

Un'altra Euridice per un altro Orfeo. Variazioni di *genere* del mito in *Euridice* di Airaghi

Ilenia De Bernardis | Università IULM Milano

ilenia.debernardis@iulm.it | ORCID: 0000-0002-1286-9614



© Ilenia De Bernardis

Ricevuto: 06-04-2025

Accettato: 09-07-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

L'article explora el mite d'Orfeu i Eurídice analitzant la seva reescritura moderna en el poema *Euridice* (2000) d'Alida Airaghi i està dividit en tres parts. En la primera, exploro el sentit i el significat del mite per als antics grecs i n'analitzo el paper en la tradició poètica posterior. En la segona part, em concentro en la importància de la reescritura del mite per a la subjectivitat femenina. Finalment, en la tercera part, examino el poema d'Airaghi que, a través de la saviesa de la ploma femenina, redifineix els rols de gènere dels dos protagonistes del mite, proposant una nova i més democràtica idea de la diferència de gènere.

Paraules clau: reescritura; Euridice; Airaghi; feminism; Ferrante; mite; diferència.

Abstract:

The article explores the myth of Orpheus and Eurydice by analyzing its modern rewriting in the poem *Euridice* (2000) by Alida Airaghi. The article is divided into three parts. In the first part, I explore the meaning and significance of the myth for the ancient Greeks and analyze its role in subsequent poetic tradition. In the second part, I focus on the importance of the myth's rewriting for female subjectivity. Finally, in the third part, I examine Airaghi's poem, which, through the wisdom of the female pen, redefines the gender roles of the two protagonists of the myth, proposing a new and more democratic idea of gender difference.

Keywords: rewriting; Eurydice; Airaghi; feminism; Ferrante; myth; difference.

Abstract.

L'articolo esplora il mito di Orfeo ed Euridice analizzando la sua riscrittura moderna nel poema *Euridice* (2000) di Alida Airaghi ed è suddiviso in tre parti. Nella prima, esploro il senso e il significato del mito per gli antichi greci e analizzo il suo ruolo nella tradizione poetica successiva. Nella seconda parte, mi concentro sull'importanza della riscrittura del mito per la soggettività femminile. Infine, nella terza parte, esamino il poema di Airaghi che, attraverso la saggezza della penna femminile, ridefinisce i ruoli di genere dei due protagonisti del mito, proponendo una nuova e più democratica idea di differenza di genere.

Parole chiave: riscrittura; Euridice; Airaghi; femminismo; Ferrante; mito; differenza.

1. L'oblio, il *respicere* e la sfida al regno dei morti

Prima di occuparci direttamente della figura di Euridice e della sua rielaborazione moderna nel poema *Euridice* di Alida Airaghi è necessario ripercorrere la storia del mito di cui Euridice è, nella tradizione antica, protagonista con Orfeo.¹ Anzi la loro storia originaria sarà il telaio narrativo dal quale partiremo per ricostruire il senso della assenza o presenza di Euridice stessa.

Il mito di Euridice e Orfeo è una delle storie più affascinanti della mitologia greca che dall'antichità ai giorni nostri non ha mai smesso di ispirare scrittori ed anche scrittrici. Orfeo, un poeta e musicista straordinario che coi suoi versi incanta tutti e tutto (uomini, divinità, animali e piante), si innamora perdutamente della misteriosa Euridice. Se Orfeo è ben noto nel mito. Di lei, invece, si sa pochissimo, la sua origine ha qualcosa di misterioso. In Platone, nel *Simposio*, se ne parla a proposito della catabasi di Orfeo, ma ella è un 'fasma', una donna senza nome. In Virgilio compare tra le Driadi, divinità virginali non di primo ordine, ma che restano nella memoria qui e lì perché protagoniste di situazioni particolari. Probabilmente rappresentava, assieme alle sue sorelle, le energie naturali e i principi vitali delle acque, degli alberi, dei prati, dei monti. Molto simile alla Euridice di Ovidio, che la fa sorella delle Naiadi, una ninfa. (Parrella & Osanna, 2024, pp. 47-48)

Euridice muore prematuramente, morsa da un serpente mentre cerca di fuggire dal pastore Aristeo che vuole violentarla. Inconsolabile per il dolore, Orfeo decide di scendere negli Inferi per riportarla in vita: riesce a commuovere Ade e Persefone con la sua poesia *ammaliatrice*, ottenendo il permesso di riportare Euridice nel mondo dei vivi, a condizione che non si volti a guardarla finché non saranno entrambi fuori dagli Inferi. Tuttavia, proprio quando stanno per raggiungere la luce, Orfeo si volta e voltandosi infrange il patto fatto con gli Dèi e perde Euridice per sempre. Lo sguardo che Orfeo punta su Euridice non è uno sguardo qualunque: Virgilio, infatti, ricorre significativamente al verbo *respicere*: "immemor heu! Uictusque animi *respexit*" (*Georgiche*, libro IV, v. 490). Nella cultura antica l'atto di *respicere*, 'voltarsi a guardare' ovvero 'ricambiare lo sguardo', costituisce la manifestazione più diretta e concreta dell'intenzione di instaurare un rapporto con l'altro. [...] Nel momento in cui Orfeo lo apre con l'*umbra* di una defunta, commette dunque un errore imperdonabile (Bettini, 2024, p.15).

Ma perché Orfeo si volta? Perché commette questo errore? Perché a un passo dalla vittoria sul mondo dei morti guarda Euridice?

1. Il mito di Orfeo ed Euridice giunge ai giorni nostri attraverso la narrazione di Virgilio nel IV libro delle *Georgiche*. Cfr. Riedweg, 1996, pp. 1251-1280.

Orfeo si volta perché dimentica il divieto imposto da Proserpina, Orfeo viene colpito dall'oblio e l'oblio è causato dal contatto coi defunti: per gli antichi greci infatti “chi frequenta il regno dei morti incorre nella dimenticanza” (Bettini, 2024, p. 21).

L'uomo, perciò, che si prefigge una sfida così importante come quella contro la morte è destinato a fallire. Certo, esiste una enorme “sproporzione fra la grandezza dell'impresa quasi compiuta e la futilità della causa che ne provoca il fallimento” (Bettini, 2024, p. 25), ma ciò che qui mette conto sottolineare è che questo racconto mitico tiene straordinariamente insieme due prospettive in qualche modo inconciliabili: da una parte la *speranza* di superare il *limite* della vita, dall'altra la *consapevolezza* che il limite rappresenta un confine invalicabile oltre il quale esiste solo la morte. Sta insomma anche in questa sintesi che non riconcilia in unità gli opposti la forza fascinosa del mito i cui percorsi attingeranno diversi ambiti ed orizzonti, e tra questi, soprattutto, plasmeranno il mondo della poesia e della tradizione letteraria.

2. Il poeta ed Euridice

Il mito di Euridice ed Orfeo ha un ruolo fondativo nella storia della tradizione letteraria perché Orfeo è innanzitutto un poeta e la sua poesia si distingue per uno straordinario ed inequivocabile potere persuasivo ed ammaliatore. Ha ragione Maria Grazia Ciani quando scrive che “è nella letteratura e nella poesia [...] che il mito di Orfeo” trova “la sua fonte di immortalità” (Ciani & Rodighiero, 2023, p. 14). Orfeo è propriamente “l'inventore di ‘quel canto’, grazie al quale la poesia acquista un potere invincibile, che superava, vinceva e stravolgeva le leggi della natura” (Cantarella, 2015, p. 14).

Nel suo *Ercole sul monte Oeta* Seneca racconta che quando Orfeo cantava i suoi versi

cessava il fragore del rapido torrente, e l'acqua dimentica di proseguire il cammino, perdendo il suo impeto [...] le selve inerti si movevano portando con sé sugli alberi gli uccelli, e se qualcuno di questi volava, commosso dal dolce canto, perdeva le forze e cadeva ... Le Driadi, uscendo dalle loro querce, si affrettavano verso il cantore, perfino le belve uscivano dalle loro tane al suono del melodioso canto. (vv. 1060-1090)

Ma non è tutto. Orfeo, come leggiamo nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, quando si trova sulla nave Argo guidata da Giasone si imbatte in una tempesta marina che minaccia pericolosamente la navigazione e tutto l'equipaggio, Orfeo col suo canto poetico calma le onde del mare e mette in salvo tutti. Quando, più avanti, la nave passa “in prossimità dell’isola dove abitavano le sirene” Orfeo si mette a cantare e salva i suoi compagni perché le sirene tacciono “incantate

dalla sua voce” (Cantarella, 2015, p. 16). Il canto di Orfeo ha un potere magico e salvifico.² Orfeo lo sa. Quando, preso dalla disperazione per la morte di Euridice, scende nell’Ade, esercita tutto il suo potere poetico al punto che “neppure Ade e Persefone, i sovrani di quel triste, terribile mondo, riuscirono a resistere alla supplica che Orfeo rivolse loro” (Cantarella, 2015, p. 23) cantando. Orfeo ottiene il permesso divino di riportare in vita Euridice grazie alla sua poesia. La poesia si afferma dunque nel mito come la forma di comunicazione più efficace e potente possibile.

La poesia può indicare la strada per vincere la morte e soprattutto, e questo è il nodo problematico che qui vogliamo toccare, può farlo se è una poesia che canta la tragica disperazione del poeta che ha perso la sua donna amata; quando cioè il poeta mette in versi lo struggimento per una donna assente, persa nella lontananza della morte, quella poesia ha la forza di rendere possibile l’impossibile.

Si impone così attraverso questo mito un vero e proprio *paradigma poetico* che si ripete nel corso della tradizione letteraria (con poche eccezioni e variazioni) sempre uguale: il poeta è il soggetto che cerca sé stesso, la donna amata la figura dell’assenza che ispira e rende possibile la poesia stessa.

Del resto, cos’altro rappresenta Laura per Petrarca o Beatrice per Dante se non appunto l’oggetto d’amore assente da cui un io maschile trae ispirazione per la propria poesia e per la costruzione del proprio sé?

Che nel corso dei secoli questo paradigma letterario sia stato per un verso utile all’affermazione di un soggetto maschile e, per l’altro verso, complice dell’esclusione del soggetto femminile è ormai dato acquisito dalla critica letteraria e non solo femminista. E tuttavia vale la pena andare a fondo su questo punto e chiedersi: quelle figure femminili di fattura maschile, senza voce propria, amate o odiate dai loro autori, quali ruoli subalterni hanno canonizzato? Quali ostacoli hanno prodotto all’affermazione di una creatività libera e autentica delle scrittrici e perciò alla nascita di un soggetto femminile?

Se insomma, per dirla con Cavarero, “nel pur vasto campionario della tradizione, nessuna figura può risultare adeguata, alla soggettività femminile che ne fa richiesta, proprio perché in questa tradizione è appunto tale soggettività femminile ad essere occultata nelle maschilissime figure di uomini e nelle figure di donne pensate dagli uomini” (Cavarero, 1999, pp. 5-6), che destino può

2. È importante osservare che per gli antichi Orfeo è famoso proprio per la forza del suo canto magico. Nell’*Alcesti* di Euripide Admeto “assicura alla sua sposa Alceste, disposta a morire per lui, che avrebbe intrapreso la discesa all’Ade se solo avesse posseduto l’arte del canto di Orfeo” (Riedweg, 1996, p. 1257)

avere il soggetto donna nella scrittura se non quello dell'esclusione e della sua irrilevanza?

Questo problema – quello della rilettura da una prospettiva di genere delle opere scritte da uomini – per le donne ha rappresentato un fondamentale campo di analisi e riflessione. Forse il campo di riflessione più importante di tutti nel femminismo degli anni Settanta³ e ancora oggi aperto e presente.

Tra le analisi più recenti di questo problema spicca per profondità e per efficacia espressiva quella che Elena Ferrante affida a *I margini e il dettato*. Ferrante qui ripercorre, *partendo da sé*, le tappe letterarie della sua prima formazione e l'influenza di quelle prime letture nella sua vita adulta di scrittrice. Scrive in proposito Ferrante:

Leggevo moltissimo e (...) dalle pagine mi pareva che venisse voce d'uomini e quella voce mi occupava, cercavo in tutti i modi di imitarla. (...) immaginavo di diventare maschio pur restando femmina. Questa impressione, meno male, s'è persa quasi del tutto con la fine dell'adolescenza. Dico 'quasi' perché, se la voce maschile se n'è andata, m'è rimasto un inceppo residuale, l'impressione che fosse proprio il mio cervello di donna a frenarmi. (Ferrante, 2021, p. 21).

Insomma, a un certo punto, Elena Ferrante si confronta con una complessa convinzione che fonde pregiudizio e un senso interiorizzato di inadeguatezza: “ero femmina” – afferma – e, in quanto tale, “non sarei mai riuscita a creare libri paragonabili a quelli dei grandi scrittori”. Questa percezione, così radicata nella scrittrice, comincia a dissolversi quando scopre nei sonetti delle *Rime* di Gaspara Stampa una voce femminile capace di affermarsi con un potente ‘io’. Un ‘io’, quello di Stampa, che “parlando d'amore direttamente scrive di sé” e “trasforma le esperienze d'amore” in una tenace ricerca di “parole e forme per dirsi” (Zancan, 1998, p. 169).⁴

3. Penso ad esempio, per citare un caso emblematico di riletture femministe di scrittori del canone e della valenza politica di questo tipo di interpretazioni, a *Sexual Politics* di K. Millett (1970) che rilegge i romanzi di Lawrence per giungere alla incontrovertibile conclusione che “l'oppressione sessuale è dominio politico”.

4. Su Gaspara Stampa e sulla originalità della sua scrittura poetica Elena Ferrante scrive: “Gaspara Stampa faceva un'operazione del tutto nuova: non si limitava a usare un grande luogo comune della cultura poetica maschile - l'arduo ridurre alla misura della penna la dismisura della pena d'amore – ma vi innestava un di più del tutto imprevisto: il corpo femminile che cerca impavidamente, dall'interno della “lingua mortale”, dall'interno del proprio ‘uman velo’, un vestito di parole cucito con una propria pena e una propria penna. Fermo restando che tra pena e penna, al maschile come al femminile, resta una sorta di congenito scompenso, ecco che Stampa mi diceva che la penna femminile, proprio perché imprevista dentro la lingua scritta di tradizione maschile, doveva fare una fatica enorme, molto coraggiosa - cinque secoli fa come oggi - per violare ‘l'usato gioco’ e darsi ‘vena e stile’” (Ferrante, 2021, p. 26)

Se dunque la penna femminile, a parte eccezioni che confermano la regola, è strutturalmente imprevista nella tradizione letteraria, sarà necessario promuovere e sostenere il più possibile questi ‘incontri’ recuperando le scrittrici del passato messe in ombra o cancellate dalla tradizione, ma anche, e soprattutto, *riscrivendo* dal punto di vista delle donne i miti fondativi della cultura occidentale.⁵ Perché se “l’inuguaglianza femminile” è “ancorata nella intera visione del mondo” occorre “fare il giro anzitutto delle radici di quest’albero dell’inuguaglianza” (Ceresa, 2020, p. 15), attraverso una indagine, per l’appunto *radicale*, delle ragioni della loro assenza dalla tradizione letteraria. In questa prospettiva allora, ha ragione Adrienne Rich, quando scrive che

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us (Rich, 1972, pp. 18-19).

In questa prospettiva allora lo straordinario successo e la diffusione delle riscritture al femminile dei miti esprimono il riconoscimento da parte delle donne di sfidare e ribaltare le strutture stesse della tradizione. In effetti,

a cavallo del nuovo secolo si è manifestato [...], e su una scala senza precedenti, il desiderio o la necessità di intervenire [...] su quella parte fondamentale del nostro immaginario che si fonda, a livello consciente e inconsciente, sulla tradizione classica, laddove si è costruito e nutrito l’ordine simbolico che colloca le donne in una posizione *inguaribilmente subalterna*. (Sapegno, 2024, p. 62)

Riscrivere il mito di Orfeo ed Euridice per le donne acquista un significato profondo: significa liberare Euridice dal ruolo ‘inguaribilmente subalterno’ e, parallelamente, significa svincolare Orfeo dalla rigida rappresentazione di predominio stereotipato. Questo atto diventa al contempo una scelta letteraria e una strategia politicamente segnata, un gesto che potenzialmente esprime una visione democratica, inclusiva e condivisa tra scrittori e scrittrici, e naturalmente uomini e donne.

5. Del resto, nella *Macchia umana*, Philip Roth paradigmaticamente scrive: “Sapete come inizia la letteratura europea? – Chiedeva, dopo aver fatto l’appello all’inizio della prima lezione. – Con una lite. Tutta la letteratura europea nasce da un diverbio -. E poi riprendeva la sua copia dell’*Iliade* e leggeva agli studenti le prime righe. – ‘Canta, Musa Divina, l’ira funesta di Achille...’ comincia dal loro primo scontro, tra Agamennone il Re degli uomini e il grande Achille”. E perché stanno litigando, questi due spiriti irascibili e possenti? È semplice come in una rissa da bar. Stanno litigando per una donna. Una ragazza, veramente. Una ragazza rubata al padre. Una ragazza rapita durante una guerra” (Roth, 2016, p.6).

3. La poesia di Alida Airaghi tra parola e silenzio

Prima di dirigere l'attenzione dell'analisi critica su *Euridice*⁶ di Alida Airaghi per individuare le principali trasformazioni di genere del mito greco di cui ci stiamo occupando, è fondamentale delineare alcune traiettorie tematiche lungo le quali si sviluppa la produzione poetica di Airaghi.

La riscrittura del mito per la nostra poetessa va collocata in un orizzonte più ampio di ricerca stilistica e meta-poetica ed ha il senso di una ricerca per esprimere la propria soggettività, la propria voce e per affermare una precisa idea di poesia che si muove, significativamente, tra silenzio e parola. Di questa ricerca meta-poetica, che procede sul filo dell'intertestualità, è testimonianza quasi per intero la sua produzione letteraria: da *Litanie periferica* (2000) che si apre proprio con *Euridice*, a *Frontiere del tempo* (2006); da *Un diverso lontano* (2003) – che dedica una esclusiva sezione di poesie a leggendarie figure del mito tra cui Bauci, Biblide, Eco, Atalanta, Alcione –, alla raccolta *Il silenzio e le voci* (2011) e, soprattutto, a *Omaggi* (1995-2012), pubblicato nel 2017 per Einaudi.

Ogni componimento di *Omaggi* propone la riscrittura di una o più poesie di alcuni tra i più grandi poeti italiani del Novecento. In questo senso, ciascun componimento si configura come un autentico tributo o omaggio a Gozzano, Saba, Ungaretti, Montale, Penna, Pavese, Caproni, Angeli, Luzi, Zanzotto, Pasolini, Giudici e Pagliarani.

Lontani dalla tentazione di ridurre questi omaggi a un “patchwork”, come invece ha scritto Jean-Jacques Marchand (Airaghi, 2017, p. 130), essi intrec-ciano stilemi poetici della tradizione letteraria italiana, occasioni autobiografiche della poetessa, riflessioni sulla poesia, sulle parole e sul silenzio per comporre un canzoniere poetico coerente, armonioso ed individuale. Un canzoniere coeso ed armonico che definisce le possibilità della scrittura: si scrive per lasciare una traccia di sé (“Se ti resta un talento/ dei tuoi pochi, vissuti/ a cercare lo scopo/ che valesse un momento/ di anni belli e perduti, /solo scriverne ha un dopo”); si scrive per ricercare la verità (“Spera da ciò che scrivi/ una scheggia di vero/ il lampo che rischiara/ la notte, l’abbaglio/ che stupisce e consola”); o si scrive con la consapevolezza che le parole possono tradirti e allora il silenzio può venire in soccorso (“Tradisci o ti tradiscono/ le parole che scrivi; / forse il silenzio salva/ la bellezza che vivi” (Airaghi, 2017, pp. 59-60). Il rapporto tra silenzio e parola è un tema particolarmente ricorrente nella poesia di Airaghi.

6. *Euridice* è un poema suddiviso in nove poesie che fa parte della raccolta *Litanie Periferica* (Airaghi, 2000). Successivamente appare nel sesto volume della serie bianca einaudiana *Nuovi poeti italiani* a cura di G. Rosadini (Airaghi, 2012). La sua ristampa più recente è in Airaghi, 2025, pp. 13-19

Le parole possono tradire o limitare l'esperienza umana, mentre il silenzio offre una forma di verità più pura e incontaminata. Questo dualismo è evidente nella raccolta *Il silenzio e le voci*: qui il silenzio è spesso contrapposto alla parola come mezzo per raggiungere una comprensione più profonda ed autentica della realtà e del rapporto tra io e mondo: “Svuotare le parole, / far tacere le voci. / Arrivare al punto/ in cui si resta muti, / nel mondo, e sperduti. / Quando ci si scopre feroci/ con sé stessi, / e si tocca il fondo” (*Nuovi poeti italiani*, p. 13).

4. Riscrivere *Euridice*

La tensione conoscitiva che attraversa la produzione poetica della nostra scrittrice è un tratto peculiare anche del suo poema *Euridice*, che con una prospettiva innovativa e una sensibilità femminile ridefinisce i termini del mito originario.

Alle sue spalle una fitta schiera di scrittori che nel corso del Novecento si sono misurati con questo mito: da Cocteau, a Rilke, da Pavese, a Bufalino e soprattutto a Calvino che, con una geniale intuizione, ribalta la struttura del mito. Calvino immagina una Euridice che conduce una vita felice nel regno dei morti, perché in quel regno ha la possibilità, insieme a Plutone, di raggiungere il centro della terra che, nel racconto calviniano, è il luogo simbolo della totalità, della autenticità, della bellezza, della purezza (Calvino, 1991). L'Orfeo di Calvino rapisce Euridice e la porta sulla terra lontano da quel mondo felice e autentico; Plutone cercherà invano di salvarla e riportarla indietro con sé, ma non ci riuscirà. Qui Euridice, come nelle altre riscritture maschili del mito, è ancora una volta un fantasma, non sceglie, non ha volontà e attende una sua eventuale salvezza per mano di un personaggio maschile (che sia Plutone o Orfeo poco importa).

La riscrittura di Airaghi, viceversa, compie delle trasformazioni del mito antico che hanno direttamente a che fare con i due protagonisti e coi loro ruoli di genere.

Euridice si apre con la descrizione dell'incontro tra Orfeo ed Euridice. Un incontro che è una necessità e non una casualità: «È stata quindi una necessità, / incontrarti, te tra millecento /che potevo, te pioggia sole vento / e subito me stesso, mia metà» (Airaghi, 2025, p. 13).

Orfeo invoca subito, già dal secondo verso, il nome di Euridice che viene pronunciato con insistenza nel corso dello sviluppo narrativo del poema. Si tratta di un dato di estrema importanza, se si considera che il nome della sposa nel mito greco appare tardi rispetto alla prima diffusione del mito: “originariamente solo il protagonista maschile aveva un nome determinato, mentre la sposa ne sarà provvista solo a partire dall'epoca ellenistica”, del resto “il ruolo

della sposa è del tutto passivo e non era dunque necessario in nessun modo ricordarne il nome” (Riedweg, 1996, p. 1255).

L’Orfeo di Airaghi, al contrario, pronuncia con insistenza il nome della sua donna, “nome che chiamo, nome manifesto, sangue che pulsa lento nella vena”; e più avanti: “Euridice, continuo a nominare / Euridice che canto e che invento / Euridice, mio eterno presente” (Airaghi, 2025, pp. 13-14). A questa insistita invocazione del nome che segna una presenza importante di Euridice nella riscrittura di Airaghi fa da *pendant* l’invocazione dei suoi ruoli sociali. Euridice è sorella, madre, sposa, amante, figlia, amica, nutrice. Euridice è perciò una presenza marcata e segnata.

Airaghi effettua poi una notevole trasformazione di Orfeo: gli toglie la corona del poeta eccezionale che con la sua poesia convince, incanta, cambia il corso delle cose, fino a poter potenzialmente vincere sul mondo della morte. L’Orfeo di Airaghi è invece un personaggio attraversato da una insicurezza di fondo, dall’incertezza di poter veramente convincere il dio della morte a restituiglì Euridice, esprime cioè un dubbio moderno: “Se provassi a pregare, se riuscissi a convincerlo?” – si chiede il nuovo Orfeo – e più avanti, “Ti scongiuro, signore dell’abisso, / ti imploro, lascia che ritorni/ a fare uno di me che sono scisso” (Airaghi, 2025, p.16).

Airaghi apporta un’altra importante variazione al mito originario: il divieto di voltarsi, imposto nel mito antico, da Proserpina, subisce uno slittamento di piano: non è più un divieto divino, ma è la promessa di un uomo disposto a tutto pur di riavere la sua amata sposa: “Sono pronto a fare una promessa, / barattando il mio sguardo col respiro/ di te viva, il mio silenzio-capogiro/ col tuo nome: Euridice principessa. / Giuro che non ti sfioro con gli occhi, / con le mani, che non mi avvicino / col mio corpo tesio di bambino” (Airaghi, 2025, p.17). L’Orfeo di Airaghi è perciò un personaggio terreno, umano, scisso, contraddittorio persino disposto a rimanere “muto, cieco e sospeso” (Airaghi, 2025, p.18), pur di riavere Euridice. È un uomo che confessa di desiderarla, di volerla sentire di nuovo vicina «come vorrei – dice – mi prendessi la mano, / toccarti un braccio, sfiorarti la bocca: so che non devo, so cosa mi tocca se non resisto a starti lontano” (Airaghi, 2025, p.18).

Queste variazioni del mito delineano un nuovo profilo dei due protagonisti. Non c’è più, come nel mito greco e nella tradizione maschile delle riscritture, una sproporzione tra l’imponenza del poeta eccelso, Orfeo, e l’esilità del suo oggetto poetico, Euridice. Nella versione di Airaghi, incontriamo un Orfeo umano e una Euridice altrettanto umana, due personaggi la cui relazione è caratterizzata dalla misura e dall’armonia. Così questa relazione si preannuncia come nuova e più egualitaria. Airaghi, infatti, soverte la gerarchia tra i due

personaggi, scompaginando l'assetto tradizionale in cui il personaggio femminile è inferiore e quello maschile superiore. Così facendo, l'*Euridice* di Airaghi mette in crisi un ordine simbolico, aprendo la poesia e la differenza sessuale a nuove potenzialità semantiche. Potenzialità in cui “the poet simultaneously deconstructs a prior ‘myth’ or ‘story’ and constructs a new one which includes, instead of excluding, herself” (Ostriker, 1982, p. 72).

Bibliografia

- Airaghi, A. (2000). *Litania periferica*. Lecce: Manni.
- Airaghi, A. (2017). *Omaggi*. Torino: Einaudi.
- Airaghi, A. (2025). *Tre libri*. Castiglione di Sicilia: Il convivio.
- AA.VV. (2012). *Nuovi poeti italiani* (a cura di G. Rosadini, vol. 6). Torino: Einaudi.
- AA.VV. (2023). *Orfeo. Variazioni sul mito* (a cura di M.G. Ciani & A. Rodighiero). Venezia: Marsilio.
- AA.VV. (2011). *Rivisitazione di un mito: Orfeo ed Euridice*. Palermo: Palumbo.
- Bettini, M. (2024). *Per un punto Orfeo perse la cappa. Dieci lezioni di antropologia del mondo antico*. Bologna: Il Mulino.
- Calvino, I. (1991). *L'altra Euridice in Romanzi e racconti* (a cura di M. Barenghi). Milano: Mondadori.
- Cantarella, E. (2015). *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*. Milano: Mimesis.
- Cavarero, A. (1999). *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Ceresa, A. (2020). *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (a cura di T. Crivelli). Milano: Nottetempo.
- Di Simone, M., (2003). *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*. Firenze: Libri Liberi.
- Ferrante, E. (2021). *I margini e il dettato*. Roma: e/o.
- Gubar, S. (1979). Mother, Maiden, and the Marriage of Death: Women Writers and an Ancient Myth. *Women's Studies*, 6(3), 301-315.
- Mori Carmignani, S., (2008). *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*. Roma: Artemide.
- Millet, K. (1970). *Sexual Politics*. New York: Columbia University press.
- Ostriker, A. (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs*, 8(1), 68-90.
- Parrella, V., & Osanna, M. (2024). *Classici sovversivi. Mito e tragedia per la vita quotidiana*. Milano: Rizzoli.
- Passione, A. (2021). La metamorfosi del testo. Orfeo e Euridice: permanenza e variazione di un mito. In *Letteratura e scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXXII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019*. Disponibile su <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1),

- 18-30.
- Riedweg, C. (1996). Orfeo, in S. Settimi (Ed.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società* (Vol. 2: *Una storia greca. I. Formazione*, pp. 1251-1280), Torino: Einaudi.
- Roth, P. (2000). *La macchia umana*. Torino: Einaudi.
- Sapegno, M. S. (2024). L'altro sguardo sulla tradizione classica delle origini. In M. Cassarino, A. Pioletti & A. Scuderi (Edd.), *Le forme e la storia* (Nuova serie XVII/2: *Perché leggere i classici, e non solo*, pp. 51-62). Soveria Mannelli (CZ): Rubettino.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* Torino: Einaudi.