si danno notizie scarse ed essenziali: il primo «circondò Tebe di Mura», il secondo «ammaliò un pesce» (*Protr.* I,1). In questo contesto viene introdotto Orfeo, non nominato esplicitamente: «un altro cantore (σοφιστής), un trace - anche questo è un mito greco -, addomesticava le fiere semplicemente con il canto e, per mezzo della musica, riusciva a

<sup>12</sup> Utilizzato agevolmente come metafora per descrivere l'effetto della musica e del canto nell'animo umano (cf ESCHILO, *Agamemn.* 1629-1632; EURIPIDE, *Ifig. in Aul.* 1211-1216; *Alc.* 357-360; OVIDIO, *Ars. amat.* III,311-328), il mito di Orfeo diventa simbolo del potere persuasivo dell'eloquenza, considerata nell'aspetto positivo di civilizzazione (cf EURIPIDE, *Hyps.* fragm. 64,2 Bond; ALCIDAMANTE, *Odys.* 24; PALEFATO, *Incred.* 33; ORAZIO, *Art. poet.* 391-411; QUINTILIANO, *Inst.* I,10,9; MASSIMO DI TIRO, *Or.* 37) e in quello negativo di adulazione (cf PLATONE, *Gorg.* 463a-b; 465b-c; 501e-502b; *Protag.* 315a-b; 316d). Le critiche a ciò che Orfeo rappresenta riguardano il pericolo di una rilassatezza connessa all'arte musicale (cf PLATONE, *Resp.* III,388-390; *Leg.* 829d-e; *Symp.* 179d) e al contenuto misterico con essa divulgato, ai confini della religiosità "ufficiale". Tale religiosità egli avrebbe appreso durante la sua catabasi o nel corso di un viaggio in Egitto (cf PSEUDO ERATOSTENE, *Catast.* 24; DIODORO SICULO, *Bibl.* I,96,4-5; IV,25,4; STRABONE, *Geogr.* VII, fragm. 18 in cui Orfeo viene menzionato con il dispregiativo γόης, "ciarlatano"). Alle dottrine misteriche attribuite ad Orfeo, note tramite la letteratura orfica (*Inni* e *Teogonie*), avrebbero successivamente tratto ispirazione i circoli filosofici ellenistici, allegorizzando tali racconti e riconoscendo in Orfeo un "uomo divino" (θεῖος ἀνὴρ), depositario di una sapienza salvifica (cf APOLLONIO DI TIANA, *Ep.* XVI; APULEIO DI MADAURA, *Mag.* 26-27; FILOSTRATO, *Vita Apoll.* I,2,27.32).

spostare da un posto all'altro anche gli alberi e le querce» (*Protr.* I,1,1).<sup>13</sup> La qualità di σοφιστής rivela la polivalenza della figura di Orfeo: egli può essere visto sia come “uomo ingegnoso”, “abile”, “esperto”, “sapiente”, ma anche come semplice “cantore” o, negativamente, quale “sofista”, “impostore”, “ciarlatano”.

Nel testo clementino, tuttavia, il riferimento a Orfeo si interrompe bruscamente, mentre appare un resoconto, relativamente lungo e commentato, sulla vicenda di un altro citaredo: Eunomo di Locri (cf *Protr.* I,1,2-3). Di questi si narra l'evento leggendario occorso durante i giochi pitici: una cicala, balzata sulla cetra in sostituzione di una corda spezzata, si sarebbe adattata al canto di Eunomo, sostenendo la sua esecuzione. Clemente riporta il racconto tradizionale con l'aggiunta di una propria annotazione che dà alla vicenda un nuovo significato.<sup>14</sup> Secondo l'Alessandrino, i greci avrebbero nascosto il vero svolgimento dei fatti: non la cicala si sarebbe armonizzata a Eunomo; al contrario, quest'ultimo avrebbe eseguito il proprio canto adattandosi alla melodia dell'insetto. Tale interpretazione si regge sulla variante inserita da Clemente, ovvero sull'attributo ἐκὼν (*Protr.* I,1,2: “di propria iniziativa”), a suggerire che quella cicala, insieme alle altre compagne radunatesi «nell'ora più calda del giorno», era intenta a eseguire «una melodia autonoma, superiore ai *nomoi* di Eunomo» (αὐτόνομον ᾠδὴν, τῶν Εὐνόμου βελτίονα νόμων) per celebrare non la “morte del serpente pitico” - con allusione all'aspide di Gen 3 - ma il Dio “ricolmo di saggezza” (cf *Protr.* I,1,2 [ed. O. Stählin, 3]).<sup>15</sup>

Dopo la sezione I,2,1-3, in cui l'argomentazione di Clemente si sviluppa attorno al contrasto tra le alture dedicate ai misteri sacrileghi (Elicona e Citerone) e il monte di Sion sede della “Legge” e della “parola del Signore” (cf Is 2,3; Mi 4,2), in *Protr.* I,2,4 ritorna la figura di Eunomo secondo un'inedita fisionomia cristiana. Esplicitamente Cristo appare come «il mio Eunomo» (ὁ Εὐνομος ὁ ἐμὸς), non più esecutore di melodie frigie, lidie o doriche, passate in disuso, ma del «canto perenne sull'eterno modo della nuova armonia, quello giustamente chiamato “di Dio”, il “Canto Nuovo”

(τὸ ἄσμα τὸ καινόν), il canto levitico<sup>16</sup> che calma il dolore, oblio di tutte le pene [cf *Od.* IV,221]» (*Protr.* I,2,4 [ed. O. Stählin, 4]).

A questo punto, per esemplificare il potere salvifico del “Nuovo Eunomo”, Clemente torna ai miti di Arione, Anfione e Orfeo, ribadendo le conseguenze negative delle loro melodie, messe a servizio di misteri che rendono schiavo l'uomo, e annunciando la forza liberante del “Canto Nuovo”, inviato per affrancare l'umanità dalla “tiranania demoniaca” (cf *Protr.* I,3,1-2). Ritornando alla figura di Orfeo, capace di ammansire gli animali e di smuovere persino alberi e pietre per mezzo della musica, l'Alessandrino rende noti i poteri di Cristo Logos, l'unico «tra gli uomini di tutti i tempi», in grado di addomesticare le «fiere più selvatiche di tutte, cioè gli uomini: ammansiva volatili, cioè gli uomini volubili; rettili, cioè gli imbroglioni; leoni, cioè i collerici; porci, cioè gli uomini dediti ai piaceri; lupi, cioè gli uomini avidi. Gli stolti sono pietre e legno, ma ben più insensibile delle pietre è l'uomo sprofondato nell'ignoranza» (*Protr.* I,4,1 [ed. F. Migliore, 51]). Ponendosi all'interno di una tradizione allegorica che interpretava l'efficacia della musica di Orfeo quale simbolo di civilizzazione, Clemente sostituisce al canto orfico la melodia di Cristo Logos e rimpiazza gli animali con altrettante tipologie di uomini “alterati” dalle loro cattive abitudini. La comparazione tra le fiere selvatiche o gli elementi naturali inanimati e i vizi umani è un tema ricorrente non solo nella patristica ma anche nella letteratura classica, nonché un motivo di facile accesso popolare.<sup>17</sup> Tuttavia, l'autore intende fondare questo paragone sulla testimonianza scritturistica (cf *Protr.* I,4,2-3). Egli commisura a pietre gli uomini “duri di cuore” (I,4,2: τὴν σκληροκαρδίαν; I,8,2: τοὺς σκληροκαρδίους), in-

<sup>16</sup> Cf Miguel Herrero DE JÁUREGUI, *The Protrepticus of Clement of Alexandria: A Commentary*, [Dissertation thesis], Bologna: Alma Mater Studiorum 2008, 114: «The Biblical Law is opposed to the aforementioned Greek melodies, as a result of the double sense of *nomos*. Uniting the Biblical and Greek tradition, Clement applies to his “new song” this epithet, which stands in clear opposition to the aforementioned Phrygian, Lydian and Dorian».

<sup>17</sup> Tra gli autori pagani che si servono della metafora del mondo animale cf PLATONE, *Phaed.* 81e-82a; ID., *Phaedr.* 230a; GALENO, *De Hippocr. et Plat.* IV,424 e V,431-476. Il famoso episodio dei compagni di Odisseo trasformati in animali veniva interpretato allegoricamente come simbolo del piacere che rende la vita degli intemperanti «più misera di quella dei maiali» (ERACLITO, *Quaest. hom.* 72,2).

<sup>13</sup> Tr.it. F. MIGLIORE, 45-46 [ed. O. Stählin, 3].

<sup>14</sup> Sul mito di Eunomo e della cicala nella letteratura greca cf. *Timaeus* fragm. 43 Jacoby; Conone in Fozio, *Bibl.* cod. 186,131b 32-40; Fozio, *Ep.* 94.

<sup>15</sup> Cf Miroslav MARCOVICH, *Clement of Alexandria. Protrepticus*, in *StPatr* 31 (1997), p. 453.

capaci di comprendere l'urgenza della salvezza (cf Mt 3,9; Lc 3,8), anche perché, rivolgendosi agli idoli invece che al vero autore della grazia, «hanno confidato nelle pietre» (I,4,2). Richiamandosi a Mt 3,7, Clemente paragona a *vipere* gli uomini ipocriti, «velenosi e imbroglioni», mentre - riallacciandosi a Mt 7,15 - rapporta a «*lupi* vestiti di pelli di pecora» gli individui «rapaci che si presentano in forma di uomini» (*Protr.* I,4,3).

La stessa ripresa del potere musicale di Orfeo trova un aggancio autorevole nella Scrittura. È infatti Davide, τύπος e antenato del Cristo Logos, che per primo riceve in dono la capacità di liberare l'uomo dalla schiavitù dei demoni tramite il suono della cetra. Egli non solo guarisce Saul affrancandolo dalla possessione demoniaca (cf 1Sam 16,23) ma, tramite i suoi inni (cf l'attribuzione del Salterio e la risistemazione delle liturgie del tempio in 1Cron 25), esorta altresì l'intero popolo ad abbandonare gli idoli per incamminarsi verso la verità (cf *Protr.* I,5,4).

Nella prospettiva di Clemente, gli effetti del canto razionale di Cristo superano di gran lunga quelli narrati dal mito di Orfeo. Il canto del Logos, "Nuovo" benché esista da sempre (cf *Protr.* I,6,3-5), fa «nascere il seme della pietà religiosa [...] da quelli che avevano confidato nelle pietre» (I,4,2); trasforma «in uomini mansueti tutte queste ferocissime fiere» (I,4,3); rende una nuova vita a «quelli che altrimenti erano morti» (I,4,4). Il "Canto Nuovo" che, disdegnando gli "strumenti senz'anima" della cetra e della lira (I,5,3: λύραν μὲν καὶ κιθάραν, τὰ ἄψυχα ὄργανα [ed. O. Stählin, 6]), ha voluto esprimersi tramite lo strumento umano (*ibid.*: προσάδει τῷ ὀργάνῳ τῷ ἀνθρώπῳ), armonizza e salva il microcosmo che è l'uomo, riportandolo alla condizione originaria di «strumento melodioso di Dio, accordato e santo» (*Protr.* I,5,4). Questo Canto è lo stesso Logos creatore, che ha "accordato" il macrocosmo al principio della creazione, assicurando la continuità della sua assistenza (I,5,2: ἡρμόσατο τότε τὸ πᾶν [ed. O. Stählin, 6]). Tale azione, provvidente e gratuita,<sup>18</sup> rivela l'amore di Dio nei confronti dell'umanità, per la quale viene inviato il Logos,

«strumento» divino (cf I,6,1.2) capace di adattare la propria voce alle esigenze di ogni persona.

Per conseguire la salvezza degli uomini, il Salvatore ha molte voci e molti modi (πολύφωνός γε ὁ σωτήρ καὶ πολύτροπος εἰς ἀνθρώπων σωτηρίαν ἀπειλῶν): minacciando mette in guardia, schernendo converte, compiangendo ha pietà, suonando la cetra esorta, parla per mezzo del roseto (poiché gli antichi avevano bisogno di segni e di prodigi) e per mezzo del fuoco spaventa gli uomini, producendo in cima a una colonna la fiamma, che è insieme segno di grazia e di paura. (*Protr.* I,8,3 [ed. O. Stählin, 8]).

Il Cristo Logos, nella visione clementina, è il solo a portare un aiuto realmente efficace: Egli rappresenta l'unica porta (cf Gv 10,9) in grado di dischiudere «tutte le porte dei cieli» (cf *Protr.* I,7,6; 10,3). Di fronte a questa iniziativa gratuita, l'umanità è posta di fronte a una scelta essenziale: o rimanere nella schiavitù degli idoli e dei misteri demoniaci, o accogliere l'offerta della salvezza nel Cristo Logos (cf *Protr.* I,10,2). Per Clemente, e per qualsiasi lettore che accosti il suo scritto protrettico, la questione è retorica: di fatto, solo gli uomini "divenuti ascoltatori" del Canto di Cristo tornano a nuova vita (*Protr.* I,4,4: ἀκροαταὶ γενόμενοι τοῦ ἔσματος ἀνεβίωσαν [ed. O. Stählin, 5]). L'ascolto del Logos, lungi dal ridursi a un'accettazione passiva, si esprime attivamente nei "frutti degni di conversione" predicati dai profeti, *in primis* dal "messaggero del Logos" Giovanni Battista (cf *Protr.* I,9,1-2. 10,1) e da Isaia, di cui il Battezzatore realizza la profezia (cf *Protr.* I,8,2. 9,4). Ultimamente, accogliendo il Canto Nuovo, diviene possibile una vita "buona" ed "eterna", resa feconda dalla grazia del Logos (cf *Protr.* I,7,1-2; 9,3-5).

In questo orizzonte, che riconosce nel Verbo di Dio l'unica mediazione possibile, non c'è posto per l'Orfeo mistagogo, di cui sono combattuti apertamente i poemi di iniziazione ai misteri,<sup>19</sup> da

<sup>18</sup> Si vedano le citazioni sulla gratuità dell'invio del Logos, prese dal repertorio attribuito all'Apostolo (= Tt 3,3-5 in *Protr.* I,4,4: «quando si sono manifestati la bontà di Dio, salvatore nostro e il suo amore per gli uomini; egli ci ha salvati non in virtù delle opere di giustizia da noi compiute ma per sua misericordia»; Tt 2,11-13 in *Protr.* I,7,2: «è apparsa a tutti gli uomini la grazia di Dio»).

<sup>19</sup> *Protr.* I,3,1: «Orfeo, il Tebano e il Metimneo [...], con il pretesto della musica hanno guastato la vita umana. Mediante un astuto imbroglione, essendo in potere di un demone, per la rovina degli uomini, hanno celebrato nei riti dei misteri atrocità e divinizzato le sventure [...], soggiogando alla più dura schiavitù, con i loro canti e i loro incantamenti, la libertà veramente bella, di coloro che vivono come liberi cittadi-

lui stesso rinnegati alla fine della sua vita (cf la citazione dei *Testamenti* in *Protr.* VII,74,3-5). Clemente, dunque, non mette mai in discussione la superiorità della rivelazione cristiana, e ciò corrisponde al fine stesso che egli si propone tramite la scelta del genere protrettico.<sup>20</sup> La sua esortazione è retoricamente indirizzata a persone provenienti dal paganesimo che, nella loro ricerca della verità, hanno avuto un primo incontro con la rivelazione di Cristo Logos. Clemente sollecita i nuovi candidati a una scelta consapevole, implicante una rinuncia definitiva della tradizione precedente. Tale invito si rendeva ancor più necessario di fronte alle numerose tendenze sincretiste diffuse in età imperiale, verso le quali gli apologeti cristiani reagiscono rimarcando i confini tra la vera religione (θεοσέβεια) e la superstizione (δαισιδαμονία, γοητεία).<sup>21</sup>

Considerato questo particolare impianto retorico, la figura dell’Orfeo citaredo richiamata nell’*exordium* del *Protrettico* clementino (cap. I), si rivela più complessa rispetto a una prima valutazione. Partendo dalla considerazione che l’Alessandrino ha “intenzionalmente” riproposto una parte del mito orfico, la sua reinterpretazione ne ha reso evidenti i limiti, mettendo a servizio la trama del medesimo racconto per una rinnovata comprensione dell’esperienza religiosa cristiana. Questo processo ermeneutico ha dato origine a una nuova attualizzazione del racconto di “Orfeo che attrae gli animali” e, in un certo senso, a un’inedita rappresentazione del Cristo Logos, delineato all’interno di una trama diversa da quella canonica.<sup>22</sup> L’applicazione clementina di tale rac-

ni sotto il cielo» [ed. F. MIGLIORE, 50].

<sup>20</sup> Come parte del *genus deliberativum*, il discorso protrettico mira a promuovere un punto di vista considerato vincente, contrapponendolo a un opposto sistema di valori ritenuto, se non dannoso, perlomeno inefficace. Secondo M. Herrero de Jáuregui sono tre gli elementi che Clemente condivide con il *Protreptikòs* aristotelico, considerato capostipite delle successive opere di esortazione alla filosofia: 1) la presentazione di *due campi opposti*; 2) l’urgenza di una *decisione*; 3) la *dimensione etica* di tale decisione. Nel *Protrettico* clementino si ritrovano tutti e tre questi aspetti sebbene i primi due appaiano più sviluppati rispetto al terzo, per via di una diversa impostazione metodologica dell’autore, che rimanda al *Pedagogo* la trattazione sulle conseguenze etiche dell’adesione a Cristo-Logos (cf DE JÁUREGUI, *The Protrepticus of Clement of Alexandria*, 21-23).

<sup>21</sup> Cf DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity*, 116-125.

<sup>22</sup> Per esempio, sebbene Davide, figura di Cristo, sia ricordato come citaredo e autore di inni (cf *Protr.*

conto alla rivelazione cristiana non modifica la natura di quest’ultima, rendendola invece più vicina e comprensibile all’interlocutore proveniente dal mondo greco. In ultima analisi, si verifica ciò che Clemente promette all’indovino Tiresia nella *peroratio* finale del suo *Protrettico*: mostrare il Logos e i misteri del Logos descrivendoli a somiglianza dei misteri greci (cf *Protr.* XII,119,1).<sup>23</sup> D’altra parte, gli elementi del racconto orfico sembrano aver dato modo a Clemente di ribadire ai propri destinatari alcuni aspetti centrali della dottrina cristiana: la “graziosa” iniziativa divina della salvezza per mezzo della missione del Figlio Logos (= l’effetto attraente e affascinante delle melodie orfiche); la necessità di una risposta accogliente (= l’atteggiamento attento e partecipe degli elementi naturali nel mito di Orfeo), l’opera del Logos nella creazione e nella redenzione (= gli effetti di pacificazione e civilizzazione dell’arte musicale).

L’immagine del citaredo che addomestica gli animali è utilizzata anche da Eusebio di Cesarea (265-340), che illustra con essa la salvezza scaturita dall’incarnazione del Logos. Il testo è contenuto all’interno della seconda orazione della *Laus Constantini*.

Il mito greco dice che Orfeo ammansiva con il canto ogni genere di fiere e placava gli animi di quelle selvatiche muovendo il plectro sullo strumento; questo cantavano i Greci e credevano che la lira inanimata (ἄψυχος λύρα) ammansisse le fiere e facesse commuovere le querce che cedevano alla musica. Ecco, dunque, che il Logos di Dio, saggio e armonioso, ha portato i rimedi per le anime degli uomini esposte ai pericoli. Egli prese nelle mani il suo strumento musicale (μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβῶν), l’uomo (τὸν ἄνθρωπον), poema della sua saggezza (αὐτοῦ ποίημα σοφίας), e fece risuonare odi ed epodi per gli esseri razionali e non per bestie prive di ragione; e con i rimedi della conoscenza divina curò ogni modo selvaggio,

I,5,4), mai si trova nei vangeli un riferimento a un’eventuale abilità musicale di Gesù.

<sup>23</sup> *Protr.* XII,119,1: «δείξω σοὶ τὸν λόγον καὶ τοῦ λόγου τὰ μυστήρια, κατὰ τὴν σὴν διηγουόμενος εἰκόνα» [ed. O. Stählin, 84]. Cf Thomas HALTON, *Clement’s Lyre: A Broken String, a New Song*, in *J ECS* 3 (1983), pp. 195-198.

le passioni violente e ferme degli animi dei Greci e dei barbari, e, come il miglior medico, diede un aiuto congruo e appropriato alle anime malate che cercavano il divino nella generazione e nei corpi: un dio in forma umana. (*Laus Const.* II,14,5 [ed. I.A. Heikel, 242; tr. it. M. Amerise, 201]).

La metafora utilizzata da Eusebio riprende da vicino la versione clementina ma, rispetto a quella, il passaggio dal simbolo alla realtà significata appare più immediato, indice probabilmente che il paragone era divenuto ormai tradizionale. Tale applicazione, tuttavia, comporta pure dei rischi. Clemente, infatti, sviluppando con più distensione il confronto e mettendo in risalto le differenze del “Nuovo Orfeo” rispetto al “vecchio”, in relazione alla testimonianza delle Scritture, appare più accorto nell’evitare il pericolo di un eccessivo influsso della trama mitica recepita. Diversamente accade per Eusebio che, esibendo prontamente i paralleli *Orfeo-Logos, lira inanimata-strumento-uomo*, si fa portavoce di una cristologia *logos-sarx* che rischia di considerare l’uomo Gesù quale mero “strumento carnale”, privo di ψυχή (come la lira di Orfeo!). In altre parole, il paragone tra l’uomo Gesù e lo strumento musicale, in Eusebio, appare difettoso. Esso, infatti, induce a ritenere l’assunzione, da parte del Logos, non di “tutto l’uomo” nella sua integrità di “corpo-anima”, ma unicamente dell’aspetto “carnale”, prestando così il fianco a una soteriologia basata su un concetto incompleto di incarnazione.<sup>24</sup> Viceversa, Clemente sottolinea attentamente la differenza tra la lira o cetra, strumenti senz’anima “disdegnati” dal Logos (cf *Protr.* I,5,3), e l’uomo assunto e integralmente salvato da Cristo (cf *Protr.* I,5,3). Per mezzo di questo “strumento”, che è l’uomo completo, il Logos eleva un canto in onore a Dio. Inoltre, nel caso di Clemente, il centro della similitudine non è posto tanto sulla lira di Orfeo, quanto sul potere persuasivo della sua musica, quale metafora (imperfetta) dell’opera creatrice e rinnovatrice del Logos. Viceversa, in Eusebio lo strumento musi-

cale diviene fulcro dell’argomentazione, e su questo si sviluppano le riflessioni successive alla citazione del mito orfico.<sup>25</sup>

Lontana da tali questioni teologiche, invece, è la metafora di cui si serve Severino Boezio (476-525) nel XII canto del *De consolatione philosophiae*. Qui, per la prima volta in ambito cristiano, viene utilizzata la “catabasi di Orfeo” come immagine utile a ribadire concetti attinenti alla vita morale. La similitudine ricorre nel contesto del libro III dedicato alla ricerca del fine (τέλος). Tale scopo viene ravvisato nell’affidamento intellettuale ed esistenziale al Dio “uno”, “sommo bene”, “principio di felicità”, “fonte di esistenza” (cf *Cons.* III, prosa 11).<sup>26</sup> Nel carme XII la personificazione della Filosofia, reimpiegando il tradizionale racconto di Orfeo ed Euridice, esorta il proprio interlocutore a proseguire nel cammino di ricerca della verità, senza ricadere nelle lusinghe della materialità. Così Boezio, negli ultimi versi della composizione poetica, interpreta la vana discesa di Orfeo applicandola alla situazione propria e del lettore che sta seguendo il suo stesso percorso:

«Questo mito riguarda voi, / voi che alla luce superna / volete condurre la mente, // perché alla caverna tartarea / chi, vinto, avrà volto indietro lo sguardo, // tutto il bene che porta con sé, / lo perde, se guarda agli Inferi».

(*Cons.* III, carme XII,52-58 [ed. C. Moreschini, 244]).

Come Orfeo, voltandosi verso la “caverna tartarea” (*specus Tartareum*), aveva perduto la preziosa presenza di Euridice, così il ricercatore della “luce superna” (*superum diem*), che si lascia nuovamente attrarre dalla vanità dei beni terreni, perde in modo inesorabile le risorse spirituali che aveva pazientemente acquisito. Nel sapiente reimpiego di fonti classiche,<sup>27</sup> Boezio costruisce un compo-

<sup>24</sup> Sull’immagine di Orfeo utilizzata da Eusebio cf Holger STRUTWOLF, *Die Trinitätstheologie und Christologie des Euseb von Caesarea*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, pp. 367-369. Sulla cristologia *logos-sarx* in Eusebio cf Alois GRILLMEIER, *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*, I,1: *Dall’età apostolica al concilio di Calcedonia*, Brescia: Claudiana 1982, pp. 402-413.

<sup>25</sup> Cf *Laus* II,14,9-10: «[Il Logos] non si è insudiciato allorché è stato generato il suo corpo, né lui che è impassibile ha sofferto nella sostanza quando gli è stato separato l’elemento mortale; se infatti la lira è rotta o le sue corde sono tagliate, non soffre colui che la suona, né, se il corpo di un saggio è torturato, si potrebbe dire che sono venute meno la saggezza nel saggio e l’anima nel corpo. A maggior ragione si potrebbe dire che la potenza del Logos non ha ricevuto alcun danno dalle passioni del corpo» [ed. M. Amerise, 203].

<sup>26</sup> Cf BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, Torino: ed. C. Moreschini 2006, pp. 224-233.

<sup>27</sup> Boezio per la composizione del suo carme attinge

nimento poetico che si apre a un’inedita spiegazione morale. Tale rielaborazione del mito orfico rappresenta l’inizio di un nuovo filone interpretativo della catabasi di Orfeo nella tradizione medievale latina, che si somma a quello già scaturito dal mitografo Fulgenzio inerente alla teoria musicale (V-VI d.C.).<sup>28</sup> Il racconto della discesa agli inferi di Orfeo, che ben si poteva adattare per un parallelo con la vittoriosa catabasi/anabasi di Cristo, non viene mai ripreso in questa accezione dalle fonti patristiche, così che l’applicazione di Boezio risulta essere la prima ricezione cristiana di tale vicenda mitica. Oltre a ciò, l’autore della *Consolatio* offre di questo racconto un’interpretazione lontana da qualsiasi riferimento alle dottrine escatologiche cristiane.

Da ultimo, per quanto concerne la riproposizione del motivo di Orfeo che ammalia gli animali, si rileva, nella letteratura greca medievale, una trasformazione della figura del citaredo, che assume sempre più marcatamente i tratti di Davide, τύπος di Cristo. Giorgio di Pisidia, diacono di Santa Sofia in Costantinopoli dal 610 al 638, chiama Davide «ὁ σὸς Ὀρφεύς», dove il possessivo “tuo” si riferisce a Dio che viene celebrato dalla lira del re ebreo (cf *Hexaemeron* 90 = PG 92,1438). L’epiteto di “Orfeo”, riferito a Davide, si ritrova nell’XI secolo in Eutimio di Zigabene: «Il libro dice “genealogia di Gesù Cristo, figlio di Davide” (Mt 1,1), il solo padre dei popoli dopo Abramo, il nostro Orfeo (ὁ καθ’ ἡμᾶς Ὀρφεύς), il primo calligrafo delle virtù, il primo annunciatore delle tre

particolarmente da Seneca (*Herc. fur.* vv. 570-571, 582; *Herc. oet.* 1034; cf *Cons. carm.* XII,20.40.50), oltre che dai classici racconti di Ovidio e Virgilio.

<sup>28</sup> Da Fulgenzio prende avvio un’ esegesi allegorica applicata alla conoscenza della teoria musicale (cf *Mythol.* III,10). R. González Delgado, focalizzandosi sugli autori medievali inseriti nella Patrologia Latina, riconosce l’influsso di Fulgenzio in Ubaldo di Sant’Amando (IX sec., *Musica Enchiriadis* = PL 132,981b-982a), Regino di Prüm (X sec., *De harmonica* = PL 132,501a-b), Teofredo di Echternach (XI-XII secc., *Flores epithaphi sanctorum* = PL 152,399c-400a), Werner di San Blas (XII sec, spiegazione etimologica da Fulgenzio in *Libri deflorationum* = PL 157,1124b-d). L’interpretazione boeziana, invece, annovera tra i suoi posterì Pascasio Radberto (IX sec., *De vita S. Adalhardi* = PL 120,1550a-c), Werner di San Blas (XII sec., testo della catabasi orfica da Boezio in *Libri deflorationum* = PL 157,1124b-d), Giovanni Algrino (XIII sec., *Comm. in Cantica Cantorum* = PL 206,703b). Cf Ramiro Gonzales DELGADO, «Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Euridice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la “Patrologia Latina”», in *Faventia* 25/2 (2003), 7-35.

persone dell’unica Divinità, pastore e insieme capo, profeta, re» (*In Psalterium, Proemium* = PG 128,41).

La trasformazione cristiana di Orfeo sembra così compiuta. Il citaredo trace, combattuto nella “sua” dottrina teologica, interpretato allegoricamente, accolto come metafora, lascia definitivamente spazio alla fede nel Cristo Logos, discendente di Davide. Tuttavia, i tratti della sua vecchia “fama” sono ancora riconoscibili: dietro alla rielaborazione è possibile scorgere, mediante l’interpretazione, l’originaria immagine mitica recepita dai primi cristiani.

### 3. Quale futuro per l’“Orfeo cristiano”? Sviluppi iconografici

«Parerà strano a molti, che ne’ Cimiteri sacri de’ Christiani si trovi dipinta l’Imagie di Orfeo». <sup>29</sup> Così l’archeologo maltese Antonio Bosio (1575-1629) apriva il XXX capitolo della sua *Roma sotterranea* (1632), dedicata alle raffigurazioni di Orfeo nelle catacombe cristiane. In effetti, la presenza di un’immagine ripresa dal repertorio pagano e riproposta “tale e quale” nel contesto di programmi pittorici tipicamente cristiani, non può che suscitare lo stupore dell’osservatore moderno che, a distanza di secoli, riesce solo parzialmente a ricostruire il contesto storico in cui si è formata tale rappresentazione.<sup>30</sup> Un primo passo per la comprensione di questo fenomeno consiste nel confronto con la prima letteratura cristiana.

<sup>29</sup> Antonio BOSIO, *Roma sotterranea*, Roma 1632 (rist. 1710), p. 628.

<sup>30</sup> Dal repertorio degli affreschi delle catacombe romane si ricavano sei immagini riferite ad Orfeo, databili tra il III e il IV secolo. La scena del citaredo tra gli animali appare nella catacomba di San Callisto (cubicolo 9, volta della camera L2), in quella di Piscilla (nel cubicolo 29, sottarco dell’arcosolio), due volte in quella dei Santi Pietro e Marcellino (nel cubicolo 64, timpano della porta d’ingresso alla camera 5; nella lunetta dell’arcosolio 79), due volte in quella di Domitilla (nella volta del cubicolo 31, andata distrutta; nell’arcosolio del cubicolo 45). Inoltre, con canoni simili a quelli classici, l’immagine di Orfeo citaredo si ritrova anche in tre sarcofagi cristiani: in due rinvenuti a Ostia (sarcofago di *Fyrmus* e sarcofago di *Qui-riacus*, ora ai Musei Vaticani) e in uno riscoperto a Porto Torres, proveniente dalla basilica di San Gavino. Cf Aldo NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1975; Pierre PRIGENT, *L’arte dei primi cristiani: l’eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997, pp. 142-143.

Lo stesso Bosio accostò le immagini dell'Orfeo delle catacombe alle fonti patristiche, riferendosi in particolare ai testimoni della conversione del teologo pagano (cf il *Discorso sacro* citato in Pseudo Giustino, Clemente di Alessandria, Teodoreto di Cirro). I primi cristiani, dunque,

«convertiti dalla Gentilità al Cristianesimo, ricordandosi delle falsità, e finzioni, introdotte per la maggior parte da Orfeo, lo dipingevano tal volta ne' Cimiterij, per haver occasione con mirarlo, di ricordarsi parimente che le medesime erano state da lui riprovate, e confessate per false, e perniciose; e che pentitone aveva poi egli medesimo all'incontro scritto molte cose conformi alla dottrina di Christo; il quale con la lira della sua croce, e meriti della sua Passione, e con il canto della sua divina parola, ha mutato i cuori ferini degli uomini, rendendoli mansueti e docili».<sup>31</sup>

A distanza di due secoli, Giovanni Battista De Rossi (1822-1894), scopritore dell'affresco di Orfeo nelle catacombe di Priscilla,<sup>32</sup> senza revocare l'interpretazione di Bosio, intese tuttavia rivalutare il dato archeologico e dedusse da questo una tipicità delle raffigurazioni cristiane del citaredo, stante nella pressoché totale mancanza di animali feroci tra l'uditorio, costituito solitamente da un piccolo gregge di pecore. Ciò veniva interpretato come esito di un influsso dell'iconografia del buon pastore, di gran lunga preferita dagli artisti cristiani.

Questi primi tentativi di spiegazione furono messi in discussione inizialmente da André Boulanger (1886-1958) il quale, nel suo studio sull'orfismo, riteneva che «la citharède des Catacombes n'est pas le docteur de l'orphisme, le pro-

phète de l'immortalité et du monothéisme, mais une simple allégorie de la puissance souveraine du Verbe divin».<sup>33</sup> Secondo il latinista e archeologo francese, che critica le teorie di Vittorio Macchioro e Robert Eisler sull'influsso delle dottrine orfico-dionisiache sul cristianesimo,<sup>34</sup> l'eroe pagano raffigurato nelle catacombe costituirebbe unicamente un'allegoria della potenza del Verbo, come suggerito dalle testimonianze letterarie di Clemente ed Eusebio.

Sul finire del XX secolo, dopo il rinvenimento del *reredos* della sinagoga di Dura Europos (III d.C.)<sup>35</sup> e del mosaico di Davide-Orfeo nella sinagoga di Gaza (VI-VII d.C.),<sup>36</sup> all'interpretazione tradizionale di un'acquisizione dalla precedente tradizione pagana si è progressivamente stabilita la tesi di una ricezione tramite la mediazione giudaica. Henri Stern, con l'articolo *Orphée dans l'art paléochrétien* (1974),<sup>37</sup> successivo al suo studio sulla presunta immagine di Orfeo nella sinagoga di Dura Europos,<sup>38</sup> ribadiva dapprima, contro Bosio, la critica di Boulanger sostenendo come nelle raffigurazioni cristiane di Orfeo non vi sia alcuna traccia dei *Testamenti* e aggiungendo che, sia per Clemente che per Eusebio, il citaredo trace appare più come «le pendant négatif du Christ que son antétype».<sup>39</sup> Contro De Rossi, invece, lo studioso francese esponeva l'inattendibilità che l'immagine del buon pastore, divenuta un classico del primo repertorio cristiano, potesse

<sup>33</sup> André BOULANGER, *Orphée: rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris 1925, p. 163.

<sup>34</sup> Cf Vittorio MACCHIORO, *Orfismo e Paolinismo*, Montevarchi 1922; Robert EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Leipzig-Berlin 1925.

<sup>35</sup> Cf Carl KRAELING, *The Excavations at Dura-Europos, final Report, VIII, Part I, "The Synagogue"*, New Haven 1956, 62-65, pp. 214-27. Per *reredos* si intende il dossale collocato sulla parete dietro l'altare, riccamente decorato.

<sup>36</sup> Cf Harold STERN, «Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VI<sup>e</sup> siècle», in *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 1 (1970), pp. 63-79.

<sup>37</sup> Harold STERN, *Orphée dans l'art paléochrétien*, in *CArch* 23 (1974), pp. 1-16.

<sup>38</sup> Harold STERN, *The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos*, in *JWCI* 21 (1958), pp. 1-6.

<sup>39</sup> STERN, *Orphée dans l'art paléochrétien*, 9. A queste osservazioni Stern aggiunge il fatto che il *Protrettico* clementino era verosimilmente poco noto a Roma e che l'influsso sulle raffigurazioni da parte della *Laus* di Eusebio, posteriore di circa un secolo rispetto alla prima immagine di Orfeo nella catacomba di Callisto, è indimostrabile.

<sup>31</sup> BOSIO, *Roma sotterranea*, 630. Sul *Discorso sacro* di Orfeo e sulla relazione a Cristo, Bosio cita Pseudo Giustino, *Cohort.* 15; Clemente Al., *Protr.* I,3-4 e VII,74; Teodoreto di Cirro, *Affect.* II,95; Agostino, *C. Faustum* XIII,15; sull'interpretazione degli animali: Girolamo, *In Is.* 11; su Davide, chiamato Orfeo: Giorgio di Pisidia, *Hexaem.* 90-91. L'archeologo riporta anche la notizia della raffigurazione di Cristo tra Apollonio e Abramo nel larario di Alessandro Severo (cf *Historia Augusta, Alex. Severus* XXIX,2).

<sup>32</sup> Cf Giovanni Battista DE ROSSI, «Nuove scoperte nel cimitero di Priscilla per le escavazioni fatte nell'anno 1887», in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, Roma 1887, 29-35.

essere talora rimpiazzata da quella pagana di Orfeo: l'ipotesi dell'archeologo italiano non spiegherebbe il motivo per cui, a un certo punto, il pastore cristiano sia stato rivestito degli abiti orientali del citaredo trace.

L'Orfeo cristiano deriverebbe, secondo Stern, dalla mediazione culturale giudaica che, già nella sinagoga di Dura Europos, aveva dipinto il proprio re e cantore Davide con gli stessi abiti orientali della raffigurazione greca. In effetti, Orfeo condivide con Davide la medesima abilità nell'arte della cetra ed entrambi i musicisti sono ritenuti, dalle rispettive tradizioni religiose, autori di inni e poesie rivolte alla divinità. Inoltre, i poteri salutari della musica prodotta dalla cetra sono attestati sia per Orfeo che per Davide. La conferma di questa connessione *Orfeo greco - Davide - Orfeo cristiano (Cristo)*, si avrebbe, come già visto, nelle testimonianze letterarie di Giorgio di Pisidia (VII d.C.) ed Eutimio di Zigabene (XI d.C.), oltre che da quattro miniature dei secoli X-XII in cui Davide viene raffigurato, analogamente alle coeve immagini di Orfeo, nimbato, senza abito orientale e berretto frigio, mentre suona una vistosa arpa.<sup>40</sup> In conclusione, secondo Stern, l'Orfeo delle catacombe rappresenta Cristo, discendente di Davide, e ciò sarebbe confermato dalla posizione preponderante che occupa la figura: al centro della volta di un cubicolo, sul timpano della porta d'ingresso, sulla lunetta dell'arcosolio. Allorché l'uditorio sia composto da poche pecore, il riferimento andrebbe alla pace paradisiaca promessa da Cristo ai suoi fedeli; qualora vi siano anche animali feroci, la scena potrebbe alludere al regno messianico descritto da Is 11. Il

<sup>40</sup> Immagini di Davide: Salterio B.M. Add. 36918; Salterio Vatopédi 761; Salterio Vat. Barb. Gr. 320; Salterio Ambros. M. 54 Sup. Immagini di Orfeo: *Comm. myth. Greg. Naz. hom.*, Panteléimon 6 (due miniature, cf WEITZMANN, *Greek Mythology*, tav. XXV, fig. 82. 83); *Greg. Naz. hom.*, Parisinus Coslin 239. Spesso il cantore biblico è accompagnato dalle allegorie di “Melodia” e del “Monte di Betlemme”, e ai suoi piedi si trova una pecora inseguita da un cane. Il mosaico di Davide, rinvenuto nella sinagoga di Gaza, databile tra il VI e il VII secolo, sarebbe servito da modello per queste miniature medievali, attestando la continuità di tale rappresentazione. L'identità del personaggio raffigurato nel mosaico è chiarita dall'iscrizione “David” in ebraico. La raffigurazione nimbata lo pone in parallelo all'iconografia pagana di Orfeo del mosaico di Tolemaide (V d.C.). Cf Paul CORBY FINNEY, *Orpheus-David: a connection in iconography between Greco-Roman Judaism and early Christianity?*, in *JJA* 5 (1978), pp. 6-15.

trasferimento di un'immagine dal paganesimo al giudaismo fino al cristianesimo sarebbe stato agevolato dal «valeur symbolique que le sujet avait acquise en milieu païen et qui le rapprochait de très près des idées messianiques chrétienne et juive».<sup>41</sup>

Nondimeno, anche questa interpretazione presenta dei limiti. Alcuni sono stati sottolineati da Mary Charles Murray<sup>42</sup> che, ritenendo più agevole ipotizzare un influsso del cristianesimo sulle tarde raffigurazioni giudaiche di Davide (cf il mosaico di Gaza del VI sec.), così conclude: «I am concerned only to show that origin of the figure has to be sought within the christian tradition itself and not in a jewish tradition of Orpheus assimilated to, and transformed into, David, for whose existence there is no evidence».<sup>43</sup> Le accurate argomentazioni esposte dalla Murray nel suo articolo sembrano, tuttavia, ignorare il fatto che la presenza di Orfeo nelle catacombe romane può essere spiegata senza ricorrere alle lontane fonti medio-orientali, dal momento che gli stessi decoratori cristiani di Roma provenivano da una comunità giudeo-cristiana avvezza ai racconti dell'AT e non ignara delle immagini e dei simboli pagani.<sup>44</sup>

A questo proposito, Fabrizio Bisconti riporta la testimonianza, purtroppo scomparsa e nota solo tramite un disegno, di un'immagine di Orfeo citaredo presente all'interno della catacomba ebraica di Roma, a Vigna Randanini.<sup>45</sup> Una relazione tra Davide e Cristo-Orfeo, considerando attendibile il

<sup>41</sup> STERN, *Orphée dans l'art paléochrétien*, 15.

<sup>42</sup> Mary Charles MURRAY, *The Christian Orpheus*, in *CArch* 26 (1977), pp. 19-27.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>44</sup> Cf Romano PENNA, «Configurazione giudeo-cristiana della Chiesa di Roma nel I secolo», in *Id.*, *L'apostolo Paolo. Studi di esegesi e teologia*, Milano: San Paolo 1991, pp. 64-76.

<sup>45</sup> Fabrizio BISCONTI, *Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali*, in *Aug* 28 (1988), 429-436. Sulla parete di fondo di una camera della catacomba, R. Garrucci nel 1880 vi intravide le immagini di due o tre cavalli. Nell'anno successivo T. Roller ravvisò «il capo di una figura umana, fiancheggiata a sinistra da un cavallo e situata contro un albero. Nell'aprile del 1925 Robert Eisler, a seguito di una ricognizione, riconobbe una lira in corrispondenza del braccio sinistro dell'uomo, il che fece pensare alla figura di Orfeo citaredo tra gli animali, individuazione non accettata o non considerata per la sua importanza sino ai nostri giorni» (BISCONTI, *Un fenomeno di continuità iconografica*, 430-431).

disegno di Bosio, viene affermata anche dalla raffigurazione sulla volta della catacomba di Domitilla (cubicolo 31 Nestori), in cui l'immagine di "Davide con la fionda" compare tra i pannelli che circondano la scena centrale del citaredo trace.

Lo studio di Bisconti, inoltre, inserisce la discussione sull'Orfeo cristiano in una visione più ampia che, ammettendo la natura stessa della rappresentazione figurativa restia a rigidi schemi interpretativi, riconosce una continuità iconografica fra quattro temi ricorrenti nella tarda antichità: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali.<sup>46</sup> Quest'ultimo motivo si riferisce alle raffigurazioni del "primo uomo circondato dagli animali" rinvenute in tre mosaici provenienti da chiese siriane del V secolo,<sup>47</sup> e su una coeva tavoletta di avorio conservata al Museo del Bargello (inv. 19 C).<sup>48</sup> In queste immagini la folla di elementi naturali e animali richiama da vicino i mosaici classici di Orfeo. Adamo, conformemente al dato scritturistico, è ritratto nudo nel bassorilievo eburneo del Bargello, mentre nei mosaici siriani appare vestito regalmente, con un codice aperto nella mano sinistra. La raffigurazione musiva di Hawarti presenta anche l'iscrizione ΑΔΑΜ, che i coniugi Maria-Teresa e Pierre Canivet interpretano, supportati dall'esegesi patristica, come acronimo greco per i quattro punti cardinali, suggerendo l'idea di totalità.<sup>49</sup> Il mosaico richiamerebbe, così, non soltanto il primo uomo di Gen 1,26, ma anche l'Adamo "figura di colui

che doveva venire" (cf Rm 5,14), il "Figlio dell'uomo" escatologico (Dn 7,12-14), pacificatore universale (Is 11).<sup>50</sup> Lo studio dei Canivet mostra la prosecuzione, nel corso del V secolo, del motivo di Orfeo che attrae gli animali (non necessariamente legato alle immagini delle catacombe), secondo una rielaborazione significativa dei suoi elementi (scomparsa della lira e delle vesti orientali, continuità nella rappresentazione dei molteplici elementi naturali e animali, con selezione intenzionale di figure simboliche).

Rispetto, poi, alla vicinanza iconografica del tema di Orfeo a quello del "buon pastore", è possibile riconoscere una reciproca influenza. Se, infatti, il piccolo gregge presente nelle raffigurazioni pastorali può aver avuto un ruolo, come sosteneva De Rossi, nella ridefinizione dell'uditorio dell'Orfeo cristiano, l'abilità musicale dell'eroe trace potrebbe aver avuto un qualche influsso nella rappresentazione del buon pastore, talora ritratto nelle vesti del suonatore di *syrinx*<sup>51</sup> e, in un caso particolare, come guida di un insolito gregge di cui fanno parte animali selvatici.<sup>52</sup> Quest'ultimo elemento rimanda alla notevole diffusione nel mondo romano di raffigurazioni di grandi gruppi di animali, come nel caso di scene di caccia e giochi circensi, che, in alcuni casi, venivano scelte anche per le decorazioni musive delle chiese. Il significato di questa acquisizione può essere illustrato dal mosaico della chiesa di Karlik (Turchia),<sup>53</sup> dove l'esplicita menzione di alcuni versetti

<sup>46</sup> Cf BISCONTI, *Un fenomeno di continuità iconografica*, 436: «Il fenomeno di continuità iconografica che informa più spesso il disegno e gli schemi che i contenuti, interessa culture diverse ma circonvicine e dimostra come le arti figurative presentino talora, seppure eccezionalmente, scambi e interrelazioni che possono apparire paradossali ma che, invece, sono semplicemente motivate da esigenze di mero carattere semantico e comunicativo».

<sup>47</sup> La migliore rappresentazione musiva appartiene alla pavimentazione rinvenuta nel corso degli scavi della missione belga a Huarte (o Hawarti, a 15 km da Apamea sull'Oronte) tra il 1965 e il 1968. Cf lo studio di Maria Teresa - Pierre CANIVET, *La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Huarte (V<sup>e</sup> s.)*, in *CArch* 24 (1975), pp. 49-65.

<sup>48</sup> Cf Charles DELVOYE, *L'Art Byzantin*, Paris: Arthaud 1967, p. 134.

<sup>49</sup> Cf SEVERIANO DI GABALA (V d.C.), *De mundi creat.* IV: «"Alfa" indica l'oriente (ἀνατολή), "Delta" l'occidente (δύσις), "Alfa" il settentrione (ἄρκτος) e "Mi" il meridione (μεσημβρία). Così che sia il nome sia le lettere rendono testimonianza dell'uomo che avrebbe riempito (μέλλοντι πληροῦν: anche "avrebbe portato a compimento") l'*oikoumene*» (PG 56,474).

<sup>50</sup> La realtà del Messia escatologico, profetizzata dall'AT, sarebbe stata parzialmente prefigurata anche nei *semina Verbi* della civiltà classica. Forse in questo senso si devono leggere gli animali simbolici, noti ai pagani, disposti in senso negativo e positivo: al grifone simbolo del peccato e della morte fa da contraltare la fenice, allegoria della risurrezione; al leone immagine della tirannia del male si oppone l'aquila, figura dell'anima dell'imperatore assunta nei cieli durante il rito di apoteosi.

<sup>51</sup> Si vedano, p.e., il pastore suonatore della "siringa" (= flauto) nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino o sul mosaico pavimentale di Aquileia.

<sup>52</sup> Il gruppo di animali che circonda il pastore del mosaico di Jenah (Libano) è composto in modo sorprendente da una varietà simile a quella che si riscontra nelle classiche scene di Orfeo. Tra il "gregge" del pastore, raffigurato con il *pedum*, vi sono numerosi volatili, un cervo, un'antilope, una tigre e una sola pecora. Il mosaico, datato al V d.C., si trova ora al Museo Nazionale di Beirut. Cf VIEILLEFON, *La figure d'Orphée*, 90. 182.

<sup>53</sup> Il mosaico frammentario, databile tra il V e il VI secolo, raffigura coppie di animali pacifici e feroci, e riporta brani di Is 11,6-8 con adattamento rispetto

di Is 11 dà all'immagine un chiaro suggerimento di lettura: lo spettatore dovrebbe riconoscere in essa l'annuncio del regno messianico inaugurato da Cristo.

Purtroppo, simili didascalie non sono frequenti nelle rappresentazioni paleocristiane e la scena di “Orfeo tra gli animali” non costituisce un'eccezione. Questo fatto pone a tutt'oggi numerosi problemi di interpretazione. Se, infatti, risulta impossibile risalire all'intenzionalità dell'autore, appare anche particolarmente complesso il tentativo di diradare la fitta “foresta di simboli” che caratterizza questa raffigurazione. Tuttavia, a scampo di interpretazioni eccentriche, occorre considerare il contesto iconografico in cui tale rappresentazione è stata inserita. La collocazione cimiteriale richiama anzitutto il tema escatologico cristiano. Le scene di salvezza che cingono il dipinto di Orfeo suggeriscono all'osservatore il senso appropriato per la sua lettura.<sup>54</sup> Scavando l'immagine pagana per mezzo dell'allegoria, si scorge in tale raffigurazione il rimando alla speranza di una vita compiuta fondata sull'iniziativa attraente e gratuita di Dio. L'identificazione del citaredo trace con Cristo Logos viene sorretta, tra l'altro, da un dato strutturale: la scena di Orfeo con gli animali occupa sempre un posto di rilievo nell'ambito architettonico in cui viene inserita. Oltre a ciò, se sembra fuori luogo il paragone del Logos con l'Orfeo esaltato dal paganesimo, occorre pure rilevare come le prime rappresentazioni di Cristo (buon pastore) o delle sue prefigurazioni veterotestamentarie (Adamo, Davide) traggano dai modelli pagani non solo l'ispirazione per la loro esecuzione ma anche le stesse sembianze esterne (Ermes, Apollo, il filosofo).<sup>55</sup> Verosimilmente, tanto il mito

alle coppie raffigurate (cf VIELLEFON, *La figure d'Orphée*, 92). Altri esempi coevi si riscontrano nei mosaici della chiesa di Korykos e nella necropoli di Anemurium (entrambe in Turchia), nonché in una sezione del mosaico della cattedrale di Mariana in Corsica (cf Rachel HACHILLI, *Ancient Mosaic Pavements*, Leiden 2009, pp. 88-90).

<sup>54</sup> Nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, p.e., l'immagine di Orfeo rappresentata sul timpano della camera 5 è attornata da scene che richiamano il motivo sotterriologico: Mosè che colpisce la roccia (Es 17,1-7), il paralitico con il lettuccio (Mc 2,1-12), Cristo con l'emorroissa (Mc 5,25-34), Noè nell'arca (Gen 6-9). Nella stessa catacomba, il citaredo Orfeo appare anche nell'arcosolio 79 insieme alla scena di Mosè che colpisce la roccia (Es 17,1-7), al dipinto di Daniele nella fossa dei leoni (Dn 6), all'immagine della risuscitazione di Lazzaro (Gv 11,1-44).

<sup>55</sup> Sulla ricezione cristiana di temi letterari e iconogra-

quanto l'iconografia di Orfeo, sottoposti da tempo a interpretazioni evemeristiche e allegoriche, venivano comunemente impiegati come simboli di pacificazione e civilizzazione senza l'inserimento di sostanziali modifiche che ne avrebbero precluso un immediato riconoscimento.<sup>56</sup> Tuttavia, l'aspetto inconsueto di Cristo nelle vesti di Orfeo poteva apparire troppo audace agli occhi di quei cristiani che sollecitavano una netta discontinuità rispetto alla tradizione pagana, richiamando alla mente delle guide della comunità lo spettro di un'interpretazione sincretista del cristianesimo (cf Clemente Al., *Strom.* V,14,126; Pseudo Ippolito, *Ref.* V.20,4).

Forse per tali motivi il tema dell'Orfeo cristiano che attrae gli animali, anziché essere completamente abbandonato, potrebbe aver conosciuto un'ennesima metamorfosi, questa volta più decisa. Spogliata degli abiti orientali e talora privata della lira, l'immagine del giovane uomo attorniato dagli animali avrebbe costituito la trama essenziale per il Davide citaredo delle miniature bizantine, per il nudo Adamo tra gli animali ritratto sul dittico del Bargello, o per il Cristo, primizia dell'umanità rinnovata, che nei mosaici siriani troneggia sulle fiere in vesti regali.

Avvicinando con attenzione le antiche testimonianze letterarie e iconografiche, è possibile considerare il lento processo di ricezione, tramite cui il primo cristianesimo ha proposto il mistero del Verbo incarnato quale risposta decisiva alle esigenze più profonde espresse nel mito di Orfeo.<sup>57</sup> Nelle sembianze del citaredo trace, che si smarriscono via via nel corso delle molteplici rielaborazioni, viene annunciato Cristo quale unico media-

fici provenienti dalla tradizione mitologica greca cf Hugo RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna: Il Mulino 1971 (orig.: Zürich 1957); Jean DANÉLOU, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Bologna: Il Mulino 1975 (orig.: Tournai 1961).

<sup>56</sup> Parlando della figura di Orfeo nel tardo-antico, così VIELLEFON, *La figure d'Orphée*, 154: «Orphée ne semble pas être reconnu en tant que personnage historique mais pour les fonctions qu'il incarne et les images qu'il évoque; pourquoi n'en serait-il pas de même pour les chrétiens?».

<sup>57</sup> Sul concetto di ricezione come graduale riacquisizione di un patrimonio precedente, riletto alla luce di una conoscenza (rivelazione o novità) successiva cf Hans BLUMENBERG, *Epochenschwelle und Rezeption*, in *PhR* 6 (1958), 94-120; Id., *Kritik und Rezeption antiker Philosophie in der Patristik*, in *SG* 12 (1959), 485-497. Cf anche Henri-Irénée MARROU, *Saggi sulla decadenza. Trasformazione e continuità dell'antico*, Milano: Medusa 2002, pp. 42-46.

tore in grado di conferire armonia al creato e di

restituire l'umanità alla sua originaria bellezza  
tramite la grazia della sua Parola.