

PULCINELLA: E Mercurio³
 PROSERPINA: Mio fratello
 PULCINELLA: E statte zitto

Se la vicenda di Orfeo
 sguardo amoroso e il suo
 meno esemplarmente, la
 opposizione rispetto alla
 essa.

Attraverso la risata pulcinellesca, mezzo di difesa e di contrap-
 posizione, lo scacco può essere ancora una volta rinviato e la vita
 celebrare così il suo trionfo.

³² Vale anche: «Ruffiano».

F. Angelini, "Orfeo allo Specchio," in *Orfeo
 e l'Orfismo: atti del seminario nazionale
 (Rome-Perugia 1985 - 1991)*, edited by A.
 Masaracchia (Rome: GEI 1993).
 bibliographic information at the end of this
 article.

Cf.
 AlessioCavarretta_DifusioneIconografia.pdf
 at OGCMA/assets

ORFEO ALLO SPECCHIO

FRANCA ANGELINI

Rilke, Cocteau, etc.

1. Dalla lirica al teatro attraverso la musica

Il viaggio di Orfeo attraversa i secoli della nostra cultura e arriva
 – come del resto quasi tutti i grandi miti arcaici – fino ai nostri giorni.

La prima tappa, nel Novecento, interessa la poesia in quanto
 lirica, e dopo interessa il teatro (e il cinema).

La rinascita del mito tra i due secoli va posta in relazione, com'è
 evidente, con Nietzsche e la *Nascita della tragedia*; con le letture e
 riletture di questo testo e, in anni più vicini a noi, con la varie fortune
 che hanno caratterizzato il nostro rapporto con lui. Delle due «cate-
 gorie» denominate Apollo e Dioniso, che entrambe sovrintendono
 all'operare poetico, partecipa Orfeo; ma – come afferma Giorgio
 Colli – è l'estasi di Dioniso «a far sorgere la poesia di Orfeo».

Poesia come lirica, cioè come musica.

I vari significati che, nella cultura del Novecento, si attribuisco-
 no al mito vertono tutti intorno ai caratteri e al destino della poesia,
 alla sua potenza e forse anche ai suoi limiti.

Infatti la potenza di Orfeo non è di quelle che vincono i limiti,
 trasgrediscono e affermano la potenza dell'uomo. È piuttosto nell'af-
 fermazione delle leggi, delle prescrizioni di Ade da lui trasgredite che
 troviamo un senso alla sua storia. Le leggi vanno trasgredite per esse-
 re confermate.

Il mito di Orfeo, in questo senso, non punta alla sfida se non per
 indicare il percorso all'indietro, verso la norma.

Trasgressivi sono i grandi viaggiatori, Ulisse in primo luogo, gli
 inventori come Prometeo, e le donne, le innamorate come Fedra e le
 fanciulle che seguono la legge naturale contro quella del potere poli-
 tico: Antigone, Elettra, le curatrici del culto della famiglia, coloro
 che scelgono lutto e perdita come condizione di vita. Sono questi gli
 eroi mitici del Novecento.

Specchio
Rilke

Tuttavia Orfeo rappresenta il maggior investimento simbolico sulla poesia che il nostro secolo abbia compiuto; per la equidistanza da lui rappresentata tra Apollo e Dioniso o, in altri termini, per la forza di individuazione, il suo arrivare a dire «io», che Orfeo figura nel suo viaggio, e per il potere di redenzione che, secondo Bachofen, il suo canto esercita sulla natura.

Questa interpretazione apparirà spesso nel Novecento, come caratterizzazione di un Orfeo cristiano e redentore. Come tutti i percorsi, stabiliamo un inizio puramente convenzionale. Che potrebbe essere rappresentato dallo studio di Mallarmé intitolato *Les dieux antiques*¹, un libro per la scuola media, una guida al mito molto elementare, che certo non citeremmo se non recasse la firma del poeta.

Con sorpresa vediamo che il grande e complesso Mallarmé offre del mito di Orfeo una versione oltremodo semplice: il dio rappresenta l'energia e il vigore creativo del sole, mentre Euridice è l'Aurora. Lo sposo la va a prendere durante la notte, la rende visibile e poi, inglobandola, la fa sparire consumandola col suo splendore. È una lettura del mito più da poeta che da mitologo.

Se invece vogliamo pensare al Mallarmé non solo poeta ma fondatore della lirica moderna, dobbiamo leggere una testimonianza di Hugo Friedrich nel suo saggio dedicato alla lirica moderna: dove si legge che Mallarmé dichiarava che prima di Omero c'è Orfeo, figura mitica, simbolica di un canto in cui poesia e pensiero, scienza e mistero sono una cosa sola².

Secondo Friedrich dunque Mallarmé considerava che ci fosse un punto di incontro, una parentela, tra la sua poesia e quella orfica; infatti il poeta francese aspirava a trovare una parola primitiva e primordiale, una prima parola, un punto lontano in cui tra parola e cosa non c'è differenza. E questo punto lontano lo collocava nell'orfismo.

Dopo Mallarmé, il poeta di Orfeo nel nostro secolo è Rainer Maria Rilke, che così gli si rivolge: «o tu dio perduto, tu trace infinito, bisognò che sbranandoti la potenza nemica infine ti disperdesse per far ora di noi quelli che capiscono e una bocca della natura».

Rilke stabilisce un rapporto diretto e molto immediato tra il dio

¹ La I edizione è del 1880; noi la leggiamo nell'ed. Gallimard, Parigi 1925, p. 184 sg.

² H. Friedrich, *La lirica moderna*, Milano 1961², p. 165.

e noi, la poesia del nostro tempo. Orfeo gli suggerisce una collana di *Sonetti* in cui vengono esibiti i suoi propri temi poetici e il suo rapporto con la poesia: «Dormiva il mondo. O dio del canto, come / l'hai tu compiuta senza ch'ella prima / volesse esser desta? È nata e dorme. / E la sua morte? Non cadrà nel nulla / questo tuo canto, troverà una rima? / Ma da me dove inclina...? Una fanciulla...».

Nei Sonetti di Rilke troviamo anche il tema dello specchio e di Narciso, che poi Cocteau riprenderà.

«Specchi — scrive Rilke — nessuno cosciente ha descritto / cosa nasconda la vostra essenza. / Come crivelli di fiori fitti / siete voi specchi, intervalli del tempo / ... Ma la più bella resta, il suo viso / penetrerà nelle guance dischiuse / un giorno il chiaro dissolto Narciso»³.

Allo sguardo di Orfeo nei versi di Rilke sono dedicate alcune pagine importanti dell'*Espace littéraire* di Maurice Blanchot. Attraverso Orfeo, il poeta pone secondo Blanchot un rapporto definitivo tra poesia e morte e stabilisce nell'orfismo l'origine del canto.

Rilke, come del resto Mallarmé, fa consistere la poesia in un rapporto con l'assenza, con quello che non c'è.

Perciò, secondo Blanchot, Orfeo vuole vedere Euridice quando lei è invisibile «ma quando tutto è scomparso nella notte, il tutto scomparso appare»⁴.

Il mito di Orfeo e la lettura di Rilke sono fondamentali per indicare il percorso della visione poetica: tutto, per conquistarla, deve essere cancellato, tutto deve scomparire mentre sarà evocata «l'altra notte», l'apparizione del tutto scomparso. Di qui nasce la poesia.

Potremmo far terminare qui la prima parte del viaggio di Orfeo nel Novecento; tanto è assoluta la sua assunzione nell'universo della poesia nostra contemporanea.

Solo per confermare la centralità dell'orfismo per il Novecento citiamo due grandi e famosissimi esempi, quello di Apollinaire e quello di Dino Campana.

Guillaume Apollinaire pubblica nel 1911 in II ed. ampliata, una serie di sonetti, *Le Bestiaire ou Le Cortège d'Orphée*⁵, illustrati da

³ R. M. Rilke, *Poesie*, trad. it. di G. Pintor, Torino 1942.

⁴ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Parigi 1955, p. 215.

⁵ Ed. Deplanche, Parigi 1911.

Sonetti di
Orpheus
III, 3

Conve-
to Orpheus
per se?

specchio
Rilke

Raoul Dufy (di cui 5 poi musicati, nel 1919, da Francis Poulenc). L'idea dei sonetti è quella dell'analogia tra comportamenti di animali e quelli di altrettanti caratteri umani, alla maniera di certi medaglioni medioevali.

Ciascun sonetto è dedicato a un animale; a partire dall'immagine del poeta tracio seguito da un corteo di animali incantati dalle sue note, suonate con la lira.

Intorno a questo libretto, e intorno al nome di Orfeo, Apollinaire intreccia varie nozioni e principalmente quelle della tradizione e della innovazione.

In questo caso, Orfeo diviene cifra di un possibile accordo tra la prima e la seconda, tra passato e presente: il passato di Orfeo, della forma qui assunta del medaglione medioevale, il presente di Dufy e della poesia di Apollinaire.

Il libretto contiene dunque, in sintesi, il senso della presenza letteraria di Apollinaire, che giocherà sempre, con diversi dosaggi, su questi due termini.

Dunque, ancora, la cristianizzazione di Orfeo è inevitabile in questa visione; un Orfeo cristiano, o forse un Orfeo Cristo, come tramite tra mondo del passato e mondo nostro.

Apollinaire usa, per questo trasferimento da una mitologia ad un'altra, il simbolo del pesce e del pescatore: «Orphée que ton coeur soit l'apparat et le ciel... / Car... Pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine / égale-t-il et par la forme et la saveur / ce beau poisson divin qu'est Jesus, Mon Sauveur?».

Dopo cubismo e futurismo, Apollinaire vede una nuova strada e scrive: «Le règne d'Orphée commence».

L'orfismo è annunciato in una conferenza del 9 ottobre 1912 alla Galleria de la Boétie di Parigi e trionferà nel 1913; come idea di una conciliazione col passato e insieme apertura al futuro.

Lo stesso potrebbe dirsi dei *Canti Orfici* di Dino Campana, editi a Marradi nel 1914, perché in essi confluiscono tutti i nomi della sua cultura (Nietzsche, Rimbaud e Mallarmé, i futuristi) ma in una luce nuova e ad una temperatura incandescente, di musica e di colori: «pure nostra è la divinità del sentirsi oltre la musica...».

Il primo tempo della poesia orfica appartiene ai poeti della parola; il secondo tempo ai poeti della musica.

A Strawinsky in primo luogo; alla sua idea di ritorno alla forma musicale attraverso il suo specialissimo classicismo o neo classicismo.

simo che l'aveva condotto, tra l'altro, al «ballet d'action» *Apollon Musagète* (lungo l'elenco dei suoi balletti e opere con titolo mitologico e classico) e poi, nel 1948 al balletto in tre quadri *Orphée*. Esattamente come per la Camerata dei Bardi, il nome del cantore tracio serve a segnalare una rivoluzione musicale condotta insieme sulla conservazione e sul totale rivolgimento; e poi per l'*Orfeo e Euridice* di Christoph Willibald Gluck, opera miliare della riforma a partire dalla sua prima rappresentazione al Burgtheater di Vienna il 5 ottobre 1762.

L'identificazione Orfeo-musico e l'uso della favola per proporre l'antico dramma, da rivivere in tutte le sue componenti musicali in senso riformatore, appare evidente non solo per il passato ma anche nel nostro secolo.

La musica riconduce Orfeo in palcoscenico, sottraendolo al libro e alla poesia da scrivere e da leggere.

In palcoscenico Orfeo subisce metaforicamente la sua seconda morte per lacerazione e sbranamento e la sua rinascita: pezzi del mito vengono mescolati ad altri miti, a quelli che potremmo chiamare i miti personali del drammaturgo, infine alla sua idea di poesia, di dramma e in generale di arte.

L'emblema di questo uso del mito potrebbe essere, per gli anni '20, il quadro di Picasso raffigurante Pulcinella con la lira in mano; classicismo e mondo popolare, anzi classicismo per ritrovare la prima radice così del teatro come della musica e della pittura.

Due esempi in aree culturali differenti, quella austriaca e quella francese, presentano le stesse caratteristiche pur senza essere precisamente contemporanei (sette anni li dividono): alcuni elementi del mito sono montati e innestati su altri miti classici e contemporanei e servono a sostenere un disegno culturale, un programma, una poetica o un'estetica.

Tutti e due gli esempi – Kokoschka e Cocteau – sono di personaggi coinvolti con tutte le arti del Novecento, dalla scrittura alla pittura al teatro al cinema; entrambi compiono con Orfeo una identificazione e personale e collettiva o storica; entrambi partono di qui per cambiare i linguaggi a partire da un dato comune e riconoscibile, il mito della poesia.

Oscar Kokoschka, pittore austriaco legato all'espressionismo, alla musica contemporanea e al Bauhaus, dove collaborò con Oscar Schlemmer in coreografie astratte, scrive nel 1918 il suo *Orfeo e Euridice*.

Sintetizzando i temi di un testo che si sottrae alla sintesi proprio perché la sua cifra è la dispersione, la fuga dal centro, lo sbramamento dell'uomo come del dio, potremmo collegare l'essenza di questa versione del mito all'armonia della lingua umana, al parlare per suoni. Il centro è ancora una volta musicale, quasi una conferma dello *Sprechgesang* teorizzato anche da Schönberg, da Berg, dai dodecafonici.

Il mito viene ora interamente piegato al nuovo simbolismo espressionista, al problema centrale del soggetto e dell'urlo primordiale che gli appartiene, al riconoscimento di sé attraverso l'altro, dunque al riconoscimento del t u.

Alla fine Orfeo viene impiccato e danza con Euridice una danza di morte e amore.

«Con gioia infernale confesso / ti odio / La mia azione è – Ade – La morte vinta con l'astuzia / tu lo sei qui, non hai mancato di / ghignarmi nell'occhio morente! / Danzare! / Or vedi un po'! Lui non ti lasciò vivere, Ade / Tu qui! Trionfo! / Io non ti lascio morire»⁶.

Qui si nota uno dei temi dominanti della ricerca espressionista, quello della individuazione e poi del passaggio dall'io al tu al noi.

Nell'epilogo, al posto di Euridice che aveva condotto la schiera degli spiriti e con loro si era dileguata, appare Psiche, altra vittima di una tragedia dello sguardo trasgressivo.

Ha in grembo un mazzo di spighe e rose impregnate di rugiada e imbraccia una lira. Esalta l'amore, ma l'amore nel sogno, quello che non appartiene alla realtà. Esalta il riso sacro, la danza tra fanciulli, l'allegro tintinnare delle coppe del vino dopo la tragedia.

Sono evidenti i rapporti con *La nascita della tragedia* e con *La gaia scienza* di Nietzsche; e forse è possibile intravedere qui, senza forzare troppo il testo, un accenno all'omosessualità e all'amore per i bei fanciulli che Orfeo annuncia con la maledizione delle donne e la vendetta delle Baccanti; aspetto questo del mito quasi sempre censurato.

Censurato anche dall'altro esempio che intendo portare, quello di Jean Cocteau, che non ha mai fatto mistero della sua omofilia e

⁶ O. Kokoschka, 'Orfeo e Euridice', in *Assassino, speranza delle donne*, Sella e Riva 1981, p. 125.

anzi l'ha assimilata perfettamente alla sua estetica, alla sua creatività e alla sua vita per molti di questi aspetti eccezionale.

2. Il suo nome è Jean Cocteau

Il tavolo da pranzo, lo specchio, la seduzione di Ade sono oggetti e situazioni che troveremo nel più importante Orfeo novecentesco, quello di Jean Cocteau. Importante perché il mito viene in modo estremo potenziato e inversamente deriso, insieme usato per una identificazione generale (Orfeo è il poeta) e personale (Orfeo è Jean Cocteau). Infine perché qui il mito viene attualizzato non mediante l'evocazione di temi contemporanei, bensì mediante l'evocazione e la messa in causa della più moderna forma di rappresentazione e il più moderno veicolo di miti, il cinema.

La *pièce* del 1925 infatti viene seguita da tre films che ulteriormente sviluppano il mito, *Le sang d'un poète* del 1930, *Orphée* del 1950 e *Testament d'Orphée* del 1960.

Sembra proprio che il nome del dio tracio sia legato, nel mondo moderno, alle grandi rivoluzioni artistiche e all'acquisizione di nuovi linguaggi. Come alla fine del Rinascimento la nascita del melodramma nella fiorentina Camerata de' Bardi aveva trovato in Orfeo il suo dio, così ora, con Cocteau, lo stesso dio saluta prima, con il dramma per teatro, il *rappel à l'ordre* inteso come prosecuzione dell'avanguardia nella misura classica dell'armonia e delle regole poi, con i tre film, saluta la nuova visione con il rigore un po' freddo ma necessario e aperto a tutti gli incanti della fantasia che il cinema impone.

Nel 1925 dunque Cocteau scrive l'atto unico *Orphée* e il testo dell'*Oedipus* musicato da Strawinsky, l'anno dopo lancia il famoso *rappel à l'ordre* e l'anno dopo scrive il saggio *Mystère laïc* dedicato a De Chirico; sempre nel 1927 presenta una mostra di Savinio alla Galleria Barnheim di Parigi.

È questo il contesto della *pièce* sul cantore tracio, che manifesta il modo innovativo di leggere il mito classico di Cocteau, che è poi il modo di De Chirico e di Savinio.

Una buona sintesi di questa nuova visione, o rapporto, si vede nel ritratto di Apollinaire dipinto da De Chirico.

Il volto del poeta mostra occhiali neri che coprono gli occhi,

mentre si scorge, dietro, un suo rapido profilo; un pesce-sacro attraversa questo dipinto del 1914.

Quello di De Chirico è un Apollinaire-Orfeo; il pesce ricorda il sonetto di Apollinaire citato dal suo *Cortège* («Orphée que ton cœur...») su Gesù Salvatore, e ricorda le citate illustrazioni di Raoul Dufy con Orfeo che cammina sull'acqua piena di pesci, con la lira in mano.

Prima Apollinaire-Orfeo poi, come scrive Savinio, Cocteau-Orfeo: «A l'heure actuelle, Jean Cocteau est un poète orphique... Celui qui, de la poupe du vaisseau Argos, transformait les poissons muets en mélomanes ardents»⁷.

La stessa metafora del pesce ritorna qui per dire l'incanto della poesia-musica.

In più, Apollinaire-Orfeo di De Chirico ha gli occhi coperti dagli occhiali neri, segno dello sguardo interno, attributo del veggente che, come Tiresia, deve essere cieco.

Attributo, quello della cecità, anche del poeta metafisico, che guarda il mondo con quello che De Chirico chiama il «linguaggio luminoso» (apollineo) della pittura. Una luce solare, che acceca la prima vista mentre potenzia la seconda, quella sull'essenza dei rapporti e delle cose.

L'*Orfeo* teatrale di Cocteau, del 1925, reca tracce di tutte queste meditazioni sul mito; tracce, citazioni, allusioni, montate in modo scanzonato.

Qui Orfeo, in panni moderni, è un poeta che interroga un cavallo per comporre le sue poesie, da mandare al concorso nazionale; il cavallo risponde con una frase enigmatica: «Madame Euridice ritornerà dall'Ade», che il dramma si incarica poi sia di chiarire che di attuare.

Tra le varianti, c'è l'Angelo, Heurtebise, che Euridice chiama continuamente per sfogare la sua gelosia, importante per lo svolgimento dell'azione e per il suo carattere di *doppio* di Orfeo. Entrambi muoiono per uno scambio di pozioni velenose; la morte, un'elegante e bella signora in abito da sera, arriva da uno specchio, che Orfeo riattraverserà per andare a riprendere Euridice. Vetri e poi specchi: le lucide trasparenti superfici – segno di narcisistico rispecchiamento

⁷ A. Savinio, 'Musique nouvelle', *Mercure de France*, 1° giugno 1914.

ma anche schermo di proiezione, veicolo per l'oltre del mondo visibile, tramite per il metafisico, cinema in una parola – si moltiplicano.

Il dionisiaco appare invece nella forma delle Baccanti, che staccano la testa del poeta (come già avveniva in Kokoschka).

Come si legge nella didascalia:

«D'un tratto un oggetto vola dalla finestra e piomba nella stanza. È il capo di Orfeo che rotola sulla destra fermandosi al proscenio ... La testa di Orfeo parla con la voce di un ferito grave ...»⁸.

La testa continuerà a parlare, staccata dal corpo, fino al ricongiungimento finale dei tre (Euridice, Orfeo, Heurtebise) e alla ricomposizione dell'intero corpo del poeta.

Nella *Fedra* di D'Annunzio si legge: FEDRA «Udii già d'un aedo che l'incantò (il cane stigio) col suono della lira ...» AEDO «Tu dici dunque che vedesti / mareggiare la cetera d'Orfeo?» «Appar talvolta sotto l'Ebro – risponde il pirata fenicio – il teschio / avvolto nella sua capellatura / famosa come un gran viluppo d'alghe ... E fu dilacerato dalle femmine dei Ciconi ...»⁹.

È la versione già accolta da Ovidio (*Met.* 2, 52 sgg.) e Virgilio (*Georg.* 4, 524 sgg.).

«Si racconta una storia singolare – scrive Kerényi – sulla testa e sulla lira. Le donne omicide avrebbero staccato la testa di Orfeo, l'avrebbero inchiodata alla lira, e così l'avrebbero gettata in mare, o piuttosto nell'Ebro tracio sul quale la testa fluttuava cantando e la lira continuava a suonare»¹⁰.

D'Annunzio conosceva certo le fonti di questa versione. Ma la fonte di Cocteau? Non è escluso che fosse proprio la *Fedra* di D'Annunzio: infatti era stata tradotta in francese da André Doderet sulla *Revue de Paris* il 15 agosto – 1° ottobre 1924, nell'anno dunque di composizione dell'*Orphée*.

Legami più sottili legano D'Annunzio e Cocteau; la veggenza non vedente, il culto di Narciso e dello sguardo rivolto a se stesso, la convinzione dell'identità di mito e poesia e altro ancora. Alla fine del dramma di Cocteau «dallo specchio entrano Euridice e Orfeo guidati da Heurtebise», nella stessa stanza che ora però vedono come per la

⁸ J. Cocteau, *Orfeo*, Torino 1973, p. 50.

⁹ Ed. Mondadori, Milano 1986, pp. 117 e 144 sg.

¹⁰ C. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia II*, Milano 1963, p. 272.

prima volta; qui, come una brava famiglia borghese, si siedono a tavola in attesa del pranzo.

Questo dramma è stato definito una «meditazione sulla morte». Ma, come ho anticipato, c'è anche dell'altro.

La fredda trasparenza del vetro che Heurtebise rappresenta è doppiata dallo specchio, fredda e lucida soglia che tutti attraversano per passare dal visibile all'invisibile, dal reale al metafisico.

Questo specchio chiede di diventare uno schermo cinematografico, che interamente riflette l'unica realtà che val la pena di offrire, quella del film; il mito serve al passaggio dalla scena allo schermo, annuncia i film successivi, fa da ponte tra alcune delle arti della modernità, il teatro, la pittura, il cinema, ovvero la parola e l'immagine.

«On ne traverse pas le miroir, on ne traverse pas l'écran. Et cependant on traverse l'écran ... on habite le monde de l'écran. Le film devient l'extrême point, le territoire le plus avancé de la démiurgie» scrive Chris Marker in *Esprit* del novembre 1950, a proposito degli *Orfeo* di Cocteau e in generale del suo cinema¹¹.

Dal canto suo Cocteau minimizza e definisce *Orfeo* del 1950 un film «policier», «baignant d'un côté dans le mythe, de l'autre dans le surnaturel». Secondo l'autore, il pubblico deve chiedersi: «chi sono i motociclisti? Chi ha ucciso Segeste, che è la principessa?».

Aboliti tesi e simboli, l'unica presenza mitica è quella del poeta, che si brucia vivo per rinascere (come le membra dell'*Orfeo* classico vengono sparse nella campagna e nella terra).

Mi limito a ricordare due banalizzazioni del mito, due opere di successo quali *Orfeo e Proserpina* di Sem Benelli e *Euridice* di Jean Anouilh, scarsamente significative dal punto di vista qui assunto, di seguire cioè le trasformazioni del mito nel Novecento in relazione alle trasformazioni formali, linguistiche e in generale espressive, nelle opere che lo assumono.

Ricordo dunque rapidamente *Orfeo e Proserpina*, dramma lirico di Sem Benelli, dove *Orfeo* è il poeta sognatore contrapposto a Polifemo che è invece la pesantezza del corpo. *Euridice* qui muore perché *Proserpina* si innamora del poeta, alla fine sbranato dalle Baccanti marinato per l'intervento benefico del pellegrino (ancora una cristianizzazione del mito).

¹¹ R. Gilson, *J. Cocteau cinéaste*, Parigi 1988, p. 125.

Di parecchio successiva l'*Euridice*, una delle *pièces noires* di Anouilh, di ottima fattura e molto accattivante, che ha la caratteristica di ambientare ai nostri giorni una storia d'amore patetica, in cui *Orfeo* è col padre un suonatore ambulante di violino e *Euridice* un'attrice di modesto livello vittima della madre, dell'amante, dell'impresario e di tutto un ambiente mediocre; giovani contro vecchi e sogno contro realtà, il destino è rappresentato dal signor Enrico, un enigmatico personaggio-ombra che alla fine riuscirà a far morire anche *Orfeo* sottraendolo allo squallore quotidiano e ricongiungendolo alla ragazza. Sono gli anni del ritorno al mito di J. P. Sartre (*Les mouches* sono del 1943, l'*Antigone* di Anouilh del 1944) cioè della proclamata esigenza di un ritorno al tragico e al «teatro filosofico» che mostra l'uomo libero in situazione, posto cioè nella necessità di scegliere (vedi la conferenza di Sartre 'Forger des mythes' del 1946, a New-York in occasione appunto di una rappresentazione americana dell'*Antigone*¹²). Ma io resto del parere che l'influenza teatrale più consistente su questo Anouilh sia Pirandello.

3. *Orfeo vedovo*

Nell'*Orfeo*, film di Cocteau del 1950, c'è una radio nell'auto della principessa che lancia appelli da un altro mondo. Questa idea della macchina-medium, che troveremo nel più diretto (e unico) discendente di Cocteau, cioè nell'*Orfeo vedovo*, libretto per musica di Alberto Savinio¹³.

Savinio scrittore musicista pittore può, come Cocteau, identificarsi col mitico cantore. Nel suo viaggio dalla Francia ha costruito un ponte tra i due paesi: Apollinaire parla di lui come musicista a partire dal 1914 (in *Paris-Journal* del 21 maggio e in *Mercure de France* del 1° giugno) mentre Cocteau l'ha presentato alla mostra alla Galleria Bernheim di Parigi nel 1927. Tre anni dopo Cocteau girerà il film *Le sang d'un poète*, che in ogni modo cercherà di sottrarre all'etichetta

¹² In *Un théâtre de situations*, Parigi 1973.

¹³ *Le testament d'Orphée* di Cocteau (ora nelle Editions du Rocher, Parigi 1983), del 1960, reca una dedica a Savinio: «Salut A Votre Irrésistible Noblesse Instinctive Orphée», leggibile nella ed. Scheiwiller, Milano 1961.

surrealista per condurlo nell'ambito della metafisica; il «metafisico sguardo» di cui scrive Savinio nel 1934: «È per questo che quando un occhio è acceso, brillante ... l'altro appare velato, stanco, assorto nella contemplazione non di un oggetto, ma di un pensiero. Questo è il poetico, il metafisico sguardo»¹⁴.

L'Orfeo mitico di Savinio appartiene alla sua idea nietzschiana di moderna tragedia: l'uomo adulto non la dimentica ma se la rivive e la supera, se ne libera con la leggerezza; rimane un *puer aeternus* accettando pensieri di tutti più profondi, che «camminano su zampe di colomba» come scrive in *Scatola sonora*; gli dèi greci sono tutti uomini che hanno superato la tragedia e Orfeo è la prova che la musica può alleggerire la vita; così Verdi si colloca in lui come simbolo positivo, contro il totalitarismo e la *pesanteur* di Wagner.

Sempre in Savinio, Orfeo è la musica, ma in versione luminosa e consolante, com'è scritto nella sua *Nuova Enciclopedia*: 'Orfeo' (II) «Il nome di Orfeo ... è composto di *aur* (luce) e di *rophae* (guarigione, salute). Orfeo è colui che porta agli uomini luce e verità. Orfeo non è morto. Gli Orfei sono tanti e si rinnovano ...».

E prima, alla stessa voce 'Orfeo' (I), un quadretto di vita borghese, autobiografico grazie al nome Nivasio Dolcemare, dipinge lo scrittore come Orfeo, suonatore di pianoforte: «Nivasio Dolcemare credeva al mito di Orfeo, come del resto tornerà a credere al mito di Orfeo quando una donna a tutto fare si troverà che dirà ai Dolcemare: «Non mi piace la vostra casa, il salario che mi date sono pronta a tirarvelo in faccia, ma rimango lo stesso perché mi piace la musica»¹⁵. Nel *Signor Dido*¹⁶ compare un Orfeo dentista, amante della musica oltre che torturatore dei suoi pazienti. È esattamente questa la temperatura scherzosa e raffreddante con cui Savinio tratta questo mito; il motivo credo stia nella evidente identificazione tra se stesso musicista e il cantore tracio; esattamente come Orfeo era Cocteau, visitato da Savinio nel suo «antro» un anno dopo la rappresentazione parigina del suo *Orphée* da parte di Pitoëff, nel 1937: «Nell'ora attuale Jean Cocteau è poeta orfico. Il tessalo cantore, l'amante di Euridice, colui che scese nell'Ade e placò il tricipite Cerbero ... Orfeo il tracio osses-

¹⁴ A. Savinio, 'Mistero dello sguardo', *Colonna* n. 3, marzo 1934.

¹⁵ *Id.*, *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977, p. 283 sg.

¹⁶ *Id.*, *Il Signor Dido*, ivi 1978, pp. 53-56.

sione Jean Cocteau: il poeta, il drammaturgo, il pittore»¹⁷. Tre competenze che spettano anche a Savinio; il quale tornerà ancor più scherzosamente ad Orfeo tredici anni dopo, con *Orfeo vedovo* rappresentato nell'autunno 1950 a Roma ed edito a Roma nel '50 (V edizione *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*) insieme alla *Morte dell'aria* di Scialoja-Petrassi e *Il Tenore sconfitto* di Brancati-Tommasini. Del suo *Orfeo vedovo* Savinio è (alla Cocteau) tutto: scrittore musicista scenografo.

Un Orfeo perfino derisorio, come mostra la prima didascalia che prescrive una «stanza a lutto, nera, filettature bianche» che si ripetono nei divani, nel cielo («nero, filettature bianche»), nell'abito del protagonista, nel tavolino, infine nel cestino anch'esso a lutto. Dalla scena – alla Dufy, primo illustratore del *Bestiario* di Apollinaire – l'ironia passa alla situazione e alla parola, alle «arie» del vedovo Orfeo, che deridono la passione nel grande melodramma romantico; se si pensa che «l'affettuosa musica» aveva motivato la riforma della Camerata dei Bardi si capirà il rovesciamento ironico delle parole e della musica di Savinio, tese a deridere proprio il falso patetismo del brutto melodramma.

Credo che questa opera sia da mettere in relazione al desiderio di farla finita con molti falsi idoli che Savinio non cesserà di sbeffeggiare; e specialmente alla convinzione che la tragedia – come genere e come visione del mondo quindi – abbia irrevocabilmente fatto il suo tempo. Come si legge nella *Nuova Enciclopedia* alla voce 'tragedia': «Assolto il suo compito di trasformare la natura in arte (cristianamente diciamo il male in bene) la tragedia non ha più ragione d'essere e infatti non è più; non sarà mai più».

Si deve ricordare che Savinio sacrificava tuttavia al dio della tragedia: col suo *Alceste di Samuele* del 1949, rappresentata al «Piccolo» con regia di Strehler nel giugno del 1956; tragedia di un viaggio nell'aldilà ma, come la storia suggeriva, compiuto da una moglie, nuova Alceste ebrea, verso la vita per riprendersi il marito, nuovo Admeto anch'esso votato alla morte: «Ora noi sappiamo che anche i morti amano la morte e odiano la vita» conclude Savinio.

Noi siamo loro e loro noi: come si legge ancora nel *Signor Dido*: «Felicità è non più sentire il movimento e dimenticarlo ... Dimenticare la vita» (p. 149).

¹⁷ *Id.*, *Souvenirs*, Palermo 1976, pp. 65-70.

Sdrammatizzato il tema della morte, Savinio può riavvicinarsi al mito di Orfeo con amichevole distanza, con benevola ironia; riferendosi dunque più a Cocteau, al suo specchio e ai suoi angeli della morte in motocicletta del film *Orphée* (dello stesso anno 1950), che al mito e al suo paradigma. Infatti qui un rappresentante dell'IRD – Istituto Ricostruzione Defunti – propone al vedovo l'acquisto di una macchina – dopo il cinema e dopo la televisione – capace di restituire i morti; sfortunatamente la macchina non sempre è sincronica e in questo caso riporta in vita un'Euridice di qualche anno prima, quando aveva per amante il dattilografo del marito Orfeo, tal Maurizio Mezzetti: Orfeo non resiste al dolore e si spara, ma l'agente dell'IRD fa tornare indietro la macchina: Orfeo deve vivere perché è il poeta che sta per raggiungere non Euridice bensì la poesia. E anche questa conclusione fa riferimento a Cocteau e al suo lieto fine. Cocteau ha dunque il merito di aver consentito una identificazione tra chi scrive e la figura del mito in modo eplicito, solare.

Lo scrittore o il pittore: e certo l'Orfeo dei pittori costituisce un ulteriore capitolo che qui può essere solo accennato: a cominciare dal «cubismo orfico», termine coniato da Apollinaire per indicare la pittura dello sguardo interno, con elementi dotati di forte realtà ma improntati alla visione dell'artista anziché a un referente esterno e per così dire obbiettivo: poi c'è Picasso col suo Pulcinella che suona la lira, Picasso che scrive, nel 1936, a proposito di un quadro di Poussin dedicato al cantore tracio: «Guardate Poussin quando dipinge Orfeo: ebbene è raccontato tutto, anche la più piccola foglia racconta la vicenda»¹⁸. E poi gli Orfei di Savinio appunto, l'uomo con la lira al posto della testa del 1932, Orfeo e Euridice del 1951¹⁹.

Ma gli anni '50 – come Savinio mostra – sono anni di importanti alleanze tra letteratura e mito: penso naturalmente a Thomas Mann, alle sue *Storie di Giuseppe* e allo scambio di lettere tra lui e Kerényi.

Attraverso l'edizione viola Einaudi dedicata all'Etnologia arriviamo a un Orfeo quasi sconosciuto perché compreso nei *Dialoghi con Leucò*, autore Cesare Pavese, editore per Einaudi di questa collana e importante scrittore che tolse molta polvere al mito. Il dialogo

¹⁸ In *Picasso*, a c. di Mario De Micheli, Milano 1973, p. 92.

¹⁹ Sono visibili nel Catalogo della Mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma del 1978 (maggio-luglio), De Luca, Roma, ai nn. 66 e 174.

dedicato a Orfeo che parla con Bacco e rievoca viaggio, morte e destino, si intitola *L'inconsolabile* (1947), e reca nella minuta, pubblicata in appendice, la seguente nota riassuntiva: «Che le feste di Dioniso alludessero a morte e rinascita, e come tutto ciò che è sesso ebrezza e sangue richiami al mondo sotterraneo, salta agli occhi. Il tracio Orfeo, viandante dell'Ade, cantore sovrano e vittima lacerata come Dioniso stesso, è figura ricchissima passibile ancora di molte interpretazioni...»²⁰.

Potremmo proprio concludere con queste sue parole; e forse con una considerazione di ordine generale. In questo percorso abbiamo fatto nomi e date e queste ultime, in relazione al mito, non sono state mai date «neutre»: il 1918 o il 1936 o il 1950 o il 1960 sono date che rimandano a momenti caldi sia della storia che della letteratura (ma forse tutte le date sono «calde» e basta saperle scaldare).

Per quanto riguarda il nostro tema: Orfeo segnala dei passaggi da un'avanguardia (Apollinaire, Strawinsky, Picasso) a un *rappel à l'ordre* (Cocteau, Savinio e il Pavese dei *Dialoghi con Leucò*).

Il mito è per eccellenza il tramite di questo passaggio perché rappresenta una tradizione e una possibilità di vararla.

La recente fortuna di Savinio mette in relazione i suoi anni ai nostri; la sua continua ricerca, aperta e inconcludente dall'avanguardia a un ordine molto disordinato fa pensare alla ricerca dei nostri anni, alle recenti riflessioni sulla modernità e il suo *post*.

Come Savinio, al mito torniamo piegandolo non tanto alle nostre domande quanto alle nostre risposte.

Leggiamo la conclusione della 'Probabile autobiografia di una generazione' (1949) di Giacomo Debenedetti: «Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta invece il racconto di come l'ha perduta, e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto, e riconduce viva Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgano per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia»²¹.

Orfeo poeta compie l'esperienza del viaggio, noi viviamo di quel racconto sempre rinnovato.

²⁰ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino 1947, p. 204 sg.

²¹ In *Saggi critici*, Milano 1952, p. 16.

Dopo *Orfeo vedovo* di Savinio, che abbiamo scelto come convenzionale punto di arrivo, le varianti del mito sono ben lungi dall'essere esaurite.

Ricordo *Orfeo negro* (*Orfeo da Conceição*, della Concenzione) di Vinicius de Moraes, *pièce* e film brasiliani di grande successo, in cui il mito torna alle sue origini e ai suoi nomi: Aristeo, Apollo, Proserpina, Cerbero, Clio madre di Orfeo ... E ricordo la *Favola d'Orfeo* di Massimo Binazzi (1977), con la sua trasposizione alla vicenda Prokofiev-Stalin, vicenda esemplare di lotta tra vita e morte, arte e politica.

E infine, proprio dei nostri giorni, il film *Orfeo* dello svizzero Goretta (1988), che rappresenta la favola di Striggio musicata da Monteverdi; come se il mito, stanco di viaggiare, si ricongiungesse con le sue lontane origini tardo rinascimentali italiane, dove nasce il dramma per musica moderno.

Un percorso circolare, quello del nostro Orfeo novecentesco, che, come il serpente che morde la sua coda, ricongiunge la fine al principio.

Queste storie non avvengono mai, ma sono sempre.

DIFFUSIONE DIACRONICA DELL'ICONOGRAFIA DI ORFEO IN AMBIENTE OCCIDENTALE

ANTONIA F. G. ALESSIO CAVARRETTA

Orfeo è un personaggio poliedrico, del quale si sono sempre interessati gli studiosi di ogni epoca¹ senza mai riuscire a dare un giudizio esaustivo su ciò che ha rappresentato presso le generazioni e le civiltà, che si sono avvicendate nel corso dei secoli². Sofferamoci a considerarlo quale personaggio mitico, le cui vicende sono state

¹ Per avere un quadro generale degli studiosi che, dagli inizi del XX secolo ad oggi, hanno rivolto la loro attenzione su Orfeo come figura mitica e su tutta la problematica che sta dietro di lui si rimanda a: E. Rohde, *Psyché*, Paris 1928, pp. 348-375; V. Macchioro, *Zagreus*, Firenze 1930; L. Gernet, A. Boulanger, *Le Génie Grec dans la religion*, Paris 1932, p. 143 sg., 368-369, 415 sg., F. Münzer, in *RE* XVIII 1, 1939, coll. 1200-1316, s.v. 'Orpheus'; E. O. James, *Antichi dei mediterranei*, Milano 1963², pp. 84 sg.; 213, 293 (= *Myth and Ritual in the Ancient Near East*, London 1958); O. Kern, *Die Religion der Griechen* I, Berlin 1963 (1926¹), pp. 71, 133, 208; C. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano 1964², p. 100 sgg. (= *Die Mythologie der Griechen*, Zürich 1951); G. Graneris, *Grecia e Roma nella storia delle religioni*, Roma 1970, pp. 129-139; I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, New-York 1973 (= Berkeley-Los Angeles 1941); J. Ferguson, *Le religioni nell'Impero romano*, Bari, 1974, pp. 90, 158. (= *The Religions in the Roman Empire*, London 1970); E. Maass, *Orpheus*, Aalen 1974 (München 1895¹); U. Bianchi, *La religione greca*, Torino 1975, pp. 225-238; G. Colli, *La sapienza greca* I, Milano 1977, pp. 118-289; G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, Roma-Bari 1977, pp. 166-168, 175-177 (= *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth 1974); R. Graves, *I miti greci*, Milano 1979, pp. 99-102 (= *Greek Myth*, Harmondsworth 1955¹; London 1958²); M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 1981, pp. 121-156 (= *Dionysos mis à mort*, Paris 1977); D. Sabbatucci, 'Religione tradizionale ed esigenze esoteriche, 12. Misticismo: sviluppo orfico', in *Storia e civiltà dei Greci* VI. *La crisi della polis. Arte, religione e musica*, Milano 1981², pp. 604-607.

² In questo contesto appare di scarso rilievo la questione se le rappresentazioni di Orfeo siano esaustive per la conoscenza di quel fenomeno complesso che va sotto il nome di Orfismo o meno. Mi limiterò a fare una disamina tipologica del nostro personaggio e della diffusione della sua immagine entro ben determinati limiti geografici e cronologici.

ORFEO E L'ORFISMO

Atti del Seminario Nazionale

(Roma-Perugia 1985-1991)

a cura di Agostino Masaracchia

QUESTO VOLUME È STATO PUBBLICATO
CON IL CONTRIBUTO DEL CONSIGLIO NAZIONALE
DELLE RICERCHE E DEL MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ
E DELLA RICERCA SCIENTIFICA E TECNOLOGICA

GEI[®]

GRUPPO EDITORIALE INTERNAZIONALE[®] · ROMA

© 1993 Copyright by Gruppo Editoriale Internazionale®

ISBN 88-8011-018-7

A. MASARACCHIA
ORFEO
E L'ORFISMO
GEI - ROMA
0000397

SOMMARIO

9 *Premessa*

AGOSTINO MASARACCHIA

13 Introduzione

GABRIELLA RICCIARDELLI APICELLA

27 Le teogonie orfiche nell'ambito delle teogonie greche

ALESSANDRO PARDINI

53 L'*Ornitogonia* (Ar. Av. 693 sgg.) tra serio e faceto: premessa letteraria al suo studio storico-religioso

SABRINA COLABELLA

67 Sul papiro di Derveni

GABRIELLA IACOBACCI

77 Orfeo argonauta. Apollonio Rodio 1, 494-511

IPPOLITA AVANZINI

93 Il fr. 86 K.: una nuova ipotesi

MASSIMO DI MARCO

101 Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo

ADELE-TERESA COZZOLI

155 Euripide, *Cretesi*, fr. 472 N.² (79 Austin)

AGOSTINO MASARACCHIA

173 Orfeo e gli 'orfici' in Platone

- ANGELA DI FABIO
199 La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone: metamorfosi di un mito
- ADRIANO PENNACINI
211 La narrazione patetica di Virgilio: Orfeo nell'Ade
- CARLO SANTINI
219 Orfeo come personaggio delle *Metamorfosi* e la sua storia raccontata da Ovidio
- GIUSEPPE GIANGRANDE
235 La lamina orfica di Hipponion
- GABRIELLA IACOBACCI
249 La laminetta aurea di Hipponion: osservazioni dialettologiche
- RAFFAELE LUISELLI
265 Contributo all'interpretazione delle *Argonautiche orfiche*: studio sul proemio
- NINO BORSELLINO
309 La voce e lo sguardo. Orfeo nella *Fabula* del Poliziano
- MARIO MARTELLI
319 Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana
- GENNARO SAVARESE
353 Orfismo a Roma tra filologia e cabala (1505-1532)
- LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI – DOMENICO SCAFOGLIO
367 Orfeo e Pulcinella
- FRANCA ANGELINI
383 Orfeo allo specchio
- ANTONIA F. G. ALESSIO CAVARRETTA
399 Diffusione diacronica dell'iconografia di Orfeo in ambiente occidentale

- CRESCENZO FIORE
409 Aspetti sciamanici di Orfeo
- FIGURELLA GIACALONE
425 Tracce orfiche nella letteratura popolare meridionale
- GUY LANOUE
447 Orpheus in the netherworld in the plateau of western north America: the voyage of Peni
- Appendice
- MARICLA BOGGIO
489 Lo sguardo di Orfeo
- 625 *Indice dei luoghi discussi*
- 631 *Indice dei nomi*