

PAOLA CARUSI (*)

L'allegoria alchemica e il mito di Orfeo: una proposta per lo studio dell'alchimia arabo-islamica (**)

Riassunto - Alcuni temi allegorici presenti in opere 'ermetiche' della letteratura alchemica arabo-islamica sembrano essere molto vicini alle narrazioni cosmogoniche e teogoniche della tradizione orfico-dionisiaca. L'esistenza di una qualche correlazione tra la tradizione di Orfeo e la storia della chimica è sostenuta non solo dai testi, ma anche dalle affinità profondissime che si riscontrano nei rapporti che Orfeo e l'alchimia intrattengono con la natura. Tali rapporti, ed affinità, risalgono probabilmente ad origini molto lontane: la tradizione orfico-dionisiaca potrebbe essere la via preferenziale attraverso la quale l'antica ed arcaica sapienza chimica si avviò a diventare alchimia.

Alchemical allegory and the myth of Orpheus: a proposal for the study of Arab-Islamic alchemy.

Summary - A number of allegorical themes to be found in 'hermetic' works of the Arab-Islamic alchemical literature seem to be very close to the cosmogonic and theogonic narratives of the Orphic-Dionysian tradition. Proof of the existence of some relationship between the tradition of Orpheus and the history of chemistry can be found not only in the texts but also in the profound affinities linking both Orpheus and alchemy with nature. These relationships and affinities probably have very ancient origins: the Orphic-Dionysian tradition might represent the beginning of the transformation of the ancient and archaic chemical knowledge into alchemy.

Il trattato «al-Mā'» al waraqī wa al -arḍ al-najmīya» di Ibn Umayl al-Tamīmī, alchimista del X secolo, conosciuto nell'Occidente latino con il nome di Senior Zardith filius Hamuelis,¹ è un'opera di enorme interesse per coloro che vogliono compiere indagini sulla trasmissione di idee e di testi verificatasi a partire dall'VIII secolo dalle lingue greca e copta alla lingua araba. Vero e proprio magazzino di tesori nascosti, questo libro forma la gioia e la disperazione dello studioso, che vi rovista volentieri, ma il più delle volte non riesce a riportarne alcunché: nelle molte pagine

(*) Dipartimento di Chimica, Università degli Studi «La Sapienza», Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma.

(**) Lavoro dedicato al Professor G.B. Marini-Bettolo, Uno dei XL, in occasione del 75° compleanno.

¹ *Three Arabic treatises on alchemy by Muhammad bin Umayl*, ed. M. Turāb 'Alī, «Memoirs of the Asiatic Society of Bengal», XII/1 (1933), pp. 1-213.

di cui si compone il trattato, l'Autore fa infatti sfoggio delle sue vaste conoscenze degli oscuri testi allegorici di autori che lo hanno preceduto, in particolare autori pseudoepigrafici cari alla letteratura alchemica alessandrina, primo fra tutti Ermete Trismegisto;² cita interi brani, in versi e in prosa, riporta con parole sue le parole di altri, e mentre dichiara di voler fornire una chiara spiegazione delle allegorie, sovrappone ad esse altre storie oscurissime che egli stesso aggiunge.

In tanto fervore di narrazioni, e tra tanti dolori dello studioso, forse il consiglio migliore è sempre quello attribuito a al-Rāzī (Rhazes, m. 925), altro grande alchimista oltre che medico: «*kitāban yaftāḥu kitāb*», cioè «un libro apre un altro libro»: poiché la scienza è disseminata in molti libri, occorre vagabondare tra i molti per cercare la risposta all'enigma di uno. Che cosa cercare nei molti libri da leggere? Nell'interpretazione dei testi alchemici allegorici, spesso il problema non sembra consistere tanto nella decifrazione dell'allegoria, cioè nel rintracciare il significato di ciò che si legge (associazione personaggi/composti chimici, ad esempio, pratica che per l'allegoria chimica mi sembra prematura oltre che pericolosa), quanto nel compiere il passo che logicamente precede, rintracciare l'allegoria utilizzata, riconoscendola nella forma in cui viene esposta nei testi. Una ricerca accurata condotta sulle allegorie, un esame approfondito delle metafore utilizzate, se coronato da successo, può produrre, a mio parere, almeno tre risultati concreti: poter dare un senso a molti passi illeggibili dei testi allegorici (ora come ora tradurre correttamente o peggio commentare testi come quello di Ibn Umayl è ancora una impresa piuttosto disperata): poter seguire nel tempo le fasi dell'evoluzione del linguaggio dell'alchimia senza perdere le tracce anche quando la pista si fa ingarbugliata per il trasformarsi dei simboli; gettare un raggio di luce, attraverso lo studio delle fonti da cui provengono le allegorie, sulla storia, soprattutto quella più antica, di una scienza i cui testi sono di età alessandrina, ma i contenuti di epoca certamente molto anteriore.

Così come si presenta, sbirciando attraverso le sue pagine oscure, il trattato di Ibn Umayl è interamente dedicato alla descrizione: del procedimento della Grande Opera, dalla sua fase iniziale fino al colore rosso che compare alla fine (*taḥmīr* = lett. arrossamento, fare il rosso). Sottolineata con particolare vigore, secondo l'uso, è la fase centrale del procedimento alchemico: un 'oggetto' viene disgregato, diviso in parti, disciolto, e successivamente ricomposto, riaggregato, riottenuto dalle sue parti, per opera di un agente che è il bene più prezioso che un alchimista possa conoscere, la chiave dell'opera, senza la quale operare è impossibile. L'oggetto che si ottiene è e allo stesso tempo non è l'oggetto precedente: è lo stesso in quanto corpo, cioè nel senso che le parti si sono ricongiunte in qualcosa di intero, ma diverso qualitativamente, cioè non è lo stesso corpo di prima.

Dietro una descrizione come quella che ho esposto nelle righe precedenti, descrizione purgata dai simboli e ridotta, tra mille rischi e pericoli, ai minimi termini, il chimico moderno, abituato, anche se solo da un paio di secoli, ad un'altra scienza e ad un altro linguaggio, è in grado di intravedere una soluzione/fusione, o una

² H.E. STAPLETON, G.L. LEWIS, F. SHERWOOD TAYLOR, *The sayings of Hermes quoted in the Mā'al-Waraqī of Ibn Umayl*, «Ambix», 3 (1949), pp. 69-90.

decomposizione, e una successiva precipitazione/solidificazione del composto iniziale purificato o di un altro composto, in parole povere una cristallizzazione o una reazione in soluzione o allo stato fuso; ma queste non sono le parole utilizzate dal nostro autore del X secolo: il linguaggio cui l'alchimia si rivolge per spiegare il processo appartiene pressoché interamente al patrimonio del mito.

Nel lavoro che segue tenterò di indagare, a partire da un particolare presente in due testi dell'alchimia arabo-islamica, quale sia il retroterra mitico che si nasconde dietro la descrizione della fase centrale della Grande Opera, e di suggerire una possibile ricostruzione della storia della corrente di pensiero cui questo retroterra appartiene.

Al momento di affrontare un discorso che riguarda il linguaggio allegorico dell'alchimia, fatto di miti appartenenti sicuramente a diverse culture, sento il dovere di dire che di proposito limiterò le mie considerazioni alla mitologia greca; so che molti collegamenti sono stati trovati, e potranno essere trovati in futuro, tra i miti greci di cui parlerò e altri di diversa provenienza, ma ritengo di non avere, finora, su questo argomento, competenze sufficienti a sviluppare un discorso.

L'allegoria alchemica e la morte di Orfeo

Descrivendo la trasformazione che, attraverso un certo numero di passaggi, porterà alla produzione del 'bianco', e successivamente del 'rosso', Ibn Umayl al-Tamīmī (ed. Turāb 'Alī, p. 90) rappresenta l'agente del procedimento come un solo individuo diviso in nove parti, che vengono attribuite ai sette pianeti e alla testa e alla coda (del drago).

Ulteriori elementi sono aggiunti a questo discorso da un frammento contenuto nel manoscritto Cairo Dār al-Kutub 150 *ṭabī'iyāt*.³ Il manoscritto, una miscellanea di scritti alchemici vistosamente ispirati all'alchimia alessandrina, non è datato. Il frammento, anonimo, si intitola: «Figura (*ṣūra*), rappresentata su uno specchio di uno dei saggi filosofi che si riferisce alla scienza [dell'alchimia]»; il testo, molto breve, è accompagnato da una figura (che qui riportiamo, fig. 1) che rappresenta lo specchio, e contiene la spiegazione delle immagini raffigurate su di esso; tra queste immagini, sul lato sinistro, si notano nove figurine accostate, anzi legate l'una all'altra, collocate su una linea orizzontale che rappresenta, oltre che una campitura dell'immagine, anche la superficie del liquido contenuto in un recipiente. Di queste donne il testo dice: «Le nove figure simili a donne, i saggi (filosofi) le hanno chiamate con molti nomi e tra questi figurano allegorie e tranelli. Le hanno chiamate nove imbibizioni, le hanno paragonate ai sette pianeti, e alla testa e alla coda del drago, le hanno assimilate ad ogni cosa che fosse acida (aceto?) come gli uccelli marini, pesci, le rane, i granchi, e simili. Sappi, fratello, che tutte queste cose sono una

³ Descritto in F. SAYYID, *Fihris al-makhtūtāt al-muṣawwara*, al-juz' al-thālith al-qism al-rābi' (al-kimiya' wa al-ṭabī'iyāt), al-Qāhira 1963, n. 79. Il frammento che qui prendiamo in considerazione si trova alle pp. 89-91 del manoscritto.



Fig. 1

cosa sola, e il procedimento che le concerne è uno solo, ma solo si divide nel trattamento in nove parti: tre per la luna (il 'bianco'), sei per il sole (il 'rosso')...». Come si vede, il nostro anonimo, cimentandosi sullo stesso argomento, aggiunge alla presentazione di Ibn Umayl due importanti elementi: l'elemento femminile e la rappresentazione iconografica.

Ibn Umayl e l'anonimo autore della «Şūra» non sono i soli cui deve essere attribuito questo discorso. L'autore della «Şūra», che cita esplicitamente, proprio su questo punto, Ibn Umayl, aggiunge i nomi di due autori precedenti, di cui il primo, quello di Jābir ibn Ḥayyān, che avrebbe trattato questo argomento nel suo libro, oggi perduto, «La vita delle anime» («Ḥayyāt al-nufūs»), è uno dei nomi più antichi dell'alchimia islamica dopo quello dell'omayyade Khālid ibn Yazīd.⁴ Le due opere che stiamo considerando si collocano dunque, per loro stessa ammissione, nella scia di quell'alchimia più antica, di lingua greca e copta, e di contenuti 'internazionali', che i musulmani si vantano di aver conosciuto e tradotto già tra VII e VIII secolo.⁵

La prima cosa che si può dire, l'unica sicura, a dire il vero, a commento di questi due testi e della figura, è che l'agente che opera nel procedimento descritto è qualcosa — lo dichiarano gli stessi alchimisti — che ha a che fare con l'acqua, o che è di natura affine all'acqua. Contribuiscono a questa interpretazione: il nome 'imbibizioni', l'elenco, piuttosto lungo, di animali acquatici, il gruppetto delle donne, poiché, come è noto, nella tradizione antica, abituata ad attribuire un sesso alle diverse sostanze naturali, le donne rappresentano spesso lo stato liquido.⁶ Più complesso appare il problema se, unendo i diversi elementi, si considerano insieme il numero delle 'donne', i riferimenti astronomico/astrologici, il tipo di processo di cui si sta trattando, e l'oggetto su cui le immagini sono raffigurate: perché a questo punto entra in gioco il linguaggio del mito.

È molto probabile che tra le antenate delle nove donne che rappresentano le nove imbibizioni ci siano le Muse, il cui numero già in Esiodo è fissato a nove.⁷ Anche la ripartizione ideale in tre e sei, data dal testo, e il fatto che sono sormontate da una mano che, dice il testo, deve essere completa, perché se manca un dito, non compare il sangue del drago, può ricondurci, sia pure in modo apparentemente più oscuro, alle Muse, attraverso una delle più importanti leggende del mito di Apollo: sporcatosi del sangue del serpente Python, allo scopo di purificarsi, il dio rimane lontano da Delfi per una intera *ennaeteris*.⁸ Fu probabilmente per questo — scrive

⁴ F. SEZGIN, *Geschichte des arabischen Schrifttums*, v. IV, Leiden 1971; M. ULLMANN, *Die Natur- und Geheimwissenschaften im Islām* (Handbuch der Orientalistik, Ergänzungsband VI. 2 Abschnitt), Leiden Köln 1972.

⁵ IBN AL-NADĪM, *Kitāb al-Fihrist*, ed. G. Flügel, Leipzig 1871-1872, 2 voll.; tr. ingl. a cura di B. Dodge, N. York London 1970; J. W. FÜCK, *The Arabic Literature on alchemy according to an-Nadīm* (A.D. 987), «Ambix», 4 (1951) pp. 81-144.

⁶ Di un sesso attribuito a sostanze naturali, ad esempio le pietre, parlano molti autori antichi, tra i quali Teofrasto e Plinio il Vecchio. Si veda, tra i moderni che se ne sono occupati: R. HALLEUX, *Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'Antiquité gréco-romaine*, «Revue Belge de Philologie et d'histoire», 48 (1970), pp. 16-25.

⁷ HES., *Theog.*, vv. 75-79. P. DECHARME, *Les Muses. Étude de mythologie grecque*, Paris 1869; P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1937.

⁸ La vittoria di Apollo sul serpente Python era ricordata nei giochi pitici, che si celebravano a Delfi, ai piedi del Parnaso, ogni nono anno, cioè al compiersi dell'*ennaeteris*.

P. Decharme⁹ — che Apollo e le Muse, a lui intimamente legate, furono associati per sempre al numero nove, e le Muse che all'inizio erano tre divennero nove, con l'aggiunta di sei. Alle Muse si adatta perfettamente anche il riferimento all'elemento umido, sembra infatti che la più antica connotazione delle Muse sia stata proprio quella di ninfe delle sorgenti.¹⁰ Molto più tardi (ma quando ciò accade Urania è già da tempo rappresentata con in mano il suo globo tempestato di stelle) compaiono i riferimenti di carattere astronomico/astrologico: nel V secolo A.D. le Muse si possono trovare identificate con le Pleiadi, che sono sette, e che a loro volta sono accostate ai sette pianeti,¹¹ e qui la testa e la coda del Drago, costellazione, chiuderebbero il numero di nove.

Tra mille dubbi, vien fatto di pensare ad una immagine a questo testo idealmente tanto vicina, l'illustrazione famosa che si trova al foglio 9 verso del «De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus» (Mediolani 1518), di Franchino Gafurio.¹² Alla sinistra di un serpente tricipite, rivolto verso il basso, in direzione di un globo che rappresenta il mondo sublunare, sono riportati i nomi e le immagini delle Muse, sette lungo il corpo del serpente, una, Talia, in basso, dalla parte della testa, un'altra, Urania, in alto, dalla parte della coda. A destra del serpente, specularmente rispetto ai nomi delle Muse, sono riportati, nella zona intermedia, i sette cieli, con i simboli dei pianeti, e, a far nove, in alto (Urania) il cielo delle stelle fisse e in basso (Talia) la regione sublunare. Tra le Muse e i pianeti, al centro dell'immagine, immediatamente a sinistra e a destra del serpente, sono disposti i toni e i modi della musica, dall'assenza di suono/assenza di movimento in basso (Talia/terra) al suono più acuto/moto più veloce in alto (Urania/stelle fisse). L'associazione di Gafurio tra Muse, musica e sfere celesti è molto interessante, soprattutto per quella sua associazione tra la terra e la musa Talia, che forse compare anche nell'opera di Ibn Umayl; ma poiché Gafurio è molto parco di informazioni sulle fonti che ha utilizzato (cita, a questo proposito, soltanto Cicerone, che non è evidentemente un anello importante della catena), e anzi sottolinea che altri hanno utilizzato un ordine contrario

⁹ ¹⁰ P. DECHARME, *op. cit.*, (7).

¹¹ L'attribuzione alle Muse del numero sette, reperibile nel culto dell'isola di Lesbo, deve essere considerato un episodio locale, come avviene anche in altri casi sempre a proposito del numero delle Muse. Lo stoico Cornuto, che ricorda questo culto, (CORN., *De Natura Deorum*, XIV.158, ed. F.G. Osann, Göttingae 1844, p. 47 seg.), attribuisce il numero sette a una reminiscenza dell'antico eptacordo inventato da Terpandro. Per l'associazione Muse/Pleiadi cfr. P. DECHARME, *op. cit.* (7); per l'associazione Pleiadi/pianeti: «Der Kleine Pauli» IV Band, München 1972, voce *Pleiaden*. Legato alle Pleiadi è anche un altro gruppo di stelle, quello delle Iadi, appartenente, come le Pleiadi, alla costellazione del Toro. Attraverso l'etimologia del loro nome, che significa «stelle che annunciano la pioggia» (Hyades da *hyein* = piovere), anche le Iadi ci riconducono all'elemento liquido; secondo alcune varianti del mito, le Iadi sarebbero state le nutrici di Dioniso (v. nota (35)), il dio la cui sfera di competenza, scrive W.K.C. Guthrie, include ogni genere di umidità vitale (W.K.C. GUTHRIE, *I Greci e i loro dei*, Bologna 1987, p. 200). La tradizione attribuisce alle Muse anche la costellazione della Lyra, che ebbe origine quando Zeus assunse tra le stelle la lira di Orfeo: si legge in un brano dello pseudo-Eratostene che la costellazione della Lyra occupa il nono posto tra le stelle ed appartiene alle Muse (ps. -ERATOSTH., *Catasterismi*, I.24, ed. A. Olivieri, Lipsiae 1897, p. 28).

¹² *Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice profitentis... De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Mediolani 1518, f. 94 v.

al suo, il particolare è destinato a rimanere nell'ombra fino a qualche augurabile nuova scoperta.

Torniamo alla nostra ipotesi della presenza delle Muse nei testi di Ibn Umayl e dell'anonimo autore della «Şūra». Le Muse, già così interessanti per l'alchimista per i loro collegamenti con l'elemento liquido e con le sfere celesti (ed è noto quali stretti legami siano presenti in ogni tempo tra astrologia e alchimia), introducono nella nostra argomentazione un decimo personaggio, destinato sotto tutti gli aspetti ad assumere il ruolo del protagonista: Orfeo.¹³ Come le Muse, anche Orfeo, all'origine, ha a che fare con le sorgenti e con l'elemento liquido: è infatti figlio di un fiume, Eagro. È figlio di una Musa, Calliope, e anche questo lo collega alle acque e al gruppetto femminile. È il cantore più illustre, e quest'arte, secondo le opinioni più antiche dei Greci, non può venirgli che dalle Muse.

Ma alle Muse Orfeo è legato da ben altra cosa: e questa altra cosa, fondamentale nell'indagine del rapporto che può essersi stabilito, fin dai tempi più antichi, tra Orfeo e i contenuti della chimica, è la storia della sua morte. Fatto a pezzi da un gruppo di donne (Menadi o donne tracie), il corpo di Orfeo è ricomposto dalle Muse e seppellito a Leibethron. La sua testa, caduta nel fiume Ebro e trasportata dal mare fino all'isola di Lesbo, continua a cantare e a pronunciare oracoli.

Il racconto della morte di Orfeo corrisponde perfettamente al procedimento chimico di cui si parla nell'Opera. Le donne — leggi l'agente partecipe della natura dell'acqua, diviso in nove parti — smembrano il corpo — leggi alterano, disciolgono — e successivamente lo ricompongono: il composto disciolto e coagulato e Orfeo smembrato e ricomposto sono una cosa sola, che vive una esperienza centrata sulla morte. Provocare la morte e ridare la vita, scomporre, ricomporre, trasformare la materia del mondo: questa è l'opera dell'agente, del solvente, dell'acqua, delle Menadi e delle Muse.

Il racconto alchemico, lo si vede anche dai testi arabi che abbiamo esaminato qui sopra, e lo si vedrà ampiamente nelle numerose interpretazioni di epoca moderna (XVI-XVIII secolo), spesso non distinguerà le Menadi che fanno a pezzi, dalle Muse che ricompongono: Orfeo sarà fatto a pezzi (e ricomposto) dalle donne, e tanto dovrà bastare. In seguito, venuto meno presso alcuni il ricordo del mito, ma rimasto nell'aria l'accostamento opera alchemica-opera delle donne, ci sarà anche chi si darà a sottolineare, ad esempio, l'importanza della presenza di una donna vicino all'alchimista, quasi a replicare nella vita dell'operatore il congiungimento dei reagenti nella cucurbita,¹⁴ e chi (ahimè) darà al passaggio alchimia/scienza delle donne il significato alchimia/scienza dei fornelli¹⁵... ma tutte queste interpretazioni, e le costruzioni su di esse elaborate, saranno, forse, solo gli scherzi di una cattiva memoria.

¹³ Oltre ai testi su Orfeo ricordati in queste note, si veda: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, v. XVIII.1, Stuttgart 1939, voce *Orpheus*; L.J. ALDERINK, *Creation and Salvation in ancient orphism*, Chico 1981.

¹⁴ E. CANSELIET, *L'Alchimie et son Livre Muet*, Paris 1986, introduzione.

¹⁵ *Mutus Liber. Le immagini dell'Alchimia*, a cura di M. Kunzle, Milano 1980, p. 26: «L'alchimia è opera di donne perché queste stanno sempre a cucinare sui fornelli; il *magnum opus* richiede un lavoro minuzioso e ripetitivo come quello femminile...».

L'Orfeo che si nasconde — se si nasconde — dietro le parole, e l'immagine, dell'anonimo autore della «Šūra», è qualcosa di ben diverso, lo si vede già dalla storia della sua morte, dall'Orfeo delicato cantore che una certa tradizione poetica e cristiana ha forgiato per sentimentali e devoti: il serpente racchiuso a cerchio, i cipressi che circondano le immagini, il materiale stesso, lo specchio, su cui tali immagini sono rappresentate,¹⁶ ci rimandano, al di là delle inevitabili contaminazioni di epoca alessandrina, ad un Orfeo più antico, e completamente diverso da molte successive interpretazioni: il cantore-sciamano che viene prima di Omero, l'oscuro ispiratore dei misteri orfici e dionisiaci, colui che rappresenta al tempo stesso il potere sulla natura che viene dalla sua conoscenza, e l'ispirazione artistica vissuta come esperienza di possessione. L'alchimia, arte e al tempo stesso scienza della natura, che può imitare la natura e nei suoi procedimenti e nei suoi prodotti perché la conosce, tutto questo, e molte altre cose, può riconoscere in Orfeo.

Prima di passare a ulteriori considerazioni è necessario ricostruire per sommi capi, o tentare di ricostruire, data la difficoltà della cosa, l'evoluzione della figura di Orfeo, dal suo primo affacciarsi alla storia fino al pieno Rinascimento, tenendo sullo sfondo la parallela storia della chimica. Ciò non solo ci mostrerà la complessità dell'intreccio che si muove intorno al mito di Orfeo, ma anche, e soprattutto, ci indicherà le ragioni che posero i chimici in sintonia con questo mito, e ci permetterà forse di riannodare un filo attualmente spezzato nella storia della chimica più antica.

Orfeo

Se si fa riferimento alle più antiche testimonianze, il mito di Orfeo può dirsi composto di cinque parti fondamentali:¹⁷

- 1 - La sua musica attrae animali, alberi, rocce.
- 2 - Partecipa alla spedizione degli Argonauti ed è colui che ha il compito di rendere inoffensive le Sirene.
- 3 - Perde sua moglie Euridice e tenta di ricondurla indietro dagli Inferi.
- 4 - Muore smembrato dalle Menadi o da donne tracie.
- 5 - La sua testa, trasportata dalle acque dell'Ebro ed affidata al mare, giunge fino a Lesbo, dove continua il suo canto.

¹⁶ Nella cosmogonia orfica, l'*ouroboros* è il Tempo (Chronos, identificato con Kronos/Saturno); il cipresso (un cipresso bianco) compare nel rituale dei misteri orfici; lo specchio è elemento centrale nel culto del Dioniso orfico, perché è uno degli oggetti che i Titani regalano al giovane dio per distrarlo prima di ucciderlo.

¹⁷ Per la suddivisione del mito di Orfeo nelle sue componenti, ho fatto riferimento a due testi: M.L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford 1983 (rist. 1984); F. GRAF, *Orpheus: A Poet Among Men*, in J. Bremmer ed., «Interpretations of Greek Mythology», London Sidney 1987, pp. 80-106. Come West, ho introdotto nel piccolo elenco l'episodio della spedizione degli Argonauti, come Graf ho preferito considerare separatamente l'episodio della morte di Orfeo e quello della testa che canta.

Il terzo tema, cui si allude per la prima volta nell'«Alceste» di Euripide (438 a.C.), e che, citato esplicitamente da Platone e da Isocrate, traspare nella sua forma definitiva solo a partire dal III secolo a.C. nel «Leontion» di Ermesianatte (III secolo a.C.) e nell'anonimo «Lamento per Bione» (I secolo a.C.), in cui compare per la prima volta il nome Euridice,¹⁸ deve essere considerato il più recente dei cinque: come bene si esprime E. Robbins,¹⁹ i primi Greci erano poco sensibili all'amore romantico.

Più antiche devono essere considerate le altre quattro componenti del mito. Per Orfeo che incanta la natura si può risalire a Simonide (556-468 a.C.), che precede con la sua testimonianza le esplicite citazioni di Eschilo e di Euripide;²⁰ per la spedizione degli Argonauti, la prima fonte letteraria accertata la quarta Pitica di Pindaro (circa 462 a.C.);²¹ per lo smembramento causato dalle donne, nei documenti più antichi le Menadi, ma più tardi compaiono le donne della Tracia, gli autori sono ancora Eschilo, ripreso in ps.-Eratostene, Platone, e Isocrate.²²

Le date più antiche, fissate dalle testimonianze scritte sulla vicenda di Orfeo, sembrano essere, a conclusione dei fatti, quelle fissate dalle vite di Simonide e di Eschilo (epoca tra VI e V secolo a.C.),²³ anche se la partecipazione alla spedizione degli Argonauti colloca già Orfeo in epoca preomerica; un'ipotesi, tuttavia, che mi sembra di particolare interesse, è stata avanzata, a partire dal 1937,²⁴ da alcuni studiosi. Nell'azione esercitata dalla musica di Orfeo sulla natura, nel suo tentativo di ricondurre i morti alla vita, e anche nell'episodio della testa parlante, quinta componente del mito, di cui parleremo tra poco, potrebbe essere individuata quella matrice antichissima comune a molti popoli in età arcaica, che è la tradizione e l'esperienza degli sciamani. A sostegno di questa ipotesi, potrebbe essere ricordata l'importanza attribuita alla Tracia nel mito di Orfeo: il ricordo dell'esperienza sciamanica potrebbe essere stato portato dalle popolazioni non greche che intorno all'VIII secolo a.C. si stabilirono in Tracia provenienti dalla Russia meridionale (antica Scizia). Molti dubbi possono essere sollevati, e sono stati sollevati, a questo proposito, e, io credo, data la difficoltà di ottenere delle prove, saranno sollevati anche in futu-

¹⁸ EUR., *Alceste*, vv. 357-362; PLAT., *Symp.*, 179 d; ISOCR., *Busiris*, 8. E. Drerup ed., Lipsiae 1906, p. 83; HERMESIANAX, *Leontion*, III. 1-14, in «Collectanea alexandrina» J.U. Powell ed., Oxford 1925, p. 98; *Lamento per Bione*, cit. in E. ROBBINS, *Famous Orpheus*, in J. Warden ed., *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto 1982, p. 16. In questa nota e nelle successive non riporto ovviamente tutte le testimonianze su Orfeo; ancora oggi un ottimo riferimento per chi voglia saperne di più è I.M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, Berkeley Los Angeles 1941.

¹⁹ E. ROBBINS, *Famous Orpheus*, in J. Warden ed., *op. cit.* (18), p. 15.

²⁰ *Poetae Melici Graeci*, D.L. Page ed., Oxford 1962, Simonides fr. 62; AESCH., *Agam.*, v. 1629 sgg.; EUR., *Bacch.*, v. 560 sgg., *Iph. Aul.*, v. 1211 sgg., *Cyclops*, v. 646 sgg., *Medea*, v. 542 sgg.

²¹ PIND., *Pyth.*, IV, vv. 176-177.

²² AESCH., *Bassarai*, opera non pervenuta, cit. in ps.-ERATOSTH., *op. cit.* (11), I.24, p. 29; PLAT., *Symp.*, 179 d-e *Resp.*, X. 620 a; ISOCR., *op. cit.* (18), 39-40.

²³ La prima menzione in assoluto del nome di Orfeo in letteratura si trova presso il poeta Ibcio di Reggio (seconda metà del VI secolo a.C.), ma si tratta solo di due parole che attestano la celebrità del personaggio. D.L. PAGE ed., *op. cit.* (20), Ibcus fr. 25.

²⁴ P. BOYANCÉ, *op. cit.* (7); K. MEULI, *Kalevala, das Nationalepos der Finnen*, introduz. a *kalewala*, Basel 1940, introduzione (*Gesammelte Schriften*, Basel Stuttgart 1975, p. 697). Per ulteriori approfondimenti, cfr. *op. cit.* (17), e gli ormai classici E.R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1978 e M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma 1974.

ro; si può osservare però, che nel caso che questa ipotesi avesse fondamento, le origini del nucleo più antico della storia di Orfeo non solo dovrebbero essere ricondotte a una cultura non greca (fatto questo che già si intravede forse in quei tratti del mito di Orfeo che lo collegano alla figura e al culto di Dioniso), ma dovrebbero anche essere spostate a un periodo di alcune migliaia di anni prima dell'era cristiana.²⁵ Un accostamento reale, oltre quello già vagheggiato dagli scritti e dalle arti figurative, potrebbe essere dimostrato tra Orfeo e altre grandissime figure arcaiche greche e non greche, quella di Prometeo,²⁶ che catturò il fuoco, quella dell'antichissimo fabbro Tubalcain, cui in Occidente Vincenzo di Beauvais attribuisce l'invenzione della musica.²⁷ Come storico dell'alchimia, che si accinge a indagare sulla presenza del mito di Orfeo, e di quelli ad esso collegati, nel linguaggio della sua disciplina, questa ipotesi mi trova evidentemente molto favorevole: Prometeo e Tubalcain sono personaggi già da tempo acquisiti alla storia della chimica e il sopraggiungere di Orfeo, che del resto già la tradizione fa allievo dei Dattili,²⁸ arricchisce armoniosamente il discorso.

L'episodio della testa di Orfeo, che è portata dalle acque su una spiaggia dell'isola di Lesbo e là continua il suo canto, compare nei documenti solo a partire dal III secolo a.C., inserito per lo più in tradizioni locali volte a giustificare le doti musicali degli abitanti di Lesbo.²⁹ Anch'esso però, ha scritto recentemente M. Detienne,³⁰ fa riferimento ad un periodo antichissimo, quello in cui avvenne il passaggio dalla cultura orale a quella scritta, come dire il passaggio dalla preistoria alla storia; di nuovo qualcosa ci rimanda indietro nel tempo, alla radice lontana in cui Orfeo, Prometeo e Tubalcain erano forse congiunti. Al di là di ciò che possono rappresentare i riferimenti ad epoche antichissime, questa quinta componente del mito di Orfeo rende conto di un fatto, che si verifica già a partire dalla fine del VI secolo a.C., e che vede il nome di Orfeo associato a testi di tipo oracolare, a ricette, anche magiche, a narrazioni di carattere cosmogonico e teogonico,³¹ e, in seguito, ad una grande quantità di materiale piuttosto eterogeneo, centrato su temi che riguardano in primo luogo la natura o il destino dell'anima.³²

²⁵ F. GRAF, in J. Bremmer ed., *op. cit.* (17), p. 83.

²⁶ Presente nelle teogonie orfiche, anche se sostanzialmente diverso da Orfeo, Prometeo diventerà, nell'arte dell'Umanesimo e del Rinascimento, una specie di controparte di Orfeo: il bene che Orfeo porta alla natura con il potere della sua musica, Prometeo lo porta agli uomini con il suo dono del fuoco (G. SCAVIZZI, *The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600*, in J. Warden ed., *op. cit.* (18), p. 124).

²⁷ VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum doctrinale*, XVI.10, sull'autorità di Moyses.

²⁸ V. nota (38).

²⁹ Molti autori antichi parlano del canto della testa di Orfeo. In Igino, Nicomaco, Proclo e Aristide si trovano i riferimenti ai benefici effetti che l'arrivo a Lesbo della testa e della lira di Orfeo avrebbe avuto sulle doti canore degli abitanti dell'isola. I.M. LINFORTH, *op. cit.* (18), p. 129.

³⁰ M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo*, Bari 1990.

³¹ M.L. WEST, *op. cit.* (17), parla diffusamente delle teogonie orfiche oggi conosciute e ne presenta lo stemma (p. 264).

³² Scrive testualmente M.L. West, collegando origine sciamanica e letteratura 'orfica' posteriore (*op. cit.* (17), p. 7): «The initial stage in the development of an Orphic literature was, I presume, the attribution to Orpheus, as the great shaman of the past, of poems of shamanistic character (describing jour-

Sulla vasta e composita letteratura che la tradizione, ormai in epoca piuttosto tarda, attribuisce ad Orfeo, non ritengo qui indispensabile dilungarmi; più importante e necessario mi sembra, invece, fare qualche considerazione su due fatti, che riguardano uno la figura di Orfeo e l'altro l'interpretazione che dei miti comincia ad essere fatta dai filosofi.

Già a partire dal V secolo a.C.³³ la figura di Orfeo, ed i riti misterici che da lui prendono il nome di orfici, presentano legami strettissimi con un'altra figura mitologica, legata a culti misterici, di origine probabilmente non greca, il dio Dioniso. L'appartenenza di Orfeo a due realtà che appaiono in opposizione — il mito apollineo, cui Orfeo e la sua lira sono naturalmente legati, e il mito dionisiaco, espressione, sotto tutti gli aspetti, di una 'rottura' degli schemi apollinei, può a prima vista sembrare impossibile: si rivela invece non solo possibile ma necessaria, se appena si considera il doppio aspetto della musica di Orfeo. Come scrive infatti acutamente G. Colli,³⁴ il canto di Orfeo appartiene nella sua bellezza esteriore, nella sua forma, ad Apollo, ma nei suoi contenuti, nei suoi poteri nascosti, appartiene per intero a Dioniso: e, come scriveva anche Platone nel «Fedro»,³⁵ ben si sa che l'ispirazione artistica induce negli uomini effetti molto simili a quelli della possessione.

Dioniso condivide con Orfeo, anche per l'origine del suo stesso nome, il legame con l'acqua e con le fonti;³⁶ guida, alternandosi ad Apollo, il coro delle Muse;³⁷ è allievo dei Telchini, personaggi che con i Dattili hanno molto a che fare;³⁸ ma, soprattutto, Dioniso ha in comune con Orfeo, ancora una volta si torna a questo

neys to Hades, etc.), or of poems composed in and for religious circles whose rituals contained elements of shamanistic origin. This must have begun before the rationalization of Orpheus had proceeded so far as to efface his shamanistic associations. The next stage was to use his name more generally for poems which revealed the truth about such matters as the nature and destiny of the soul, or the sacred history of the gods. As we shall see, both stages are represented among the earliest attested Orphic poems, dating from the late sixth or early fifth century B.C.». In epoca tarda, è sufficiente che un'opera, anche solo lontanamente, possa essere associata con la letteratura orfica, perché la si trovi circolare sotto il nome di Orfeo. Cfr. *Les lapidaires grecs*, R. Halleux ed., Paris 1985: tra questi lapidari compare un lapidario 'orfico' che con Orfeo non ha probabilmente nulla a che fare.

³³ M.L. WEST, *op. cit.* (17), pp. 15-18.

³⁴ G. COLLI, *La sapienza greca*, v.I., Milano 1990 (I ed. 1977).

³⁵ PLAT., *Phaedr.*, 238 d: l'ispirazione è come essere posseduti dalle ninfe.

³⁶ Il nome Dioniso può forse essere fatto risalire alla radice sanscrita $\sqrt{\text{snu}} = \text{fluire}$. Secondo Ferecide di Siro, Dioniso avrebbe avuto come nutrici le Iadi (poi tramutate in stelle), che ben rappresentano l'umidità della natura (v. nota (11)); il dio stesso è talvolta indicato con il nome di Hyēs (= umido), perché presiede alla natura umida. *Pherecydis Fragmenta*, ed. F.G. Sturz, Lipsiae 1824, p. 108 sgg. Cfr.: Suidas, Photius, voce *hyēs*. Per l'accostamento di Dioniso all'elemento liquido si veda anche: PLUT., *De Iside et Osiride*, 35; P. DECHARME, *op. cit.* (7).

³⁷ DIOD. SIC., *Bibl. Hist.*, IV.4.3, ed. C. Müller 1878, v.I, p. 189. In un'altro passo dell'opera (I.18.4, ed. C. Müller 1878, v.I, p. 14), l'autore cita le Muse come compagne di Osiride. Per l'identificazione Dioniso/Osiride, si veda la nota (48).

³⁸ Telchini, Cabiri, Dattili, Cureti e Coribanti sono, secondo Strabone, (*Geogr.*, X, 466; 472-473) cinque gruppi di geni metallurgici fortemente imparentati tra loro. Dei Telchini in particolare si racconta tra l'altro (STRAB., *Geogr.*, XIV, 653-654; EUSTATH., *Comment.ad Hom.Iliad.*, 771-772) che per primi avrebbero lavorato il ferro ed il rame, e avrebbero fabbricato la falce di Kronos. Quanto ai Dattili, è evidente nel loro stesso nome il richiamo all'attività delle mani dell'uomo (*daktyloi* = dita della mano).

nodo centrale, il tema della morte, anch'essa, come quella di Orfeo, per smembramento. Dioniso, per gli orfici, è un dio che muore: il suo corpo, smembrato dai Titani in sette parti, viene fatto prima bollire in una pentola, poi arrostito. A partire dal suo cuore rimasto intatto, e salvato da una divinità femminile (Atena, Rhea o Demetra), è ricostituito il nuovo Dioniso immortale: pietosamente recuperati da Apollo, i sette pezzi del corpo sono seppelliti a Leibethron, con le ossa di Orfeo.

Dal IV secolo a.C., ad Orfeo si associa anche la figura di un altro dio, un po' fuori dagli schemi: Pan.³⁹ Unito ad Orfeo per il fatto di essere un dio musicista, incantatore della natura, Pan arricchisce la figura di Orfeo di un suo importante carattere, che gli è proprio già dal tempo dell'«Inno Omerico a Pan» (IV sec. a.C.),⁴⁰ e che è basato sull'ambiguità del suo nome. Pan, in greco, significa 'tutto', 'ogni cosa'. La dignità di questo dio, per il resto così isolato e minore, esce, da questa considerazione, ingigantita. Il dio che incanta la natura diviene la natura stessa, l'effetto prodotto dalla sua musica diviene il gioco degli elementi della natura e del loro trasformarsi. L'«Inno Orfico a Pan» (II-IV sec. a.C.),⁴¹ mostrerà il volto definitivo di questa evoluzione: «Io invoco il forte Pan, (dio) dei pastori, totalità del cosmo, cielo, mare, terra regina universale, fuoco immortale: queste sono infatti le membra di Pan»; l'identificazione corpo del dio/corpo della natura/corpo materiale composto di quattro elementi sarà ormai compiuta.

Il collegamento di personaggi mitologici con la natura e con i quattro elementi, che troviamo nella letteratura religiosa dei greci, comincia, a partire dalla fine del IV secolo a.C., ed è questo il secondo fatto importante per lo studio e l'interpretazione delle allegorie alchemiche, ad essere applicato, in filosofia, dagli stoici,⁴² che nella loro trattazione dei miti come allegoria, danno di essi due diverse spiegazioni, una morale e una fisica: gli dei, gli eroi e le loro storie sarebbero anche la rappresentazione di elementi e di avvenimenti della natura e in questo senso dovrebbero essere interpretati dai fisici. Oggi purtroppo le interpretazioni degli stoici sono perdute (dell'opera stoica si è conservato solo un certo numero di frammenti), ma il ricordo che sopravvive negli scritti di un gran numero di autori successivi, che svilupparono o contestarono le loro posizioni,⁴³ ci conferma tra IV e II secolo si formò in Grecia,

³⁹ D.Z. BAKER, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A study of Pan and Orpheus*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill London 1986.

⁴⁰ *Hymn. Hom.*, T.W. Allen, W.R. Halliday, E.E. Sikes edd., Oxford 1936 (II ed.), XIX.47.

⁴¹ *Orph. Hymn.*, W. Quandt ed., Berlin 1955, 11, p. 12; cit. in D.Z. BAKER, *op. cit.* (39), p. 9.

⁴² J. PÉPIN, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1976 (I ed. 1958).

⁴³ Tra gli oppositori, basterà qui ricordare PLUT., *De audiendis poetis*, 4, A. Philippon ed., Paris 1987, p. 102 e CIC., *De natura deorum*, I.15.41; tra gli autori che si ricollegano all'esegesi stoica dei miti, si rivelano di grandissimo interesse le «Homelie» e le «Recognitiones» dello pseudo-Clemente in cui l'interpretazione fisica dei miti viene in primo piano. *Recognitiones*, X.30.1: «Omnis sermo apud Graecos, qui de antiquitatis origine conscribitur, cum alios multos, tum duos praecipuos auctores habet, Orpheum et Hesiodum. horum ergo scripta in duas partes intellegentiae dividuntur, id est, secundum litteram et secundum allegoriam; et ad ea quidem quae secundum litteram sunt, ignobilis vulgi turba confluit, ea vero quae secundum allegoriam constant, omnis philosophorum et eruditorum loquacitas admirata est» *Die Pseudoklementinen. II. Rekognitionen in Rufins Übersetzung*, B. Rehm ed., Berlin 1965, p. 346.

presso molti, la convinzione che i mitici narratori delle teogonie, delle cosmogonie, e dei racconti delle storie degli dei e degli eroi, fossero portatori di un messaggio nascosto, di contenuto filosofico/scientifico/tecnico, frutto della loro stessa applicazione alle scienze, che per l'antica consuetudine di segretezza non avevano voluto dichiarare apertamente. È così che forse, anche agli scritti attribuiti ad Orfeo, già portatori del contributo di antiche religioni e culture, e legati ad arcaiche pratiche sciamaniche e di carattere magico, si associa una lettura filosofico/scientifica che sarà conservata fino all'epoca moderna.

Il IV secolo, con i suoi miti maturi, sviluppatisi in un ambiente ancora relativamente poco aperto alle influenze esterne, rappresenta l'ultimo confine entro il quale è possibile forse individuare un volto 'greco', sia esso nella sua origine greco o non greco, del mito di Orfeo.

A partire dal III secolo a.C., col dilagare, nella filosofia e nella cultura, tra molteplici influssi di diverse provenienze,⁴⁴ della teoria macrocosmo-microcosmo, degli influssi astrologici, della matematizzazione prima platonica e poi neoplatonica del mondo, Orfeo, Dioniso (e Pan insieme a loro), si tuffano nel grande mare che innesta, ad Alessandria d'Egitto, le più diverse correnti della sapienza greca, ebraica e orientale sull'antico ceppo della tradizione egizia. Miti che non si conoscevano si incontrano, miti che avevano una origine comune riallacciano, modificati dal tempo e dalle differenti evoluzioni, i primitivi legami: nel calderone fremente dell'Egitto greco-romano tutto confluisce e convive con tutto.

Poiché ad ogni situazione corrisponde una rappresentazione allegorica, questo è il tempo in cui si costituisce, nella tradizione, la notizia di quel gruppo di saggi, di diversa provenienza, benefattori degli uomini, che, con alcune variazioni, attraverserà il Medioevo e sarà ancora ricordato nei testi e nelle rappresentazioni iconografiche, fino al Rinascimento più avanzato.⁴⁵ Hermes, non più l'Hermes della Grecia classica, ma Ermete Trismegisto, dio cosmopolita di Hermopolis, convoglia attorno a sé temi orfici e se ne appropria;⁴⁶ egli stesso, nella sua identificazione con il

⁴⁴ I.M. LINFORTH, *op. cit.* (18), p. XV: «When Alexander undid the gates that held the Occident and the Orient apart, the new cosmopolitan Greek world was flooded with ideas and practices which were closely enough akin to those already associated with Orpheus to produce a notable contamination, and which were of a kind that had previously trickled into Greece only in slender streams».

⁴⁵ A.J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, v.I, Paris 1950 (rist. 1986); J. RUSKA, *Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931. Nel 1482 Marsilio Ficino (*Theol. Plat.*, XVII.1) pone a fondamento della *prisca theologia* un gruppo di sei personaggi (Zoroaster, Mercurius Trismegistus, Orpheus, Aglaophemus, Pythagoras, Plato) tra i quali non è difficile riconoscere alcune tra le massime 'auctoritates' della cultura alessandrina.

⁴⁶ Secondo Iohannes Malalas (*Chron.*, XIII, L. Dindorf ed., in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonnae 1831, p. 343), Teone d'Alessandria (IV secolo A.D.) avrebbe spiegato gli «Astronomica» (di Tolomeo), e gli scritti di Hermes e di Orfeo; del frammento orfico Kern 285 (v. nota (52)) Hermes e Orfeo, nei manoscritti, si contendono la paternità (A.J. FESTUGIÈRE, *op. cit.* (45), v. II, p. 4 e v.I, 345-346). Sul confluire delle letterature orfica ed ermetica in epoca tarda, Festugière scrive, v.I, p. 345: «Quelque sens qu'ait eu l'orphisme à l'origine, la littérature orphique de l'époque gréco-romaine est soeur de l'hermétique: elle répond aux mêmes besoins, elle est issue d'officines semblables, elle adopte des formes littéraires toutes voisines. La seule différence marquante est que le Trismégiste, sauf de très rares exceptions, écrit en prose, tandis que, le fabuleux Orphée ayant été poète, le fatras qu'on lui attribue est en vers...».

dio egizio Thot, si sostituisce ad Orfeo come inventore della parola scritta. Altre identificazioni significative si aggiungono a questa: un autore del II secolo a.C. che vive in un ambiente giudaico-ellenizzato, Artapano, citato da Eusebio,⁴⁷ che già accosta i nomi di Hermes e di Orfeo, vi aggiunge un altro nome, quello di Mosè, ben noto anch'esso agli studiosi dell'allegoria alchemica (si ricordi la verga di Mosè, poi tramutata in serpente, che fa scaturire una fonte); allo smembramento di Orfeo e di Dioniso si sovrappone la narrazione della morte (con smembramento) di Osiride.⁴⁸

In questa stessa epoca alessandrina, raccolto intorno al nome di Hermes-Thot, e al gruppo di saggi benefattori dell'umanità che lo circondano, comincia a costituirsi il *corpus* degli scritti alchemici.⁴⁹ Tra quelli che l'alchimia considera come autori dei suoi primi testi, il nome di Orfeo non compare: solo in epoca molto tarda, tra V e IV secolo, troviamo il primo e unico frammento alchemico ufficialmente attribuito alla tradizione orfica, il cosiddetto oracolo alchemico di Orfeo, compilato in trimetri giambici.⁵⁰

Come si potrà vedere tra breve, dal mio rapido passaggio 'a Occidente' nella ricostruzione della storia del mito di Orfeo tra antichità e Medioevo, mi sembra qui opportuno considerare la tradizione mitologica, e quella di Orfeo in particolare, divisa, a partire dall'epoca alessandrina, in due grandi rami, uno dei quali, con il mito divenuto prevalentemente fatto letterario, punta, attraverso gli autori classici e i primi autori cristiani, direttamente a Occidente; mentre l'altro, che attinge prevalentemente alle opere dei filosofi (vedi gli stoici, Plutarco), degli storici (Erodoto), dei geografi (Pausania), dei chimici (pseudo-Democrito e numerosi autori pseudoepigrafici), si incammina ad Oriente, e attraverso queste opere si introduce proditoriamente nell'Islām, dove, come è noto, alle opere di scienza o di tecnica è riservata, in ogni tempo, una attenzione infinitamente superiore a quella riservata alle incomprensibili e 'inutili', se non dannose, letterature e mitologie. I musulmani copiano, leggono, non capiscono le rappresentazioni del mito, abituati come so-

⁴⁷ Eus., *Praep. evang.*, IX.27: [La principessa egiziana Merrhis], che era sterile, si appropriò del figlio di una ebrea, e lo chiamò Mosè. Divenuto uomo, i Greci lo chiamarono Museo, e questo Mosè divenne il maestro di Orfeo. In età adulta, fece dono agli uomini di molte utili invenzioni... e scoprì la filosofia... I sacerdoti gli decretarono onori divini, e gli diedero il nome di Hermes, a causa dell'interpretazione delle sacre scritture». Questo brano è interessante non solo per l'accostamento delle tre figure di Mosè, Orfeo ed Ermete Trismegisto, ma anche perché mette in luce quell'assorbimento, cui abbiamo poco sopra accennato, della figura e dell'opera di Orfeo da parte della figura di Hermes. Per ulteriori considerazioni su questo passo di Eusebio, e per una estesa trattazione del tema mito/allegoria, cfr. J. PÉPIN, *op. cit.* (42), raccomandabile anche per l'ampia bibliografia.

⁴⁸ Ecateo di Abdera (fine III sec. a.C.), ripreso da Diodoro Siculo, *op. cit.* (37), I.96.5. Cfr. PLUT., *De Is. et Osir.*, 35. Osiride condivide con Dioniso e Pan l'importanza data al fallo nel culto e con Dioniso e Orfeo l'associazione con l'elemento liquido (è, nei testi delle Piramidi (1524 a), il dio del vino e dell'inondazione).

⁴⁹ A.J. FESTUGIÈRE, *op. cit.* (45); R. HALLEUX, *Les textes alchimiques*, Turnhout 1979.

⁵⁰ Il frammento, che riporta il commento di Agathodaimon all'oracolo di Orfeo, è presente in due codici, Paris, Bibl. Nat. 2327 e Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana 38 (A), e ha avuto due edizioni: *Orphicorum fragmenta*, collegit O. Kern, Berolini 1922, fr. 333, p. 331; M. BERTHELOT, C.E. RUELLE, *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888, III, pp. 268-70 (testo greco) e pp. 257-259 (traduzione francese).

no a una visione assolutamente 'disincarnata' della divinità, e si preparano a trasmettere ai latini il patrimonio di dubbi e di incomprendimenti⁵¹ ereditato, come essi dicono con una parola che denota la profonda separazione avvertita tra le due culture religiose, dai 'politeisti'. La sopravvivenza, ad Oriente, della tradizione stoica dell'interpretazione dei miti si ritrova, nel XII secolo bizantino, nel commento all'Iliade di Iohannes Tzetzes:⁵² le tre dee che si presentano al giudizio di Paride, Hera, Atena e Afrodite rappresentano nell'ordine il fuoco (o aria ignea), l'aria umida e la miscela, o mistura (la *symkhrasis* degli stoici). La disputa delle tre dee rappresenta il tempo in cui gli elementi fuoco e acqua, all'inizio del mondo, erano ancora in conflitto, con il predominio ora dell'acqua ora del fuoco. La mela che le dee si contendono è il mondo, la vittoria spetta ad Afrodite, che rappresenta l'armonica coesistenza degli elementi.

Nell'Occidente cristiano, il mito di Orfeo ottiene molto presto la sua codificazione latina. Le opere cui i Latini colti possono fare riferimento per conoscere il mito di Orfeo sono le «Metamorfosi» di Ovidio,⁵³ le opere di Virgilio,⁵⁴ la citazione contenuta nel «De consolatione philosophiae» di Boezio⁵⁵ e molto più tardi, (XIII-XIV secolo), l'«Ovide moralisé» di un anonimo frate francescano.⁵⁶ È da questi autori, e da un gran numero di notizie, allusioni, giudizi sparsi qua e là, tra cui le opinioni autorevoli di alcuni Padri della Chiesa, che si costituisce l'immagine medioevale cristiana di Orfeo. Dei tre tipi di interpretazione che il Medioevo applica ai miti — storico, fisico, teologico/morale⁵⁷ — per Orfeo, come per altri miti (Hermes, oltre che letterato, diventerà anche vescovo), è il terzo che nettamente prevale: ed Orfeo, che con il suono della sua lira, ammansisce le fiere, pacifica la natura e ha potere su questo e sull'altro mondo, diviene immagine che prefigura in epoca pagana il Cristo Salvatore che deve venire.⁵⁸

⁵¹ J. SEZNEC (*La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981, pp. 199-202) dedica alcune pagine alle stranezze verificatesi nella trasmissione di materiali antichi, anche iconografici, attraverso il Medioevo arabo e latino; l'effetto comico è in qualche caso irresistibile.

⁵² I. TZETZES, *In Hom. Iliad.*, ed. G. Hermann, Leipzig 1812, pp. 42-43; cit. in M.J. EHRHART, *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987.

⁵³ OVID., *Metamorph.*, 10.1-11.84.

⁵⁴ VERG., *Bucol.*, III.46; IV.55-57; VI.30; VIII.55-56. *Georg.*, IV.453-558.

⁵⁵ BOETH., *Phil. Consol.*, R. Peiper ed., Lipsiae 1871, III.12. vv.49-58.

⁵⁶ «Ovide moralisé» *Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, ed. C. de Boer, t.IV (Livres X-XIII), Amsterdam 1936. Per la cristianizzazione del mito di Orfeo, si vedano, tra gli altri, P. VICARI, *Sparagmos: Orpheus among the Christians*, e E. IRWIN, *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ*, in J. Warden ed., *op. cit.* (18); C. SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore London 1989, cap. 7.

⁵⁷ J. SEZNEC, *op. cit.* (51).

⁵⁸ Tra le opinioni dei cristiani, che considerano Orfeo un grande citaredo, un saggio, un civilizzatore del genere umano, un 'testimone' pagano dell'unico Dio, possiamo ricordare, in epoca antica, quelle di Lattanzio (*Div. Instit.*, I.5, I.13, I.22, IV.8) e di Tertulliano (*Apol.*, XXI.29). Tra i medievali, Bernardo Silvestre (*Commentum super sex libros En.*, VI, 119-120), Tommaso d'Aquino, (*In Arist. De anima*, I.12 (ad I.5, 410 b 27 segg.)) e infine D. Alighieri, (*Convivio*, II.1.3); per una contrapposizione Orfeo/Cristo si veda tra gli altri: CLEM. ALEX., *Protrept.*, I.3. Numerose immagini di Orfeo sono state trovate nelle catacombe (relazioni tra Orfeo che attira gli animali e Cristo che attira le anime).

A partire dal XII secolo, con le prime traduzioni dall'arabo effettuate dai traduttori latini,⁵⁹ sopraggiungono nell'Occidente cristiano, arricchite dai nuovi contributi prodotti dai musulmani, la filosofia e le scienze degli antichi: tra queste l'alchimia. I primi testi alchemici tradotti dall'arabo portano con sé una disciplina che l'Occidente fino a questo momento non ha conosciuto. Le reazioni degli studiosi sono quelle di un pubblico sconcertato: Gundissalinus, nella sua classificazione delle scienze,⁶⁰ che richiama molto da vicino la classificazione delle scienze di Avicenna, introduce l'alchimia, già intorno al 1150, tra le scienze naturali; ma il linguaggio, e le immagini, che si richiamano a ogni piè sospinto a conoscenze antiche e autorevoli, risultano per buona parte incomprensibili e suscitano diffidenza.⁶¹ E a ragione: perché all'antico patrimonio mitologico ormai ben codificato nella letteratura latina e in quella medievale anteriore al XII secolo si aggiunge ora il carico dello stesso patrimonio acquisito in modo disordinato e reso spesso irriconoscibile dagli alchimisti musulmani. A mano a mano che l'alchimia prende piede e si sviluppa autonomamente nel mondo latino, la confusione, anziché dissiparsi, si accresce: le allegorie e le immagini preesistenti si arricchiscono di nuovi particolari, si modificano, si cristianizzano: e il linguaggio della chimica si avvia a diventare quel cespuglio di rovi in cui ancora oggi ci si dibatte. L'Orfeo alchemico, o almeno l'Orfeo fisico che avremmo tanto desiderato di ascoltare, almeno per quanto ho avuto modo di indagare fino a questo momento, non fa sentire la sua voce, nel senso che non si conoscono opere alchemiche a lui attribuite; nei testi, invece, a giudicare dalle allegorie che si incontrano nei testi alchemici latini, il fiume sotterraneo ed antico continua a scorrere energico e abbondante.

Alla luce del primo Umanesimo e successivamente in epoca rinascimentale, la figura di Orfeo, che pure conserva e conserverà sempre i sacri abiti cristiani⁶² che gli è stato giocoforza indossare in epoca tardo-antica e medioevale, si rivela di nuovo nella sua connotazione più antica. Il suo nome, sempre legato a quello di Her-

⁵⁹ La data tradizionalmente fissata per l'ingresso dell'alchimia arabo-islamica nel Medioevo cristiano è, come ricorda R. HALLEUX, *op. cit.* (49), il 1144, data in cui viene tradotto in latino, ad opera di Roberto di Chester, il primo testo arabo di alchimia: *Moriens Romani quondam eremitae hyerosolimitani de transfiguratione metallorum*, edito a Parigi nel 1559. In J.J. MANGET, *Bibliotheca chemica curiosa*, t.I, Genevae 1702, pp. 509-519, è presente un «*Liber de Compositione Alchemiae, quem edidit Morienus Romanus, Calid Regi Aegyptiorum: quem Robertus Castrensis de Arabico in Latinum transtulit*», e la data apposta è il 1182 (era di Spagna).

⁶⁰ D. GUNDISSALINUS, *De divisione philosophiae*, ed. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Band IV, Heft 2-3, Münster 1903.

⁶¹ La diffidenza che i latini provano nei confronti dell'alchimia sembra essere dovuta soprattutto ai risultati mirabolanti che essa nel suo linguaggio incomprensibile dice di volere ottenere: gli alchimisti possono rendersi colpevoli di truffa, perché dichiarano di poter fare, e di conseguenza vendere, un oro che non è possibile ottenere. A questo fanno riferimento le critiche di Tommaso d'Aquino (*Summa Theol.*, II.II.77.2) e la decretale *Spondent quas non exhibent* di Giovanni XXII (*Extravagantes communes*, V.VI, *de crimine falsi*).

⁶² Tra XVI e XVII secolo si può trovare, in letteratura e in filosofia, anche una dimensione celestiale di Pan: F. RABELAIS, *Le Quart Livre*, cap. 28; E. SPENSER, *Shepherd's Calendar*, Iulye 49 segg.; J. MILTON, *On the Morning of Christ's Nativity*, st. 8. Accanto a questa immagine celestiale, nello stesso J. Milton e in P. Ronsard, Pan può presentare anche un volto satanico.

mes,⁶³ riconquista, attraverso la musica, una personalità che non perderà più. La musica riscopre la sua connotazione più arcaica, di generatrice di effetti, di potere esercitato sulla natura in un fluire scambievole di sensi e di conoscenze. Le stratificazioni accumulate sulla figura di Orfeo, l'associazione Orfeo-Pan, le corrispondenze astrologiche che pongono in relazione Muse, pianeti e note musicali, l'interpretazione fisica del mito sono tutte presenti, nella letteratura e nell'arte: Orfeo, Pan tutti gli dei dell'Olimpo sono chiamati a testimoniare con la loro presenza la gloria di un'epoca che si autodescrive e si celebra come la nuova età dell'oro.⁶⁴

Nel fervore del ritorno all'antico in epoca umanistica e rinascimentale, gli alchimisti, forti della loro fedeltà ad una tradizione millenaria, vengono allo scoperto e magnificano le antiche storie, anche quelle di cui hanno ormai dimenticato i significati più veri. Inutilmente tuonano contro di loro i fautori di un nuovo modo di intendere la scienza,⁶⁵ che nella loro derisione si appigliano proprio a questo antico linguaggio: l'alchimia, attraverso i suoi miti, rivendica il suo ruolo di scienza antichissima, fondata sulla memoria di radici lontane. Anche coloro che si chiamano chimici, e che si incamminano per la nuova strada,⁶⁶ portano con sé nel fondo della loro anima di studiosi un'impronta che con la scienza moderna non ha niente a che fare e che si fa di tempo in tempo sempre più imbarazzante.

Quando, nel 1758, A.J. PERNETY pubblicherà la sua *summa* dell'interpretazione chimica dei miti, «Les fables égyptiennes et grecques»,⁶⁷ Orfeo, le Muse, la spedizione degli Argonauti e tutte le altre storie che avevano raccontato il lavoro degli alchimisti, riceveranno una troppo tardiva celebrazione. PERNETY non sarà l'ultimo cantore dell'Olimpo perduto: quindici anni dopo, e non è l'ultimo neppure lui, un signore che si chiama Étienne LIBOIS pubblica a Parigi una «Encyclopédie des dieux et des héros sortis des qualités des quatre éléments et de leur quintessence, suivant la science hermétique». ⁶⁸ È il 1773: A.L. LAVOISIER, che ha trenta anni, presenta all'Académie Royale des Sciences i risultati dei suoi primi esperimenti sulla combustione.⁶⁹

⁶³ Cfr. nota (45); si ricordi che M. Ficino, che nei primi anni '60 del XV secolo traduce gli scritti di Hermes per Cosimo de' Medici, affronta negli stessi anni la traduzione degli «Inni Orfici» e delle «Argonautiche» attribuite ad Orfeo.

⁶⁴ Sul ritorno della musica alla sua antica connotazione di generatrice di effetti, e sulla valutazione del Rinascimento come nuova età dell'oro, si veda F.A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino 1990 (I ed. it. 1978).

⁶⁵ G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Giorn. II: «In questa guisa trovano gli alchimisti, guidati dall'umor melanconico, tutti i più elevati ingegni del mondo non aver veramente scritto mai d'altro che del modo di far l'oro, ma, per dirlo senza palesarlo al volgo, esser andati ghiribizzando chi questa e chi quell'altra maniera di adombrarlo sotto varie coperte...»; F. BACON, *Temporis Partus Masculus*, in «Scritti filosofici», a cura di P. Rossi, Torino 1975, pp. 101-121. Si noti che Bacone, attaccando Paracelso, chiede, con una domanda per noi piuttosto significativa: «Quali oracoli di Bacco... vai attingendo per noi nelle meteore?».

⁶⁶ H. METZGER, *Les doctrines chimiques en France du début du XVII^e à la fin du XVIII^e Siècle*, Paris 1969 (I ed. 1922). Gli echi dell'eredità alchemica si avvertono in chimica almeno fino alla metà del secolo XVIII.

⁶⁷ A.J. PERNETY, *Les fables égyptiennes et grecques*, tt.2, Paris 1758 (rist. Milano 1971).

⁶⁸ S. MATTON, *L'Égypte chez les 'philosophes chimiques' de Maier a Pernetty*, «Les Études Philosophiques», n. 2-3 (1987), pp. 207-226.

⁶⁹ A.L. LAVOISIER, *Opuscules physiques et chimiques*, Paris 1774.

Considerazioni conclusive

Prima di concludere questo lavoro è necessario chiedersi che cosa ci sostenga nella ricerca di una forte componente orfico/dionisiaca nella letteratura alchemica che gli arabi ereditano dai greci, e quali sarebbero le conseguenze se l'esistenza di questa componente potesse eventualmente essere dimostrata. La risposta deve essere articolata in tre parti, che qui di seguito provvederemo a discutere.

1 - Alcune caratteristiche proprie della figura e del mito di Orfeo fanno pensare che tale mito avrebbe potuto facilmente costituire un punto di riferimento o rappresentare una via preferenziale di trasmissione di idee e di operazioni per artisti/filosofi della natura quali erano i chimici premoderni.

La figura di Orfeo, in primo luogo, si addice sommamente all'immagine che l'alchimia ha di se stessa. La musica di Orfeo è una musica primordiale, che produce effetti tangibili sulla natura circostante: gli animali accorrono, le rocce si muovono, un effetto fisico coercitivo è esercitato sulla natura; musica come azione, e potere: da mettere insieme alla musica dello sciamano, che esercita il suo potere attraverso i mondi, a quella del mistico, che produce l'estasi, a quella che cura i corpi e purifica le anime, che dà la morte e richiama alla vita; la musica del «Flauto Magico» (solo trenta anni prima del «Flauto Magico» di Mozart (1791), nel 1762, si rappresenta a Vienna per la prima volta l'«Orfeo ed Euridice» di Gluck), che non è solo un'armonia di suoni, ma anche e soprattutto un potere che una sapienza ai limiti dell'umano esercita sulla natura. Al potere che la natura subisce da parte del cantore, si accompagna, in Orfeo, l'ascolto della natura, la conoscenza dei suoi più intimi segreti. Non a caso, nello studio del mito, ad Orfeo si accosta l'indovino Melampo, che conosce il linguaggio degli animali, delle piante, degli insetti. Orfeo ha potere sulla natura perchè ha subito il suo fascino, le ha prestato attenzione e l'ha conosciuta. L'alchimia proprio questo pensa di se stessa, in ogni epoca: la Grande Opera, trasformazione suprema, si realizza per un potere che viene dalla conoscenza intima della natura.

Ulteriori indicazioni sulle correlazioni che si intessono tra Orfeo e l'alchimia sono fornite da alcune particolari caratteristiche del canto di Orfeo e degli scritti che secondo la tradizione sarebbero stati generati da questo canto. La musica di Orfeo — ce lo ricordano i Dattili, i Telchini, i probabili riferimenti a una tradizione sciamanica — trae origine da una musica che i chimici conoscono bene, e di cui amano conservare il ricordo: il suono del cozzare dei metalli, il rimbombo delle fucine dominate dai fabbri; la magia esercitata da questa musica è l'azione che i primi manipolatori della materia sentirono di esercitare sulla natura. Quanto agli scritti, molti testi 'generati' dalla voce di Orfeo, quelli citati da Euripide, quelli presenti sulle tavolette citate in alcuni passi dei molto più tardi papiri magici greci, sugli specchi, sulle gemme-amuleto, sono fatti di ricette, di indicazioni, di prescrizioni rivelate sotto forma di oracoli; anche i testi alchemici greci sono fatti di ricette, spesso

rivelate da un maestro a un discepolo, e la loro storia si intreccia strettamente con quella dei papiri magici, che appartengono più o meno allo stesso periodo.

Sulla base di queste considerazioni, se un momento cruciale ed inevitabile nello studio del mito consiste nella ricerca e nell'individuazione dei motivi per i quali un certo tipo di materiali fu attribuito ad una figura piuttosto che ad un'altra (ad esempio l'attribuzione di un oracolo ad Orfeo, piuttosto che ad Apollo), non sarà forse errato ipotizzare che a Orfeo, a Dioniso, a Pan, incantatori della natura, fu avvicinato quel complesso di attività umane accomunate da un'azione di 'trasformazione' della natura, azione che gli uomini sentivano come una prerogativa divina o come una conquista resa possibile da una iniziazione.

2 - Molti temi presenti nei testi della letteratura alchemica arabo-islamica sono affidati ad immagini che potrebbero essere tratte dal mito di Orfeo e di quelli ad esso collegati. Il probabile riferimento alle Muse, i cipressi, lo specchio, la centralità dell'episodio di smembramento/ricomposizione che troviamo in Ibn Umayl e nell'anonimo autore della «*Šūra*», sono solo un esempio; l'alchimia arabo-islamica e, di conseguenza, quella ad essa posteriore di lingua latina, è molto ricca di immagini che sembrano essere prese letteralmente di peso dalla tradizione orfico-dionisiaca, o che, più o meno trasformate, velatamente vi alludono: la notte iniziale, il congiungimento primo, il serpente arrotolato su se stesso, spesso alato e incoronato, l'uovo cosmico, l'androgino dalle ali d'oro, tutti i grandi temi delle cosmogonie e teogonie orfiche sembrano essere presenti, e tale presenza si estende e anzi, col passare del tempo talvolta predomina, nella rappresentazione iconografica. Non sono tuttavia i grandi temi quelli più significativi, che bisognerà cercare per primi tra le pieghe dei testi: i grandi temi, come si sa, non appartengono mai ad una sola cultura. La tradizione orfico/dionisiaca, se sarà dato confermare ciò che in questa fase iniziale appare probabile, sarà riconoscibile anzitutto nelle citazioni, nei piccoli particolari che verranno in luce dedicando ad ognuno uno studio, accumulando una vasta e minuziosa documentazione sui testi. Qualche piccola immagine già forse si affaccia nei due testi che abbiamo qui preso in considerazione; nell'opera di Ibn Umayl: il viaggio di Mosè (Dioniso?) in India, il leone messo a cuocere nella pentola, il 'rosso', prodotto finale dell'Opera, detto Eros e «Il Nato» (Eros è uno dei nomi di Protogono, il 'primo nato' delle cosmogonie orfiche); nel manoscritto egiziano che contiene la «*Šūra*» sono presenti due immagini di una testa provvista di corna, e una di queste è inserita nell'*ouroboros*: come è noto, il Dioniso orfico (Zagreos) è spesso rappresentato con le corna, e Protogono, il nuovo nato degli orfici, ne ha quattro, che stanno ad indicare i quattro elementi.

È da questi particolari, studiati, meditati, riconosciuti, confrontati nelle diverse varianti, che ci si può aspettare in primo luogo la risposta all'interrogativo che oggi ci poniamo su basi che riteniamo fondate.

3 - La dimostrazione di un'eventuale forte componente orfico-dionisiaca nell'alchimia arabo-islamica contribuirebbe a restituire all'alchimia, e alla chimica

che le succede a partire dal XVII secolo, quella continuità storica che a tutt'oggi, fatto questo che la rende un caso particolare tra tutte le altre discipline, le viene negata.

La storia della chimica premoderna si presenta ancora oggi allo studioso divisa in modo innaturale in due parti, o sezioni, non solo temporali, ma anche e soprattutto di inquadramento concettuale, sulla cui esistenza tutti concordano, ma che sembra impossibile porre in relazione tra loro: gli arcaici metallurgisti e i più antichi esponenti delle arti del fuoco lavoravano, non scrivevano, non pensavano e, se pensavano, poiché non scrivevano, non si sa che cosa pensassero; gli alessandrini lavoravano, forse, scrivevano, anche troppo, e non volevano far sapere che cosa pensassero. Considerata da questo punto di vista, la chimica arcaica diviene quasi una premessa rozza e scoordinata, di quella disciplina organizzata, anche se oscura, che è l'alchimia alessandrina: questa posizione, che sarebbe già piuttosto debole se fase arcaica e alchimia si succedessero a distanza di anni o di secoli, diviene insostenibile se si pensa che l'intervallo di tempo con cui abbiamo a che fare è di alcune migliaia di anni. La domanda con cui dobbiamo misurarci è la seguente: che cosa hanno fatto i chimici tra la prima età del ferro e la morte di Alessandro Magno?

L'unica via che può guidarci a intravedere una possibile soluzione di questo problema, l'affermazione di una tradizione orale molto forte e continua nel tempo: i testi che cominciano ad essere scritti in epoca alessandrina sono attribuiti ad antichi autori non solo perché questa è la moda, o l'esigenza spirituale, del tempo, o perché gli artigiani vogliono nobilitare la loro arte, ma probabilmente anche perché si tratta di cose che i chimici alessandrini sono consapevoli di avere ereditato da epoca molto antica attraverso una tradizione orale che essi stessi, ed i loro maestri, hanno sperimentato.

L'immenso contenitore che in epoca alessandrina porta il nome di Ermete Trismegisto non solo è tanto pieno di cose da risultare, per chi vi si rivolga, irrimediabilmente vuoto, ma è anche qualcosa di troppo artificioso, di troppo recente, perché si possa prendere in considerazione: con quali linee di pensiero ha viaggiato, in quali ambienti si è sentita a proprio agio, quale linguaggio ha utilizzato questa tradizione centenaria e millenaria che è non una finzione alessandrina, ma la realtà più vera, l'unica, su cui poggia la storia della chimica più antica?

Dietro il nome forse abusato del Trismegisto, si affacciano, a ben guardare, i nomi di coloro cui il tardo dio di Hermopolis usurpò il posto, e in qualche caso anche il nome: i maestri leggendari delle scienze e delle arti, che non in età alessandrina, ma già molti secoli prima, avevano iniziato gli uomini a compiere azioni divine.

La tradizione di Orfeo, di provata antichità, in sintonia con la scienza della natura e con il cuore dell'attività alchemica, un'attività la cui parola d'ordine è purificare e trasformare per costruire la bellezza dell'arte, potrebbe essere stata uno dei molti fiumi attraverso i quali l'esperienza e il linguaggio dei chimici viaggiarono a lungo, prima che la prima ricetta fosse scritta, forse il fiume più grande in cui molti altri andarono a confluire.

Si legarono i fabbri ad una tradizione di Orfeo già formata, con la quale riconoscevano di avere molte cose in comune, oppure uno dei nuclei di quella che sarebbe divenuta la tradizione di Orfeo si formò nell'ambito dell'esperienza dei fabbri? Questa domanda, che ci poniamo per ultima, a conclusione di questo lavoro, non conosce risposta, e, tutto sommato, dobbiamo confessare, questa risposta ci interessa relativamente. Se nella chimica premoderna si nasconde il ricordo di Orfeo, è nella storia, e solo nella storia, cioè nell'esame dei testi, che possiamo sperare di ritrovarlo.