DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE LINGUE ARTI

XXXVII CICLO

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE L-FIL-LET/14

TESI DI DOTTORATO

ORFEO NELLA MODERNITÀ EUROPEA. LE METAMORFOSI DI SENSO DI UN MITO NEI LINGUAGGI DEL NOVECENTO.

DOTTORANDA:
DOTT.SSA CLAUDIA MAGGIALETTI

SUPERVISORE:
PROF.SSA STEFANIA RUTIGLIANO

COORDINATORE:
PROF.SSA OLIMPIA IMPERIO

ESAME FINALE 2025

Sommario

Introduzione. 2
1. Gli dei in fuga: mito e letteratura. 2
Capitolo 1 13
1.1. L'eroe sciamano: Orfeo musico e incantatore. 13
1.2 L'eroe elegiaco: Orfeo e Euridice. 29
1.3 Orfeo dal Medioevo alla Modernità. 35
Capitolo 2 45
2.1 Alle soglie del Novecento: il fantasma della perdita. 45
2.2 *Le règne d'Orphée commence*: Apollinaire e il sogno dell'arte pura. 51
2.3 Dal mito al *sogno*: i *Canti Orfici* di Dino Campana. 65
2.4 Lo sguardo e la voce: Paul Valéry tra Orfeo e Narciso. 82
2.5 La morte e le fanciulle: l'orfismo di Rilke. 90
Capitolo 3 116
3.1 Tra le maglie del presente: mito e teatro. 116
3.2 Ascensori per il patibolo: l'*Orphée* di Cocteau. 129
3.4 Quando Orfeo ha lo sguardo di Javert: l'*Eurydice* di Jean Anouilh. 153
Capitolo 4 180
4.1 *Il faut imaginer Orphée heureux*: verso il paradigma della liberazione. 180
4.2 Nel nome della madre: *Orfeo in Paradiso* di Luigi Santucci. 190
4.3 *Alerte, ou vous êtes perdus*: Buzzati e Pasolini. 208
Conclusioni 230
Bibliografia 233

Introduzione.

1. Gli dei in fuga: mito e letteratura.

«Gli dei sono veramente fuggiti?»: questo l'interrogativo che James Hillman pone in esordio al suo recente saggio *Il complesso di Orfeo: presenza (e assenza) di Orfeo nel mondo contemporaneo*[1]. Il Novecento è davvero una *dürftige Zeit,* come scrive Heiddeger riprendendo Hölderlin, un tempo di indigenza ontologica in cui Dio e i suoi avi pagani sembrano aver ormai abbandonato i cieli della modernità?[2] Certamente non si può ignorare come la loro dipartita dall'orizzonte della storia non abbia mai coinciso con il loro definitivo silenzio sulla scena letteraria, dove invece la rappresentazione della loro assenza finisce spesso per assumere i toni di una liturgia commemorativa. Già a partire dal romanticismo tedesco, infatti, la modernità europea sembra porsi costantemente sulle tracce degli 'dei in esilio' che sembrano affastellarsi nella memoria di Heine[3]: i numi della classicità hanno perduto il loro antico splendore, la

[1] J. Hillman, *Il complesso di Orfeo: presenza (e assenza) di Orfeo nel mondo contemporaneo,* in G. Guidorizzi e M. Melotti, a cura di, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte e poesia,* Carocci, Roma 2005, pp. 15-27.

[2] L'espressione è mutuata da *Brot und Wein* di Hölderlin (1800-1801): «Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar Leben die Götter, / aber über dem Haupt droben in anderer Welt. Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten, / ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns / […] Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters / besser zu schlafen,, wie so ohne Genossen zu sein, / so zu harren, und was zu tun indes und zu sagen, / weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit.» (F. Hölderlin, *Le liriche,* con testo tedesco a fronte, a c. di E. Mandruzzato, Gli Adelphi, Milano 2024, p. 524). Si potrebbe dire che, per Hölderlin, avvertire la sopravvivenza dell'Ellade classica nel mondo moderno vuol dire essenzialmente rivivere l'impresa di Orfeo, cercare di riportare in vita un oggetto d'amore perduto. Sicché, ad esempio, Walther Rhem vede nella figura di Orfeo quasi il nume tutelare della poesia di Hölderlin: «Die mythische Gestalt des vergöttlichen Sängers Orpheus, des hohen Urdichters, schwebt nicht zufällig als Leitbild über dem Genius Griechenlands. Hinfort weicht Orpheus nicht mehr von der Seite Hölderlins. Ungenannt und unsichtbar bleibt der allfühlende, alliebende Sänger im Werk des Deutshcen gegenwärtig und weist diesem die Weite und Tiefe des Raumes, in dem er selbst heimisch warden und "dichtersch wohnen", den er mir seinem liebenden, tönenden Wort erfüllen soll: Reich der Lebenden und Reich der Toten sind seinem verwailenden Herzen gleichermaßen "zu Sorg und diensten" anvertraut, in beide muß er lauschen und swischen ihnen das Band der Gemeinschaft wieder knüpfen und über dem feierlichn, liebenden Andenken an die Toten wachen, damit die Einheit des Kosmos bewahrt bleibe.» (W. Rhem, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke,* L. Schwann Verlag, Düsseldorf 1950, p. 159).

[3] Ci si riferisce qui, in particolare, al saggio incompiuto *Gli dei in esilio* di Heinrich Heine: pubblicato inizialmente a puntate, con il titolo *Les dieux en exil,* sulla rivista *Revue des deux Mondes* nel 1853, l'opera viene poi riproposta in tedesco nello stesso anno, con il titolo *Die Götter in Elend,* sui *Blätter für literarische Unterhaltung.* Per ulteriori approfondimenti sull'opera di Heine e sul più vasto *Götter-Exile-motiv* nella letteratura tedesca, cfr. A. Amatruda, *(Auto)ritratti di dèi decaduti:* Die Götter im Exil *di Heinrich Heine,* «LEA», 10, 2021, pp. 233-249.

serenità olimpica del loro sguardo si è raggelata nella forma metonimica della statua, nell'apparente silenzio del marmo. Eppure, benché ascosa, quella degli dei pagani continua ad essere una presenza tutt'altro che muta nel mondo moderno.

D'altronde lo stesso Heidegger identifica la matrice più profonda della poesia e dell'arte come un processo di *andenken,* di 'pensiero rammemorante': uno sguardo all'indietro, un circuito memoriale che rigenera perennemente il suo nucleo originario.

> Memoria è il raccogliersi della rimemorazione (*Andenken*) presso ciò che è prima di ogni altra cosa da-considerare (*zu-Bedenkende*). Questo raccogliersi alberga presso di sé e nasconde in sé quello a cui preliminarmente sempre si deve pensare nel guardare a ciò che è (west) e si afferma come essente e come essente-stato (*als Wesendes und Gewesenes*).
>
> La memoria, la raccolta rimemorazione volta verso il da-pensare, è il terreno da cui sgorga la poesia. Per questo l'essenza della poesia risiede nel pensiero. Questo ci dice il mito, cioè il Dire originario (*die Sage*). Il suo dire (*Sagen*) è considerato il più antico, non solo in quanto, in base al calcolo della cronologia, è il più primitivo, ma perché nella sua essenza esso rimane, nel passato e nel futuro, ciò che è più degno di essere pensato. [4]

A conferma della prospettiva heideggeriana, la letteratura del ventesimo secolo sembrerebbe rifluire a più riprese verso le antiche sponde del mito, dai cui gorghi secolari riaffiorano costantemente dei, eroi e figure metamorfiche che si aggirano tra le pagine novecentesche come fantasmi inquieti. Essi recano con sé, come vedremo, le stimmate dell'origine, i segni di una profondità a tratti insondabile, a cui i mitografi contemporanei cercano continuamente di affacciarsi, ma che arrivano ad esprimere essenzialmente per via asintotica, obliqua, talora persino incidentale.

La nostra ricerca intende analizzare le modalità di recupero del mito di Orfeo nella letteratura del ventesimo secolo - evidenziando, attraverso la selezione di determinati 'snodi' testuali particolarmente sintomatici, le criticità sommerse che emergono dalla 'diffrazione' tematica e stilistica a cui l'archetipo classico va incontro, nel momento in cui viene inquadrato nella complessità epistemologica del secolo breve. L'indagine intende cioè muoversi innanzitutto nell'alveo di una prospettiva multidisciplinare che chiami in causa anche il retroterra filosofico, storico e culturale in cui vengono a incardinarsi le singole esperienze letterarie analizzate. Un

[4] M. Heiddeger, *Saggi e discorsi* (ed. or. *Vorträgeund Aufsätze,*1936)*,* traduzione italiana a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, p. 91.

taglio comparatistico, quest'ultimo, che ci consentirà di motivare, in termini di cogenza storico-culturale, determinati 'scarti' che vengono a crearsi tra la condensazione classica del mitologema e gli esiti più maturi della sua rielaborazione novecentesca.

Se infatti, come si suggeriva in esordio, è la memoria del passato a stabilire il futuro della scrittura, perché permette di tracciare i contorni del nuovo, un confine tra un canone apparentemente consolidato e lo sperimentalismo individuale, il nostro discorso dovrà necessariamente implicare un confronto costante con la matrice ipotestuale del mitologema.

Sarà pertanto opportuno soffermarci, in primo luogo, sulla natura e sull'estensione del meccanismo mnemonico che soggiace al recupero del mito in chiave letteraria. Il ricordo del mito è la memoria di un passato che non è mai stato presente perché si dà soltanto come riverbero: una preistoria del tempo e della parola, una zona d'ombra della memoria umana che ricade necessariamente fuori dal raggio d'azione del *logos*, delle forme storicamente individuabili. Del resto, sin dalle sue più antiche formulazioni, il mito non può darsi se non come *fabula,* come elaborazione letteraria di nuclei narrativi che risuonano dai recessi di un'auroralità inattingibile, di un preterito che può rivivere soltanto attraverso le sue rievocazioni successive, storicamente documentate. Attingere al mito vuol dire quindi risalire al grado zero della memoria storica e letteraria: come scrive Karl Abraham,

> Un'espressione che Freud utilizza nella *Interpretazione dei sogni* illustra bene questo stato di fatto. A proposito del periodo dell'infanzia di cui noi non ci ricordiamo chiaramente, egli parla dell'epoca *preistorica* del soggetto. Se le reminiscenze di questo periodo sono imprecise, esse non di meno hanno lasciato delle impressioni […] Avviene lo stesso per i *miti. Essi sono nati nel tempo preistorico della collettività, di cui non abbiamo alcuna testimonianza precisa, e contengono reminiscenze della sua infanzia.* […] *il mito è un frammento superato della vita psichica infantile della collettività, che contiene (in forma velata) i desideri dell'infanzia della collettività.* [5]

La ricezione del mito antico nel mondo moderno procede dunque all'ombra di una «duplice paradossalità»[6], per richiamare l'efficace espressione che Franco Botturi utilizza con particolare

[5] K. Abraham, *Sogno e mito. Contributo allo studio della psicologia collettiva* (ed. or. *Traum und Mythus. Eine Studie zur Voelkerpsychologie,* 1909), in Id., *Psicoanalisi del mito,* introd. a cura di G. Canziani, traduz. di N. Merola, Newton-Compton, Roma 1971, p. 68.

[6] F. Botturi, *Vera Narratio,* «Itinera», n.9, 2015, p 47.

riguardo alla teoria vichiana. Da un lato, infatti, l'uomo contemporaneo è ormai capace di cogliere un grado di «falsità oggettiva» del mito, specialmente in rapporto alla natura favolosa dei suoi contenuti, che vengono pertanto associati ad uno stadio pre-evolutivo del pensiero critico e razionale. Dall'altro, però, la ricorsività diacronica con cui il mito viene rimodulato nel corso dei secoli ne fa emergere la «primordialità sempre attuale», ossia la sua inesausta capacità di caricarsi di significati e valenze diverse a seconda del momento storico e della testualità in cui viene inglobato.

L'analisi dell'evoluzione del mito in letteratura non può che procedere, a questo punto, tenendo ben presente le due linee direttrici, apparentemente divergenti, che ne orientano lo sviluppo: ripetizione e variazione. Sulla scena letteraria, quello del mito è un eterno ritorno del simile, mai dell'uguale. Da un lato, infatti, è innegabile che ogni mito non esiste se non come reiterazione, come ricomparsa di un nucleo diegetico pre-esistente e irriducibile – quello che Philippe Sellier definisce «mito etnico-religioso»[7], ossia una narrazione collettiva, anonima, spesso a carattere eziologico. Dall'altro è anche vero che, nel momento in cui quel nucleo originario confluisce nelle coordinate di un singolo spazio testuale, si delinea inevitabilmente una linea di frontiera tra la *terra nullius* del mito etnico-religioso e la dimensione, apparentemente più sorvegliata, di un'autorialità storicamente individuabile. È dunque proprio il crisma dell'autorialità, sempre secondo la distinzione di Sellier, che sancisce il passaggio dal mito etnico-religioso al mito letterario: una transizione in cui viene meno il carattere eziologico e lo statuto di verità del primo, ma che mantiene in linea di massima l'organizzazione strutturale, la saturazione simbolica e l'orizzonte sacrale-metafisico della narrazione.

La suddetta distinzione tra mito etnico-religioso e mito letterario ci consente di comprendere meglio l'evoluzione dei più recenti lavori critici sui rapporti tra mito e letteratura. A partire dagli anni Settanta, con la nascita della scuola mitocritica francese (Vernant, Detienne, Brunel[8]), si

[7] Cfr. P. Sellier, *Qu'est-ce que un mythe littéraire,* «Littérature», n. 55, 1984, pp. 112-126.

[8] Convenzionalmente, la nascita della mitocritica francese si fa risalire alla pubblicazione, nel 1992, dell'eponimo saggio di Brunel (P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours,* Écriture PUF, Parigi 1992). In realtà, a ben vedere, un rinnovato e fecondo interesse per i rapporti tra mito e letteratura comincia a delinearsi chiaramente, in Francia, già negli anni Settanta, con la nascita della collana *Mythes,* per le edizioni Armand Colin, curata da Philippe Sellier e Pierre Brunel. Tali ricerche si sviluppano ulteriormente grazie al *Centre de Recherche en littératurer comparée* della Sorbona, fondato da Brunel. Tra i principali contributi, oltre a quelli già citati di Sellier e Brunel, ricordiamo anche, ma non solo: J.P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque,* CNRS, collezione «Mythes et réligions», Parigi 1962; Id, *Mythes et Pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique,* Edizioni Maspero, Parigi 1965; Id., *Mythe et Société en Grèce ancienne,* Edizioni Maspero, Parigi 1974; M. Detienne, *L'invention de la mythologie,* Gallimard, Parigi 1981; Id., *Transcrire les mythologies,* Albin Michel, Parigi 1994.

assiste al definitivo superamento del paradigma illuminista che insisteva sull'analisi descrittiva dei singoli mitologemi, evidenziando le specificità storico-culturali delle diverse 'favole' antiche, per poi derivarne un giudizio sostanzialmente negativo – o, perlomeno, 'limitante' – circa la loro proponibilità in tempi moderni. Al contrario, la scuola francese sposta il baricentro dell'indagine critica sulla natura dei rapporti che il mito intrattiene sul piano diacronico con la tradizione letteraria, sottolineando l'inesauribile osmosi tra il sostrato mitologico e le diverse operazioni di riscrittura che lo coinvolgono. Dal mito in quanto nucleo diegetico autonomo, quindi, il focus si orienta a questo punto sul mito in quanto elemento strutturale che sembra quasi scompaginare i piani temporali in cui apparentemente si incardina la storicità del testo che lo ingloba. Nella rielaborazione del mito, infatti, il presente della scrittura autoriale è messo costantemente a reagire con un passato remoto – il preterito del mito, appunto - che pure si attualizza nel momento stesso in cui 'ritorna' nelle maglie di una nuova testualità.

È per questo che i rapporti tra mito e letteratura non sembrano inquadrarsi nella semplice linearità di una relazione derivativa, per cui dal *mythos* antico si procederebbe verso la sua espressione letteraria.

Essi ricadono invece in una cartografia ben più complessa, opalescente. Alle sorvegliate categorie di intertestualità e interdiscorsività di Segre e alla casistica tipicamente genettiana, infatti, si potrebbe aggiungere quella che Bart Van den Bossche identifica come un particolare tipo di transtestualità[9], ossia un'intricata relazione tra il testo letterario e un repertorio culturale che trascende la dimensione delle singole occorrenze testuali, e addirittura la sfera del linguaggio stesso. Il mito, a questo punto, non rappresenterebbe più il Grund, il fondamento della letteratura, ma il suo incessante spalancarsi sull'Ab-Grund, sull'abisso. Ben lungi dal ridursi alle rassicuranti forme di una *fabula* dai contorni ben definiti, storicamente inquadrabili, il sostrato mitologico assume quindi la magmatica consistenza di un nucleo irraggiungibile, un

[9]Cfr. B. Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni ed elaborazioni,* Franco Cesati Editore, Firenze 2007, cap. 'Mito e letteratura, elaborazioni di un arcitesto', pp. 13-41: si noti come la transtestualità evidenziata da Bossche non coincida pienamente con l'omonima categoria genettiana. Genette identifica il più ampio grado di transtestualità nella relazione ipertestuale, definita come «ogni relazione che unisce un testo B (ipertesto) a un testo A (ipotesto), sul quale si innesta in maniera che non è quella del commento» (G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (ed. or. *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Seuil, Parigi, 1982), trad. it. a cura di R. Novità, Einaudi, Torino 1982, p.8). Van Den Bossche invece si focalizza su una relazione che trascende la dimensione letteraria e non si limita alla semplice correlazione binaria tra due realtà testuali. A tal proposito, Van den Bossche parla di relazione ternaria tra un testo, l'"oggetto' mito e un altro testo che agisce da intermediario-agente interpretante.

fondo sommerso che, a partire dalla lezione junghiana, affonda nei recessi dell'inconscio collettivo (*Mythenbestandteile*).

Anche Furio Jesi sostiene che, «piuttosto che girare in tondo […] rispetto a un centro non accessibile: il mito»[10], è forse più proficuo focalizzarsi su quella che egli definisce la 'macchina mitologica'[11], ossia l'inesausta capacità del mito di riproporsi sulla scena letteraria come produzione dinamica di forme di significatività, di immagini e nuclei diegetico-narrativi che riaffiorano 'sintomaticamente' in determinate epifenomenologie testuali.

Analogamente anche Blumenberg, muovendo dalla posizione di Jesi sul tema dell'inconoscibilità diretta del mito, suggerisce di concentrare l'attenzione sull' *Arbeit am Mythos* (1979), il lavoro di produttività storica del mito, e cioè quel continuo processo di reinvestimento di significati con cui il singolo mitologema riesce sopravvivere nel corso dei secoli. La condizione propria del mito sarebbe dunque quella di una semioticità autorigenerante, che gli consente di assumere forme e funzioni eterogenee, che pure in qualche modo si integrano nell'alveo di una medesima radice ipotestuale e, abbiamo visto, transtestuale[12].

Sia pur cursorio, per ragioni di economia discorsiva, l'inquadramento teorico fin qui delineato dovrebbe comunque servire ad evidenziare come, nel Novecento, analizzare i rapporti tra mito e letteratura voglia dire essenzialmente problematizzare il concetto di tradizione.

Problematizzarlo innanzitutto su un piano banalmente etimologico: il mito è tràdito o è tradìto? Quanto si conserva, nella dimensione testuale, quel 'fondo inconoscibile' di cui parla Jesi, e quanto invece viene alterato, perduto, soffocato tra le spire del linguaggio che, nel ventesimo secolo, non può che essere ormai il linguaggio post-freudiano dell'assenza - il *troumatisme* di cui scrive Lacan, il linguaggio che parla di un vuoto, della sua incapacità ad esprimere la psiche nella sua insondabile stratigrafia.

Se la partita tra mito e linguaggio-letteratura deve quindi giocarsi sul discrimine diafano tra retaggio inconscio ed espressione intenzionale, sarà quindi opportuno interrogarsi ulteriormente

---

[10] F. Jesi, *Mito,* Mondadori, Milano 1980 (ed.or. 1973), p. 105.

[11] Cfr. F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea,* ed. a cura di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. 1979).

[12] Blumenberg insiste in particolar modo sul concetto di mito quale produzione attiva, e non già ricezione passiva, dei singoli autori-interpreti. Il fulcro dell'indagine critica dovrà essere dunque, in quest'ottica, non il nucleo diegetico originario, quanto piuttosto la genesi e l'evoluzione della sua stratificazione successiva: «Il mito fondamentale non è ciò che esiste all'inizio, ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative.» (H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* (ed. or. *Arbeit am Mythos,* 1979), trad. it. a cura di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991, p.219).

sulla nozione di temporalità che normalmente associamo al concetto di tradizione. L'idea che la genesi del mito sia legata alle strutture psichiche profonde implica infatti, come conseguenza logica, la sua disponibilità universale, la sua atemporalità. Il mito non è più il mito 'antico', ma si traduce nella continua attività di produzione semiotica di cui scrive Roland Barthes. Già sul finire degli anni Cinquanta, infatti, l'autore compulsa l'esigenza di guardare al mito come a un meccanismo semiotico, prima ancora che una ricorrenza diegetica, applicabile a qualsiasi contenuto suscettibile di catalizzare, nella società contemporanea, esperienze emotive e psichiche eccezionali, fuori dall'ordinario. Prospettiva, questa, a cui si allinea anche Blumenberg, come abbiamo già ricordato, e che quindi ci spinge a vedere ogni singola rielaborazione del mito in ambito letterario come una produzione attiva di significati nuovi, che si aggiungono ai nuclei tematici di cui il mito originario è già portatore e talvolta vi entrano persino in conflitto. Del resto anche T.S. Eliot sottolinea l'importanza di considerare la tradizione non più come un processo meramente evolutivo, che dal passato si proietta unidirezionalmente verso l'avvenire, ma come una continua interferenza tra i diversi piani temporali. Nel noto saggio del 1919, *Tradition and the individual talent,* Eliot vede l'atto creativo del singolo come un vero e proprio catalizzatore della reazione chimica tra passato e presente, capace di rivelare «not only the pastness of the past, but also its presence»[13]. Questa commistione tra passato e presente emergerebbe in tutta la sua tridimensionalità proprio attraverso quello che Eliot definisce il *mythical method* (1924)*,* ossia un deliberato inserimento in contesti letterari moderni di elementi mitici legati all'antichità classica e cristiana[14].

A fronte di quanto detto, l'idea di 'tradizione' che viene a condensarsi attorno alla rielaborazione mitologica assume i contorni di un concetto profondamente ambivalente. Da un lato, infatti, la riemergenza di determinati pattern mitologici nel corso del Novecento consente di individuare delle vere e proprie isotopie, a livello narrativo ed espressivo, che permetterebbero di allineare in una prospettiva di continuità tematico-stilistica svariate esperienze letterarie, anche apparentemente difformi e/o cronologicamente distanti.

[13] T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent,* in Id., *The Sacred Wood,* Methuen, Londra 1960, p.49.

[14]Per la definizione di *mythical method* cfr. T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth,* «The Dial», Nov. 1923, p.483: «a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, […] a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. […] Instead of the narrative method, we may now use the mythical method.»

Pier Vincenzo Mengaldo, ad esempio, ne *La tradizione del Novecento,* privilegia l'idea di una tradizione che non si definisca come scarto o eccesso rispetto a una norma, ma come riconoscibilità di determinati moduli e temi da considerarsi quasi come un'eredità interna, profondamente radicata, di tutto il secolo. In tal senso, Mengaldo parla di un 'filone orfico-sapienziale' che innerverebbe numerose esperienze poetiche del Novecento, da Campana fino a Luzi e Zanzotto, caratterizzandole a partire da un medesimo innesto della tematica orfica e da una comune tensione verso il trascendente, in una fideistica adesione alla verità rivelata della poesia[15].

Riprendendo la contrapposizione individuata da Mengaldo tra filone orfico-sapienziale e filone esistenziale, anche Giorgio Agamben individua una polarizzazione nella poesia italiana del Novecento, che si realizza nella dicotomia tra polo elegiaco e polo innico – da identificare, quest'ultimo, proprio nella poesia 'orfica' inaugurata da Campana. Ispirazione orfica che però, secondo Agamben, non riguarda più il contenuto della poesia, ma la sua stessa forma, la sua natura in quanto testo poetico, tanto che il critico parla di 'torso orfico' della poesia. La ripresa del mito, in questo caso, non riguarderebbe più una ricorrenza diegetica, quanto piuttosto una postura del soggetto poetante nei confronti della materia poetica:

> Se si vorrà continuare a far uso di questa categoria non certo limpida, occorrerà precisare che l'orfismo non è un contenuto della poesia, ma, come l'ermetismo, esso si gioca interamente sul vivo tessuto della forma poetica, come un innesto che cerca di dar vita a quel polo innodico di cui la modernità aveva segnato l'eclisse. Resurrezione non solo, quindi, dell'*harmonia austerà* contro l' *harmonia glaphyra,* della tensione verso il nome contro la pianezza ipotattica, ma anche negoziazione del «presupposto antropologico» della poesia moderna in favore dell'affermazione di un «presupposto teologico», con tutto ciò che questo implica quanto alla «sparizione elocutoria» dell'io del poeta. […] della linea innica della poesia italiana contemporanea, da

[15] P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie,* Einaudi, Torino 2003, p. 16: «C'è da un lato la tendenza di chi si richiama a un filone orfico-sapienziale e attraverso la poesia intende affermare niente di meno che una verità in qualche modo trascendentale […]. Dall'altro c'è quella di coloro che praticano invece una poesia esistenziaale, e si accontentano di partecipare un'esperienza.»; ivi, p.20: «Luzi e Zanzotto stanno eroicamente fermi nella rocca assediata e mantengono alto il tiro, gli altri escono per le strade, si mescolano ai nemici e sparano rasoterra»; *Ivi*, pp. 316-317: «Seppure in senso diverso da Montale, anche Sereni avrebbe potuto dire di sé che non inventava nulla. La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminanti […] Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia […] che i fatti e dunque la vita avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero ed impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa. Sereni era l'antitesi del poeta orfico, era un poeta esistenziale».

> Rebora […] a Campana a Nappo, si dovrà dire parimenti che essa non comincia dall'uomo, ma da Dio (ma anche questo sarà da intendere non tanto sul piano dei contenuti, quanto come principio formale: la strategia espressiva del linguaggio poetico non muove qui dall'io verso il mondo, ma dal mondo verso l'io.[16]

Alla luce di quanto detto, dunque, l'isotopia orfica che intendiamo tracciare nel presente lavoro non può avere, come criterio univoco di inclusione, il solo richiamo esplicito all'ipotesto mitico: una simile rigidità ci costringerebbe ad escludere vistose esperienze letterarie del Novecento in cui la matrice intertestuale del mito orfico è segnalata solo da semplici indizi paratestuali (come nel caso di Campana). Del resto, anche volendo mantenere come nucleo della nostra indagine una isotopia su base tematico-intertestuale, la presenza di inevitabili 'salti' all'interno di una siffatta scansione – salti che possono variare dalla semplice rielaborazione espressiva ad una più vistosa manipolazione dell'intertesto mitico – ci suggerirebbe comunque l'idea di una tradizione mutevole, tutt'affatto cristallizzabile in un 'canone orfico' ben definito, immutabile. Al contrario, se di canone orfico si potrà parlare, lo si dovrà fare in un'ottica che non escluda la sintomatologia di una conturbante 'angoscia dell'influenza', per richiamare un titolo di Harold Bloom, in virtù della quale ogni generazione di autori tende inconsciamente a ricercare una netta differenziazione e segregazione rispetto alle esperienze letterarie che l'hanno preceduta.
Il presente lavoro si muoverà dunque nell'alveo dell'irriducibile ambivalenza che accompagna la figura del mitografo moderno, chiamato a farsi, nelle parole di Rilke, *Engel und Puppe – angelo e marionetta,* forza innovatrice e perpetuatrice allo stesso tempo, protagonista attivo e, al tempo stesso, passivo di un processo che trascende la dimensione storica della sua esperienza letteraria.
Il primo capitolo della tesi provvederà ad approntare un quadro sinottico delle principali fonti classiche del mito di Orfeo, cercando di evidenziare il ritratto ambiguo dell'eroe-civilizzatore che, in una mitologia votata all'*epos* guerriero, quale quella classica, sceglie invece di seguire la via del *melos.* Ne emergerà il volto di una figura capace di un certo grado di sintesi tra apollineo e dionisiaco – un equilibrio osmotico che ci restituirà di volta in volta l'immagine di un Orfeo vittorioso, capace di ammansire il mondo naturale con l'armonia della sua musica, o il conturbante riflesso di un eroe sconfitto, votato alla perdita, o addirittura antisociale, restio a sottomettersi alla legge della *polis,* fondata sul matrimonio eterosessuale. In particolar modo si

[16] G. Agamben, *Categorie italiane,* Quodlibet, Macerata 2021, p. 152.

evidenzierà come la figura di Euridice e, in generale, il *topos* della catabasi disastrosa emergano in epoca relativamente più tarda, con i tragici e la poesia augustea, e siano destinati a diventare il principale *leitmotiv* delle rielaborazioni orfiche della prima metà del Novecento.

Tale focalizzazione è da correlare la particolare valenza psicanalitica che il tema dell'eros e il motivo della perdita vengono ad assumere in un processo evolutivo complesso, come quello della progressiva penetrazione delle scienze della mente nella cultura letteraria europea.

Sulla scorta di tali premesse, nel secondo capitolo si provvederà a delineare una particolare isotopia orfica che sembra interessare il primo ventennio del secolo breve e che risente particolarmente, sul piano intertestuale e interdiscorsivo, dell'influsso nicciano e della lezione ottocentesca di Édouard Schuré. Si cercherà in particolar modo di evidenziare la fatale congiuntura che sembra unire a doppio filo, nel cerchio delle fonti primarie individuate come particolarmente emblematiche in tal senso, la figura di Orfeo a quella di Narciso. L'analisi di tale sinergia mitologica si rivelerà infatti funzionale a restituire il riflesso di un Orfeo condannato allo *sparagmós,* ad una disintegrazione dell'io che risulta dall'angosciosa percezione di una frattura tra le forme della modernità e una più piena consonanza con il mondo naturale, quale appunto viene rievocata *de lohn* nella nostalgica ricomparsa di Orfeo sullo scenario della 'crisi'.

La ricerca punterà a questo punto a verificare la possibilità di ridefinire, all'altezza dei rapporti di riuso del mito orfico, il profilo di un Novecento italiano ed europeo culturalmente bipartito, impegnato a 'transitare' da un'epoca legata al paradigma della *perdita* e della *privazione* ad un'altra segnata dal pragmatico paradigma della *liberazione,* e di una nuova soggettività attenta alle forme più profonde dell'inconscio.

Il terzo capitolo si concentrerà infatti sulla particolare dialettica temporale che il mito orfico instaura allorché, specie nel teatro francese dell'*entre-deux-guerres,* esso è chiamato a confrontarsi direttamente con una realtà storica votata alla distruzione e alla dissoluzione dei rapporti umani, quale appunto l'era dei grandi conflitti mondiali. La rappresentazione drammatica si rivelerà infatti funzionale a modulare una speciale coincidenza, nello spazio fisico del teatro, tra la realtà storica dei suoi spettatori e il preterito mitologico, l'*aion* di un mito orfico che pure ritrova sulla scena la possibilità di una polemica simultaneità con il presente. Si cercherà inoltre di evidenziare la singolare ricalibratura che il tema visuale del *respicere* assumerà attraverso la sua implicita interazione con il *milieu* esistenzialista, mentre la poliedrica

produzione artistica di Cocteau darà modo di approfondire gli sviluppi intersemiotici a cui il mito orfico va incontro nella sua intramontabile fortuna cinematografica.

Muovendo invece dal teatro italiano, e in particolare dalla lezione dell'*Orfeo vedovo* di Alberto Savinio (1950), il quarto capitolo traccerà i contorni di un'ulteriore isotopia orfica che vede nella figura di Orfeo il profilo di un eroe *renitente* alla norma borghese. Il focus si sposterà quindi sull'influenza esercitata nel dibattito internazionale dalla Scuola di Francoforte e in particolare dalle fondamentali indicazioni teoriche di Marcuse, quelle in particolare contenute in un'opera di capitale rilievo come *Eros e civiltà:* un'esperienza teorico-critica di svolta, destinata ad offrire nuove coordinate per un lavoro ermeneutico che, come quello che sostanzierà la presente ricerca, voglia riconsiderare in chiave aggiornata i modelli di risemantizzazione del mito orfico partoriti in organico raccordo con le culture libertarie della coeva stagione post-bellica. Si potrà così considerare su nuove basi l'originaria dicotomia presente nelle strutture di senso del mito, ossia il dissidio centrale fra la pulsione erotica e il motivo della renitenza (la *hybris* di Orfeo che contravviene ai dettami divini) ricomposti simbolicamente nello slancio volitivo di un nuovo desiderio di liberazione e di riappropriazione del sé, volto a rivendicare una prospettiva di riconciliazione tra il principio di piacere e il principio di realtà.

Capitolo 1

1.1. L'eroe sciamano: Orfeo musico e incantatore.

> Isaura, città dai mille pozzi, si presume sorga sopra un profondo lago sotterraneo. Dappertutto dove gli abitanti scavando nella terra lunghi buchi verticali sono riusciti a tirar su dell'acqua, fin là e non oltre si è estesa la città: il suo perimetro verdeggiante ripete quello delle rive buie del lago sepolto, un paesaggio invisibile condiziona quello visibile, tutto ciò che si muove al sole è spinto dall'onda che batte chiusa sotto il cielo calcareo di roccia. Di conseguenza religioni di due specie si danno a Isaura. Gli dei della città, secondo alcuni, abitano nella profondità, nel lago nero che nutre le vene sotterranee. Secondo altri gli dei abitano nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori dalla vera dei pozzi […].[17]
>
> Italo Calvino, *Le città invisibili.*

L'*exergon* calviniano può aiutarci a illustrare con maggiore efficacia il criterio con cui si è deciso di procedere ad una ricostruzione preliminare delle fonti classiche relative al mito di Orfeo. Tale cartografia, sia pur parziale e cursoria per ragioni di funzionalità discorsiva, è tuttavia necessaria ad evidenziare il rapporto di osmosi continua che sostanzia il legame intertestuale tra la condensazione classica del mitologema e gli esiti più maturi delle sue rielaborazioni novecentesche.

Se immaginiamo l'insieme di quest'ultime come la superficie emersa dell'Isaura calviniana, tra gli obiettivi della presente ricerca vi sarà quello di evidenziare non soltanto 'i mille pozzi' della città, ossia la pluralità dei *loci* e dei *topoi* classici da cui gli autori del Novecento scelgono di

[17] I. Calvino, *Le città invisibili,* Mondadori, Milano, 2002, p.20.

attingere, ma anche e soprattutto l'impossibilità di circoscrivere un ritratto ‘originario', univoco e ben definito, della figura di Orfeo. Al pari degli dèi di Isaura, il nucleo identitario del cantore tracio sembra oscillare costantemente tra la stasi di una profondità ctonia irraggiungibile – quale è appunto il retaggio mitologico contro cui si stagliano i moderni epigoni di Orfeo – e il profilo ‘mobile', proteiforme, che il personaggio assume nel momento in cui si affaccia alla soglia della letteratura novecentesca. Tale polarizzazione non si traduce mai in una contrapposizione netta che sancisca in qualche modo una frattura, quanto piuttosto in una compenetrazione continua tra la fase mitopoietica classica e quella moderna, in cui la ‘materia prima' – i nuclei diegetici, tematici, stilistici – fornita dalla prima viene filtrata, risemantizzata e/o riletta alla luce di nuove chiavi interpretative fornite dalla seconda.

Sull'impossibilità di circoscrivere in modo univoco e definitivo il ‘segno orfico' nei suoi recuperi moderni, del resto, si è già pronunciato Ugo de Vita, il quale propende per una sua definizione in negativo, *e contrario,* identificandolo come «assente, in linea di massima, dovunque venga estromesso il sublime, il sacro, l'“iniziatico”»[18]. Analogamente, Roberta Ramella sottolinea come, se si può parlare di una linea orfica novecentesca, lo si dovrà fare nei termini di «una comunanza di tematiche, di stile, di simboli, di fonti», tenendo ben presente che «non si tratta propriamente di un movimento organizzato e consapevole, ma piuttosto di una sincronia di contenuti e modalità liriche, di cui restano da chiarire con precisione le origini»[19].

A tal fine, attraverso l'analisi dei principali mitemi associati alla figura di Orfeo – seguendo la scansione già individuata da John Block Friedman[20] – si proporrà di seguito un quadro sinottico dei principali elementi del mito in età classica, in modo tale da evidenziare i punti nevralgici di una tradizione testuale complessa e frammentaria, a tratti contraddittoria, che del resto si intreccia fatalmente con una realtà storico-antropologica – quale quella dei culti misterici e dell'orfismo - altrettanto nebulosa e difficile da circoscrivere in termini di puro riverbero letterario.

Il primo mitema individuato da Block Friedman riguarda le origini della figura di Orfeo nella mitologia classica. All'interno di questo nucleo tematico, il cantore si caratterizzerebbe per la

---

[18] U. De Vita, *L'origine del canto. Ipotesi sull'orfismo nella poesia italiana del Novecento,* Edizioni Nuova Cultura, Roma 1996, p. 9.

[19] R. Ramella, *Sulle orme di Orfeo,* in G. Langella e E. Elli, a c. di, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento,* Interlinea, Novara, 1995, p. 127.

[20] Cfr. J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages,* Cambridge University Press, Cambridge 1970.

sua provenienza tracia e la sua natura semidivina, in quanto figlio di una Musa e di un re tracio (Eagro) o di un dio (quasi sempre Apollo)[21]. Già questa prima caratterizzazione spazio-temporale finisce inevitabilmente per collocare Orfeo in quella zona grigia della storiografia greca dei primordi, al confine umbratile tra una realtà geografica concretamente individuabile e la natura favolosa di uno scenario incondito della storia umana, addirittura antecedente all'epifania olimpica. Scrive a tal proposito Mircea Eliade:

[21]Il suddetto mitema viene a svilupparsi a partire dal VI secolo a.C., considerando come termine *post quem* la prima attestazione letteraria del mito di Orfeo, e cioè Ibico, fr. 17 Diehl (in cui si accenna solo ad un «ὀνομακλυὸτον Ὄρφην», un Orfeo 'dal nome famoso'). Tra le principali fonti relative alle origini della figura di Orfeo, ricordiamo in particolare: Pindaro, fr. 139, 11-12 (T56 K): «υἱὸν Οἰάγρου <δὲ>/ Ὀρφέα χρυσάορα…» (Figlio di Eagro… Orfeo dall'aurea lira); Pindaro, *Pitiche* 4, 176-177 (T58 K): «ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατὴρ / ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς» (Da Apollo giunse poi il sonatore di lira, padre dei canti, Orfeo molto lodato); Alcidamante, *Ulisse* 24 (T123 K): «γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν ματών, ὡς καί τὰ ἐπὶ τῶι μνήματι αὐτοῦ δελοῖ, ἐπιγράμματα΄ «Μουσάων πρόπολον τῆιδ΄ Ορρφέα θρῆικεσ ἔθηκαν, ὃν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει, Οἰάγρου φίλον υἱόν, ὃς Ηρακλῆ ἐξεδίδαξεν, εὑρὼν ἀνθρὼποις γράμματα καὶ σοφίην» (Orfeo per primo, in verità, mostrò i segni delle lettre, dopo di averli appresi dalle Muse, com'è rivelato altresì dall'iscrizione sulla sua tomba: «Qui i Traci posero il ministro delle Muse, Orfeo, che Zeus dominatore nelle altezze uccise con la frecciante folgore dalla luce fosca e spettrale, caro figlio di Eagro, che ammaestrò Eracle, dopo di aver scoperto per gli uomini le lettere e la sapienza»); Scoli a Pindaro, 313 a (T114 K): «ὁ μέντοι Χαῖρις οὐκ ἀπιθάνως τούτους φησὶν ὠνομάσθαι τοὺς ἐκ θεῶν γεγονότας […] οὕτω δὴ καὶ Ὀρφέα, διὰ τὸ Ἀπόλλωνος εἶναι υἱὸν γόνωι, παρατιθεται δὲ και χρησμόν τινα, ὅν φησι Μέναιχμον ἀναγράφειν ἐν τῶι Πυθικῶι. ἔχει δὲ οὕτως· Πιέρες αἰνοπαθεῖς, στυγνὴν ἀποτίσετε λώβεν Ὀρφε΄ ἀποκτείναντες Ἀπολλωνος φίλον υἱόν» (Cheride però afferma che non hanno ricevuto nomi incredibili costoro che sono nati dagli dei […] lo stesso dicasi anche di Orfeo, per il fatto di essere figlio in senso proprio di Apollo. E cita come autorità un oracolo, che dice essere registrato da Menecmo nel «Pitico». Il responso dell'oracolo è il seguente: «Sofferenti di Pieria, per mali orribili, voi espierete l'odioso oltraggio di aver ucciso Orfeo, il caro figlio di Eagro»); Marmo Pario, fr. 14 (T221 K): «[ἀφ' οὗ Ὀρφεὺς ὁ Οιάγρου καί Καλλιόπης] υἱὸ[ς τ]ὴ[ν ἐ]αυτοῦ πόησιν ἐξ[έ]θηκε, Κόρης τε ἁρπαγὴν καὶ Δὴμητρος ζὴτησιν καὶ τὸν αὐτοῦ [καθαρμὸν καὶ τὸ θεῖον πά]θος τῶν ὑποδεξαμένων τὸν καρπόν, ἔτη ΧΗΔΔΔΓ, Βασιλεύοντος Ἀθηνῶν Ἐρεχθέως» (Sono trascorsi 1135 anni da quando, mentre ad Atene regnava Eretteo, Orfeo figlio di Eagro e di Calliope espose la propria poesia, il ratto di Core e la ricerca di Demetra e la propria purificazione eó la passione divina di coloro che avevano ricevuto il frutto della terra); Papiro Berlinese 44 (F49 K): «[Ὀρφεὺς υἱὸς ἦν Οἰαγ]ρου καὶ Καλλιόπης τῆς / [Μοῆσης, ὁ δέ Μουσ]ῶν Βασιλεὺς Απόλλων τού-/ [τωι ἐπέπνευσεν…]» (Orfeo era figlio di Eagro e della Musa Calliope, e il re delle Muse, Apollo, lo ispirò); Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica,* 4, 25, 2-4 (T97 K) : «οὗτος γάρ ἦν υἱὸς μέν Οἰάγρου, θρᾶιξ δὲ τὸ γένος, παιδείαι δὲ καὶ μελωιδίαι καὶ ποιήσει πολὺ προέχψν τῶν μνημονευομένων» (Questi era invero figlio di Eagro, Trace di stirpe, molto superiore per la cultura, per il canto e per la poesia, rispetto a coloro di cui si ha memoria); Timoteo, *Persiani,* vv. 234-236: «πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ-/εὺς <χέλ>θν ἐτεκνωσεν / υιος Καλλιόπας Πιερίας ἔπι» (per primo generò la lira Orfeo dalla variegata musica, figlio di Calliope, nella Pieria). Si noti inoltre come le fonti classiche qui citate, se non altrimenti specificato, propongono la lezione accolta da Giorgio Colli in G. Colli, *La sapienza greca I. Dioniso – Apollo – Eleusi – Orfeo – Museo – Iperborei – Enigma,* Adelphi, Milano 1977. Il capitolo sulle fonti classiche, qui riprese, relative al mito di Orfeo occupa le pp. 118-289; 389-424.

> Sebbene il nome e certe allusioni al mito siano attestate a partire dal VI secolo, Orfeo è un personaggio religioso di tipo arcaico. Non è difficile immaginare che sia vissuto 'prima di Omero', intendo questa espressione sia in senso cronologico sia geografico (cioè in una regione 'barbara', non ancora toccata dai valori spirituali specifici della civilizzazione omerica). La sua 'origine' e la sua preistoria ci sfuggono, ma Orfeo non appartiene certo alla tradizione omerica, né all'eredità mediterranea. I suoi rapporti con i Traci sono abbastanza enigmatici, perché, da un lato, egli si comporta fra i barbari come un greco, e d'altro lato, gode di doti magico-religiose pre-elleniche (potere sugli animali, catabasi sciamanica). […] Orfeo è presentato come fondatore di iniziazioni per antonomasia[22]

L'origine tracia di Orfeo non risulta quindi un dettaglio di secondaria importanza, ma anzi ci restituisce il riflesso di un mito che nasce e si sviluppa proprio a partire da una sua irriducibile liminalità, da intendere innanzitutto come la sua inevitabile dislocazione ai bordi dei modelli culturali dei suoi primi mitografi, all'estrema frontiera tra la *koinè* ellenica e l'alterità barbara dei Traci. Benché taluni abbiano sostenuto anche una possibile origine pieria di Orfeo[23], una simile ricalibratura ellenica dello 'spazio d'azione' del mitico cantore può essere vista – come ha sostenuto recentemente Massimo Di Marco[24] – come un tentativo politico di talune *poleis* o regioni greche di acquistare maggior prestigio culturale rivendicando i natali di una figura che però, come vedremo, non riuscirà mai a incasellarsi definitivamente in un paradigma antropologico di matrice *prettamente* ellenica.

Persino l'etimologia del suo nome, del resto, suggerisce che il destino di Orfeo debba svolgersi all'ombra di un'oscura solitudine, in un gioco paretimologico per cui l'origine barbara determinerebbe le caratteristiche finali del personaggio sulla scena delle *fabulae* antiche. Orfeo è ορφανος, solitario - e cioè una presenza isolata, non immediatamente consociabile ad altre grandi figure del mito classico - perché di fatto le sue origini risalgono ad un'ορφη primordiale[25], ad un'oscurità notturna che traduce l'emarginazione culturale e antropologica di

[22] M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,*3 voll., Sansoni, Firenze 1980, p. 186.

[23] In particolare C. Robert, in L. Preller, C. Robert, *Die griechiesche Heldensage,* II[4] I, Berlino 1920, p.409.

[24] M. Di Marco, *Tra Apollo e Dioniso. Alle origini del mito di Orfeo,* con un'appendice di C. Bonsignore su Orfeo nell'epigramma ellenistico, Aracne editrice, Firenze 2019, pp. 79-80.

[25] A sostenere la connessione tra il nome Orfeo e la radice etimologica ὀρφή sono stati, tra gli altri, G. Curtius, *Grundzuege der griechischen Etymologie,* Leipzig 1879, p. 480; E. Maass, *Orpheus. Untersuchungen zur*

una figura costantemente sospesa tra l'immagine rassicurante dell'eroe greco e il riflesso, molto più conturbante, dello sciamano orientale, depositario di una *sophía* 'altra', pre-omerica.
D'altronde, anche proseguendo con la rassegna dei mitemi individuati da Block Friedman, e quindi focalizzandoci ora sul mitema che vede Orfeo tra le fila degli Argonauti[26], si noterà immediatamente come l'incursione del cantore tracio nell'universo dell' *epos* debba essere letta nella filigrana di un' αριστια del tutto anomala, *sui generis,* rispetto al canone eroico tipicamente codificato dalla tradizione classica. Agostino Masaracchia, per esempio, assume un

griechiscen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion, München 1895; O. Gruppe, *s.v. Orpheus,* in Roscher, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie,* III, I, 1879-1902, p.1063. A propendere invece per la radice ὄρφανος, invece,; F. Bechtel , *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit,* Halle 1917, p. 508; O. Kern, *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung,* 1920, p.16

[26] Tra le principali fonti relative a tale mitema si veda, in particolare: Euripide, *Ipsipile,* fr. I, 3, 8-14 (T28 K): «… μέσοι δὲ παρ΄ίστῶι/ ᾽Ασιὰς ἔλεγον ἰήϊον / Θρῆθσσ' ἐβόα κίθαρις Ὀρφεως / μακροπόλων τιτύλων ἐρέτηισι κε- / λεύσματα μελπομένα, τότε μὲν ταχύ- / πλουν, τότε δ'εἰλατινας ἀνάπαυμα πλάτας » (… presso l'albero di mezzo, dicevano, la cetra di Orfeo, asiatica di Tracia, gridava il suo lamento, cantando i suoi comandi ai vogatori con i lunghi remi, ordinando ora una rotta veloce, ora un riposo ai rami d'abete); Apollonio Rodio, *Argonautiche,* I, vv. 24-28: «πρῶτα νυν Ὀρφῆος μνεσώμεθα, τόν ρά ποτ'αὐτὴ / Καλλιόπη θρήικι φατίζεται εὐνεξεισα / Οἰάγρου σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄρχι τεκέσθαι. / Αὐταρ τόν γ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας / θελξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ρέεθρα.» (Primo fra tutti ricordiamo Orfeo,che la stessa Calliope partorì, come raccontano, presso la cima Pimpleide dopo essersi unita al tracio Eagro. Dicono che egli affascinasse con la magia dei suoi canti i duri macigni sui monti e le correnti dei fiumi); Ivi, I, vv. 540-541: «ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρη πέπληγον ἐρετμοῖς / πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπί δε ῥόθια κλύζοντο» (così gli eroi / alle note della lira di Orfeo percuotevano coi remi i flutti impetuosi del mare, che vi si frangevano contro); Ivi, I, 1134-1136: « ἄμυδις δε νέοι Ὀρφῆος ἀνωγή/ σκαίροντες βηταρμόν ἐνότλιον εἰλίσσοντο/ καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπεκτυπον» (… intanto i giovani, guidati / da Orfeo, eseguivano armati una danza dal ritmo / marziale, percuotendo con le spade gli scudi…); II, 161-162: «Ὀρφείη φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον / ἐμμελέως »(cantarono in perfetta cadenza, al ritmo della cetra / di Orfeo). Particolarmente rilevante, nell'opera di Apollonio Rodio, è certamente l'episodio in cui Orfeo riesce a salvare i compagni dal pericoloso richiamo delle Sirene, assicurandosi che essi proseguano nel loro viaggio: Ivi, IV, 907-911, pp. 879-880: «εἰ μη ἄρ Οἰάγροιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεύς / βιστονίην ἐνί χερσίν ἑαῖς γόρμιγγα τανύσσας / κραιπνόν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀκουαί / κρεγμῶ παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβιήσατο φόρμιγξ» (ma il Tracio Orfeo, figlio di Eagro, tenendo la cetra / bistonia con le sue mani, fece risuonare le note allegre / di una canzone dal ritmo veloce, affinché il suono / sovrapposto della sua musica rimbombasse nelle loro / orecchie. La cetra vinse la voce delle fanciulle). Un'ulteriore fonte di particolare rilievo, in relazione al mitema 'Orfeo-argonauta', è senza dubbio rappresentata dalle *Argonautiche Orfiche,* un poema epico narrativo della tarda età imperiale (sulla datazione delle *AO* si veda, in particolare: P. Fabre, *Réflexions sur les Argonautiques du Pseudo Orphée*, «Annales de Bretagne et de pays de l'Ouest», 79, 1972, p. 269-313, e M. Rovira Soler, *Datación de la Argonáutica órfica por su relación con la de Valerio Flaco*, «Cuadernos de Filologia Classica», 14, 1978, p.182 sgg.). Si tratta tuttavia di un'opera di difficile catalogazione nell'economia del nostro discorso, in quanto – come sottolinea Raffaele Luiselli, «la matrice orfica […] non è che un sistema per garantire la desiderata diffusione dell'opera. La mistificazione della tradizione orfica si presenta in definitiva come una vera e propria strumentalizzazione del suo prestigio socio-culturale» (R. Luiselli, *Interpretazione delle Argonautiche Orfiche,* in A. Massaracchia, a c. di, *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario nazionale: Roma-Perugia, 1985-1991*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1993, p. 306). Il resoconto in prima persona, da parte di Orfeo, dei fatti relativi alla spedizione argonautica sarebbe dunque un mero *escamotage* narrativo per assicurare una più longeva fortuna letteraria alle *AO*, e non sarebbe dunque da porre in correlazione con un'effettiva primazia del cantore tracio negli eventi narrati. Al contrario, il poema si caratterizzerebbe per una netta *recusatio* di Orfeo delle sue opere precedenti: nel proemio viene infatti sottolineata la volontà del cantore di non trasmettere più i voleri divini di Apollo, ma semplicemente una veritiera descrizione dei fatti per poter raggiungere il κλέος (cfr. R. Luiselli, *Interpretazione delle Argonautiche orfiche,* cit, pp. 270-289).

atteggiamento piuttosto radicale in merito, sostenendo che «mancano ad Orfeo le caratteristiche antropologiche dell'eroe, quelle […] individuate da studiosi quali A. Brelich e W. Knox»[27]. In questa sede propenderemo invece per una prospettiva più inclusiva, tenendo cioè ben presente che Orfeo non soltanto viene espressamente citato nell'opera di Brelich, ma soprattutto condivide *alcuni* dei principali attributi dell'eroe classico identificati dallo studioso[28], tra cui il culto del cenotafio[29], il ricorso alla mantica, l'adesione a culti misterici e la tendenza ad essere associato ad una determinata attività umana (nella fattispecie del cantore tracio, la poesia). Ciò che tuttavia preme sottolineare è in ogni caso il macroscopico punto di divergenza, a cui certamente allude anche il giudizio di Masaracchia, tra Orfeo e il prototipo dell'eroe quale viene tratteggiato nell'opera di Brelich - vale a dire la totale assenza di violenza fisica. Non v'è traccia, nemmeno nelle *Argonautiche*, di agoni sanguinari che vedano il mitico cantore coinvolto in una monomachia di stampo omerico o in una battaglia collettiva. Il principale scontro ingaggiato da Orfeo, nel testo di Apollonio Rodio, è un duello assolutamente inedito nel mondo dell'*aretè* guerriera, perché non è un corpo a corpo, ma ne rappresenta anzi l'antitesi, la sostituzione del *soma* con il *sema*: è un agone canoro, che non prevede l'uso della fisicità se non nella forma metonimica, eterea, della musica che il corpo è in grado di modulare. Orfeo riesce infatti a sventare il naufragio degli Argonauti contrapponendo il suono della sua cetra al rovinoso richiamo delle Sirene:

> Αἰεί δ΄εὐόρμο δεδοκημέναι ἐκ περιωπῆς
> ἦ θαμὰ δὴ πολέων μελιηδέα νόστον ἔλοντο
> Τεκεδόνι φθινύθουσαι. Ἀπηλεγέως δ'ἄρα καὶ τοῖς
> ἵεσαν ἐκ στομάτων ὅπα λέιριον· οἱ δ΄ἀπὸ νηὸς
> ἤδη πείσματ΄ἔμελλον ἐπ΄ ηιόνεσσι βαλέσθαι,
> εἰ μὴ ἄρ Οἰάγροιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεύς
> Βιστονίην ἐνί χερσὶν ἐαῖς φόρμιγγα τανύσσας
> Κραιπνὸν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς
> ὄφρ΄άμυδις κλονέοντος ἐπι βρομέωνται ἀκουαὶ

[27] A. Masaracchia, *Introduzione,* in Id., a c. di, *Orfeo e l'orfismo,* cit., p. 20.

[28] Cfr. A. Brelich, *Gli eroi greci,* Edizioni dell'Ateneo di Roma, Roma 1958, pp. 79-187.

[29] L'esistenza di una tomba di Orfeo come luogo di venerazione pubblica è testimoniata in: Pausania, *Periegesi,* IX, 30, 3 [T129 K]; Alcidamante, *Ulisse,* 24 [T123 K].

κρεγμῷ· παρθενίην δ΄ἐνοπὴν ἐβιήσατο φόρμιγξ.[30]

([Le Sirene] sempre appostate su una rupe munita di buoni approdi
Avevano privato moltissimi uomini della gioia del ritorno,
consumandoli nello struggimento. Anche per gli eroi
effusero senza ritegno le loro voci, soavi come gigli,
ed essi già stavano per gettare gli ormeggi sulla spiaggia:
ma il tracio Orfeo, figlio di Eagro, tenendo la cetra
Bistonia con le sue mani, fece risuonare le note allegre
Di una canzone dal ritmo veloce, affinché il suono
Sovrapposto della sua musica rimbombasse nelle loro
Orecchie. La cetra vinse la voce delle fanciulle).

L'ultimo verso sintetizza l'ispirazione tipicamente epica e, al tempo stesso, l'innegabile eccezionalità dello scontro: da un lato, infatti, il richiamo all' ενοπή delle Sirene tradisce un'ascendenza iliadica – contesto in cui lo stesso lemma vale come 'grido di battaglia' (IL.,16.246 *al*). Dall'altro, però, viene a delinearsi l'immagine inedita di un eroe maschile che afferma la propria supremazia sugli avversari grazie a un'arma assolutamente senza precedenti, uno strumento pacifico che non ha alcun legame con la morte – la cetra bistonia, la φορμιγξ, non a caso in posizione forte a chiusura di verso. Il personaggio di Orfeo diventa in tal modo il fulcro di una singolare *mise en abyme*, perché rappresenta una sintesi perfetta tra la cornice extratestuale della narrazione epica - la *technè* poetica - e l'oggetto stesso di quella narrazione – l'*αρετή* guerriera, il κλέος. Il cantore tracio, cioè, entra di diritto nell'universo eroico proprio in quanto 'cantore', e dunque, paradossalmente, in virtù della sua irriducibile diversità dai suoi compagni di viaggio. Se Odisseo negava ai compagni la facoltà di ascoltare il canto delle Sirene, Orfeo offre una terza via, vale a dire la possibilità di inglobare l'elemento musicale allotrio, destabilizzante – la φονη *femminile* - nelle forme accettabili di un controcanto, di un μελος che può essere modulato, governato e, in ultimo, *accettato* come parte integrante della *koinè* eroica maschile, al punto da diventare addirittura lo strumento chiave capace di assicurare l'esito vittorioso del viaggio.

L'arte della poesia e la sua trasposizione in musica – nella duplice forma del canto e della melodia intonata sulle corde della cetra – contribuiscono a definire la caratura eroica del

[30] Apollonio Rodio, *Argonautiche,* IV, vv. 900-911.

personaggio di Orfeo nella misura in cui esse si presentano come un delicato equilibrio tra il rovesciamento parodico dell'attributo omerico delle armi e, al tempo stesso, la sua naturale evoluzione. Orfeo diventa un eroe vittorioso proprio nel momento in cui non combatte e non uccide, ma anzi riesce, in virtù delle sue doti artistiche, ad eliminare ogni forma di separazione fisica e ideologica tra sé e l'altro, modulando una sorta di 'magnetismo sonoro' che gli consente di vincere le resistenze dei suoi antagonisti - mortali o divini che siano, e persino di attrarre a sé oggetti inanimati come piante e minerali. Se nell'universo omerico il paradigma eroico si fondava su dicotomie inconciliabili – monomachie che si succedevano a ritmo serrato, senza esclusione di colpi, e in cui solo uno dei due avversari poteva sopravvivere -, la via seguita da Orfeo è invece quella della coesistenza pacifica, di un'armonia in cui i nemici vengono placati e riuniti grazie al potere incantatorio della musica e dell'arte.

È proprio nella filigrana di simili premesse – e dunque a partire dalla natura atipica del ruolo di Orfeo nel mondo eroico- che a mio parere si dovranno leggere i successivi tre mitemi individuati da Block Friedman – vale a dire, rispettivamente, Orfeo come musico-sciamano, Orfeo come sacerdote (prima di Dioniso e poi di Apollo) e Orfeo come poeta cosmologico, autore e ispiratore primigenio delle teogonie orfiche.

Sulla possibilità di annoverare il cantore tracio tra le schiere degli sciamani orientali, se non addirittura di ascendenza siberiana, si è già espresso Eric Dodds in *The Greeks and the Irrational:*

> Orpheus' home is Thrace, and in Thrace he is the worshipper or companion of a god whom the Greeks identified with Apollo. He combines the profession of poet, magician, religious teacher, and oracle giver. Like certain legendary shamans in Siberia, he can by his music summon birds and beasts to listen to him. Like shamans everywhere, he pays a visit to the underworld, and his motive is one very common among shamans, to recover a stolen soul […] I conclude that Orpheus is a thracian figure of much the same kind as Zalmoxis – a mythical shaman or prototype of shamans. [31]

Come già accennato, le doti sciamaniche di Orfeo si manifestano essenzialmente nella capacità della sua musica di esercitare una prodigiosa influenza sul mondo naturale: il cantore è infatti

[31] E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational,* University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1951, p. 147.

in grado di ammansire e, soprattutto, indurre al movimento non soltanto gli uomini che si pongono in ascolto delle sue melodie, ma anche esseri inanimati e addirittura entità divine, come nel più famoso caso – che vedremo più avanti nel dettaglio – delle divinità ctonie[32]. Che quello tra sciamano e musicante sia un binomio indissolubile lo conferma Gilbert Rouget, il quale sostiene che «nello sciamanismo è allo sciamano stesso che spetta il compito di fare musica […]: lo sciamano è sempre l'esecutore della musica del proprio accesso alla trance»[33]. Riprendendo le tesi di Levi-Strauss, Rouget arriva poi a sottolineare che «la musica dello sciamano aspira […] a trasformare il mondo […], a intervenire nel determinismo naturale per modificarne il corso», e pertanto la peculiarità della musica sciamanica risiederebbe «nel suo carattere incantatorio»[34]. L'attività di musico-sciamano consente quindi al personaggio di Orfeo di creare momentanee perturbazioni nell'ordine naturale delle cose e degli eventi, alterando la stasi degli enti inanimati o piegando la volontà degli esseri senzienti: perturbazioni che, di volta in volta, vengono interpretate come indice di un certo favore divino accordato al cantore oppure, al contrario, come segni di una *hybris* sacrilega e intollerabile.

[32] Tra le principali fonti da ascrivere al suddetto mitema, ritroviamo in particolar modo la lezione dei tragici: Eschilo, *Agamennone,* vv. 1628-1630: «Αι. καὶ ταῦτα τἄπη κλαυμάτων ἀρχηγενῆ / Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις / ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντα που φθογγῆς χαρᾷ» (EGISTO: Anche queste parole / saranno fonte di pianto. La tua lingua è il contrario / di quella di Orfeo, che trascinava tutte le cose / con l'incanto della sua voce); Euripide, *Ifigenia in Aulide,* vv. 1211-1214: «Ιφ. εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπᾴδουσ', ὥσθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτρας / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην» (IFIGENIA: Se io avessi la parola di Orfeo, o padre / e sapessi persuadere le pietre conincantesimi / così che si mettessero a seguirmi, / e sapessi ammaliare chi voglio con le mie parole, lo avrei fatto); Euripide, *Baccanti,* vv. 560-564: «Χο. τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσ- / σιν Ὀλύμπου θαλάμαις, ἔν- / θα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων /σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θῆρας ἀγρώτας.» (CORO: Forse negli antri boscosi dell'Olimpo, / dove un tempo Orfeo con il suono della cetra / radunava gli alberi con le sue melodie, / radunava gli animali selvaggi). Di particolare rilievo, all'infuori del teatro tragico, anche: Simonide, fr.384 (T47 K): « τοῦ καὶ ἀπεριρέσιοι / πωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς / ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοι / κυανέου καλᾶι σὺν ἀοιδᾶι» (uccelli innumerevoli si libravano a volo sopra il suo capo, e diritti dall'acqua turchina balzavano in alto i pesci per il canto bello); Clemente Alessandrino, *Stromata,* I, 21, 134, 4 (T87 K): «ἤδη δέ καὶ Ὀρφέα Φιλόχορος μάντιν ἱστορεῖ γενέσθαι ἐν τῶι πρώτοι Περὶ Μαντικῆς» (E del resto Filocoro riferisce nel primo libro *Sulla mantica* che anche Orfeo fu un divinatore); Strabone, 7, fr. 18 (T40, 84K): «ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρῖψαι φασι τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα ἀπό μουσικῆς ἅμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν αγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, ετ΄ ἤδη καὶ μειζόνων ἀξιοῦντα ἑαυτόν καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον» (E qui dicono che vivesse Orfeo il Ciconio, un mago che mendicava con l'aiuto della musica, dell'arte divinatoria e della celebrazione di riti segreti riguardanti le iniziazioni, ma che ben presto ritenne se stesso degno di cose più grandi e si procurò una moltitudine di seguaci e la potenza).

[33] G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione,* (ed. or. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession,* Gallimard, Parigi, 1980), introduz. Di F. Giannattasio, trad. it. Di G. Mongelli, Einaudi, Milano 2019, p. 42.

[34] Ivi, p. 206.

Lungamente dibattuto dalla critica è stato infatti il mitema che vorrebbe Orfeo sacerdote di Dioniso o di Apollo[35]. Già Wilamowitz sosteneva che, in epoca classica, non vi fosse alcuna connessione tra Orfeo e Dioniso [36] : una tesi parzialmente avvalorata, poi, anche da Linforth, che però identificava un termine *post-quem* – gli inizi del III secolo a.C. – a partire dal quale i destini del cantore e del dio avrebbero preso a intrecciarsi sulla scena letteraria e iconografica[37]. Una vistosa eccezione[38] alla cronologia delineata da Linforth, però, è costituita dalle *Bassaridi*: si tratta della seconda tragedia della *Licurgia*, tetralogia eschilea ormai perduta (verosimilmente risalente al 470-460 a.C.). La ricostruzione critica della trama delle *Bassaridi* si è finora basata sulla testimonianza di Eratostene di Cirene, in cui si attesta che, nell'opera eschilea, Orfeo viene sbranato dalle menadi tracie di Dioniso (appunto le Bassaridi, così definite in virtù della loro usanza di coprirsi con pelli di volpe) per volere del dio[39]. Se negli *Edoni,* la prima tragedia della tetralogia, è stato supposto che il cantore si presenti inizialmente come profeta e seguace di Dioniso, nelle *Bassaridi* Orfeo finisce invece per scatenare contro di sé la sua ira perché, dopo essere disceso nell'Ade per recuperare la donna amata, egli apprende i misteri dell'oltretomba e, resosi conto delle mistificazioni diffuse da Dioniso e dai suoi seguaci, decide di rinnegarlo e

[35] Per quanto concerne il mitema in oggetto, si veda, in particolare: Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica,* I, 23, 2; 6-7: «χαριζόμενον δὲ τοῖς Καδμείοις ἐνστήσασθαι καινὴν τελετήν, καθ΄ ἣν παραδοῦναι τοῖς μυουμένοις ἐκ Σεμέλης καὶ Διὸς γεγεννῆσθαι τὸν Διόνυσον. Τοὺς δ'ἀνθρώπους… χρήσασθαι ταῖς τελεταῖς.» (E per far cosa gradita ai Cadmei istituì un nuovo rito mistico, secondo cui tramandò agli iniziati che Dioniso è nato da Semele e da Zeus. E gli uomini… sperimentarono le iniziazioni); Pseudo-Eratostene, *Catasterismi,* 24 (T113): «διὰ δε τὴν γυναῖκα εἰς Ἅιδου καταβὰς καὶ ἰδὼν τὰ ἐκεῖ οἷα ἦν τὸν μὲν Διόνυσον οὔκετι ἐτίμα, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν, ὅν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν· ἐπεγειρόμενος τε τὴν νύκτα κατὰ τὴν ἐωθινὴν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον προσέμενε τὰς ανατολάς, ἵνα ἴδηι τὸν Ἥλιον, πρῶτον· ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῶι ἔπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὥς φησιν Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητής· αἱ διέσπασαν αὐτὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς καλούμενοις Λειβήθροις» (Ed essendo disceso all'Ade a causa della sua donna, e avendo visto come sono le cose di laggiù, Orfeo cessò di onorare Dioniso, mentre considerò come massimo tra gli dei Helios, che egli chiamò anche Apollo. E svegliandosi di notte verso il mattino, per prima cosa sul monte detto Pangaion attendeva il sorgere del sole, per vedere Helios. Perciò Dioniso, adirato, gli mandò contro le Bassaridi, come dice Eschilo, il poeta tragico: queste lo sbranarono e dispersero le sue membra, ogni parte del corpo separata dalle altre. Le muse poi, raccoltele assieme, le seppelliscono nella città chiamata Libetra).

[36] U. von Wilamowitz Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen,* De Gruyter, Berlino 1930-1932, II, p. 190.

[37] I.M. Linforth, *The arts of Orpheus,* University of California Press, Berkeley 1941, p.53.

[38]Si noti come in questa sede ci preoccuperemo precipuamente di ricostruire le principali connessioni intertestuali tra le figure di Orfeo e Dioniso, benché certamente sia doveroso ricordare, per un discorso di ben più ampio respiro, ulteriori eccezioni alla tesi di Linforth, quali per esempio le più recenti testimonianze archeologiche relative ai graffiti di Olbia (=TT 463-465 Bern) e alle laminette di Pelinna (=TT 485-465 Bern), che ci restituiscono il riflesso di un legame genetico tra la figura di Dioniso e un gruppo di adepti orfici.

[39] Cfr. G. Haupt, *Commentationes archaelogicae in Aeschylum,* Diss. Halle 1896, pp. 107-160.

di votarsi al culto di Elio-Apollo[40]. Lo smembramento rituale di Orfeo per mano delle baccanti sarebbe quindi, secondo la puntuale ricostruzione di Massimo Di Marco[41], la trasposizione sulla scena teatrale di un ben più ampio fenomeno religioso, vale a dire il legame genetico tra dionisismo e orfismo: un rapporto tutt'altro che lineare, i cui nessi derivativi cedono il passo a una dinamica più sfuggente e profondamente ambigua, magmatica, caratterizzata da un'ineludibile conflittualità latente e, allo stesso tempo, da una più pacifica tendenza alla compenetrazione in chiave sincretica.

In questa sede non sarà opportuno dilungarci in una dissertazione approfondita sulla natura dell'orfismo in seno alla religione greca[42]. Ci limiteremo invece a ricostruire sinteticamente gli sviluppi più pregnanti del dibattito critico in merito, in modo tale da poter evidenziare le caratteristiche di un movimento religioso così complesso, sulle cui tracce proseguirà poi il nostro percorso nella letteratura del Novecento.

Ben distinto dalla religione olimpica, l'orfismo si configura essenzialmente come un culto misterico e iniziatico che vede i suoi elementi fondanti racchiusi nella triade βιβλια – τελετη - βιος ορφικος[43] (libri, misteri, vita orfica): organizzato in microcomunità di adepti[44] (θιασοι), esso si presenta infatti come un culto privato, il cui complesso sistema dottrinale – assieme ad un altrettanto rigido schema di precetti comportamentali – sono tramandati in un *corpus*

[40] In linea con l'interpreazione di Haupt, anche M. L. West, *Tragica VI (12. Aeschylus0 Lycurgeia),* «BICS», 30, 1983, pp. 63-71.

[41] M. Di Marco, *Tra Apollo e Dioniso. Alle origini del mito di Orfeo,* cit., pp. 35-93.

[42] Appare senza dubbio doveroso citare i seguenti studi critici: O. Kern, *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung,* Berlino 1920; M. P. Nilsson, *Early Orphism and Kindred Religious Mouvements,* «HThR» 28, 1935, pp. 181-230 (= *Opuscula selecta linguis Anglica, Francogallica, Germanica conscripta,* Lund 1952, II, pp. 623-683); W. K. C. Guthrie, *Orpheus and the Greek Religion. A study of the Orphic Movement,* Methuen, Londra 1952; I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus,* cit; L. Moulinier, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique,* Les Belles lettres, Parigi 1955; W. Bunkert, *Griechische Religion der archaischen und klassichen Epoche,* Kohlhammer, Stoccarda 1977; L.J. Alderink, *Creation and Salvation in Ancient Orphism,* Scholars Press, Chico California, 1981.

[43] Cfr. W. Burkert, *Orpheus and die Vorsokratiker. Bemerkungen zum Dervenii-Papyrus und zur Pythagorischen Zahlenlehre, «*A&A», 4, 1968, p. 104.

[44] Erwin Rohde utilizza il termine 'sect' (cfr. E.Rohde, *Psyche. The cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks,* London, Kegand Paul, Trench, Trubner & Co., LTD, New York Harcourt, Brace & Company INC 1925, p. 335 e sgg.), mentre già Burkert suggerisce di superare la concezione settaria, impropriamente moderna, in favore di una visione più sincretica, e certamente meno unitaria nel suo insieme, del fenomeno dell'orfismo (cfr. W. Burkert, *Ancient Mystery Cults,* Cambridge Mass. & London, 1987).

eterogeneo di testi scritti (i cosiddetti *Frammenti orfici,* la cui edizione del 1922 ad opera di Otto Kern resta ad oggi una pietra miliare per il successivo sviluppo degli studi critici).

Erwin Rohde vede nella nascita dell'orfismo il risultato di una seconda ondata di dionisismo, successiva alla prima penetrazione del culto del dio tracio nella religione ellenica[45]. Analogamente, in tempi più recenti, Massimo di Marco sintetizza efficacemente, sulla scorta di alcune considerazioni di Nilsson che analizzeremo in seguito più nel dettaglio, che «in Atene l'orfismo prendeva le sue mosse e si poneva in concorrenza e in conflitto con il dionisismo, da cui probabilmente si era venuto sviluppandosi attraverso un processo di graduale differenziazione»[46], verosimilmente durante l'epoca dei Pisistratidi. Benché quindi il culto di Dioniso, dio della vita e della morte[47], mantenga sempre un ruolo cardine in seno all'orfismo, ad un certo punto del suo sviluppo il *bios orphikos* viene progressivamente a delinearsi attraverso un lento processo di espunzione di alcuni degli aspetti più orgiastici e irrazionalistici legati al dionisismo. Tra i più inderogabili precetti comportamentali degli orfici, infatti, troviamo il rifiuto del sacrificio cruento a scopo religioso e, di conseguenza, dell'*omofagia,* della consumazione delle carne cruda delle vittime: una simile 'epurazione ideologica' dal dionisismo trova il suo riflesso, sul piano letterario, nello sviluppo delle teogonie orfiche e, per estensione, nel ruolo di Orfeo come 'poeta cosmologico', di cui parla Friedman.

Di matrice quasi sicuramente esiodea, le teogonie orfiche si presentano come una congerie letteraria di difficile classificazione, intrinsecamente eterogenea, e pervenutaci peraltro in via esclusivamente frammentaria. La scansione tradizionale prevede una suddivisione in teogonia eudemea (attribuita ad Onomacrito, poeta che, secondo Aristotele, contribuì assieme a Ferecide alla raccolta e recensione dei testi sacri di Orfeo all'epoca dei Pisistratidi), teogonia ieronimiana (di cui le principali testimonianze sono quelle di Ieronimo ed Ellanico) e teogonia rapsodica (quest'ultima nata dal tentativo di riordinare il variegato materiale orfico pre-esistente)[48]. Una

---

[45] E. Rohde, *Psyche…,* op. cit., p. 336: «A secondary wave of influence thus broke upon the long-since-Hellenized god, the Thracian Dionysos in Greece, and *this* wave the official worship either had not the power or lacked the will to assimilate».Sull'orfismo come movimento di riforma del dionisismo cfr. anche J. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion,* Princeton University Press, 1981.

[46] M. Di Marco, *Tra Apollo e Dioniso. Alle origini del mito di Orfeo,* cit., p. 55.

[47] Cfr E. Rohde, *Psyche…,* cit., p. 335: «The fact that the Greek Orphics did indeed worship Dionysos, the lord of life and death, before all other gods, is clearly shown by the remains of the theological poems that originated in their midst».

[48] Come già accennato, la classificazione delle teogonie orfiche è tuttora oggetto di un inesausto dibattito critico. Martin Lichtfield West, ad esempio, annovera sei teogonie orfiche: alle tre della scansione tradizionale si

costante individuabile, in filigrana, tra le maglie di tutto l'eterogeneo materiale orfico è certamente la tendenza a presentare il processo cosmogonico come un processo intrinsecamente dialettico, un ciclo perpetuo in cui l'unità del tutto, della materia cosmica, dà luogo ad una progressiva differenziazione di singoli enti finché tale differenziazione non lascia nuovamente spazio ad un singolo essere proteiforme (Fanes, Protogonos), capace di assommare in sé tutte le forme possibili. Se dunque la teogonia esiodea procedeva in modo lineare, dall'indistinto di un elemento non-materico (Chaos, inteso come un abisso che ospita poi tutte gli enti che vanno via via formandosi) verso la differenziazione della teogonia propriamente detta, le varie cosmogonie orfiche vedono invece il processo di differenziazione degli enti, il *principium individuationis*, come tutt'altro che compiuto in maniera definitiva. Esso si presenta come continuamente sospeso tra regressione e procreazione, giacché il sirenico richiamo all'unità primigenia del tutto ritorna *dopo* la creazione, compulsato nella forma irrisolta di un singolo essere chimerico.

Particolarmente significativo a tal riguardo, nell'economia complessiva delle teogonie orfiche, è il mito dell'antropogonia, ossia della nascita del genere umano a partire dalle ceneri dei Titani - folgorati da Zeus, questi ultimi, in quanto rei di aver smembrato e divorato Dioniso bambino. L'ascendenza orfica di tale episodio è stata ricostruita per via indiretta attraverso la testimonianza di Clemente Alessandrino e di Olimpiodoro, che chiamano espressamente in causa Orfeo come fonte primigenia del mito[49].

---

aggiungono la teogonia cantata da Orfeo all'inizio delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1, vv. 494 e sgg.), una cosiddetta teogonia di Protogonos e la teogonia del papiro di Dervenii, scoperto nel 1962 (cfr. M. L. West, *The Orphic Poems,* Oxford 1983, pp. 68-sgg.). L. J. Aldernink, invece, individua otto cosmogonie orfiche (cfr. L. J. Alderink, *Creation and salvation in Ancient Orphism,* cit, pp. 25- sgg.). Per ragioni di economia discorsiva e chiarezza espositiva, riportiamo qui la scansione tradizionale delle tre principali teogonie orfiche, per la cui analisi più dettagliata rimandiamo al valido contributo di Gabriella Ricciardelli Apicella (G. Ricciardelli Apicella, *Le teogonie orfiche nell'ambito delle teogonie greche,* in A. Massaracchia, a c. di, *Orfeo e l'orfismo,* cit., pp. 27-51).

[49] Clemente Alessandrino, *Protrettico* 2, 17-18 (=F34 K): «τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τελέως ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλωι κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων, δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιω, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς ποιητὴσ Ὀρφεύς φησιν ὁ Θράικιος: κῶνος καὶ ρόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγυια, / μῆλά τε χρύσεα καλὰ παρ' Ἐσπερίδων λιγυφώνων. / καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ρόμβος, ἔσοπτρον, πόκος» (i misteri di Dioniso sono difatti assolutamente inumani. Intorno a lui ancora fanciullo si agitano in una danza armata i Cureti, ma i Titani si insinuano con l'astuzia: dopo di averlo ingannato con giocattoli fanciulleschi, ecco che questi Titani lo sbranarono, sebbene fosse ancora un bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, Orfeo il Tracio: la trottola, il giocattolo rotante e rombante, le bambole pieghevoli / e le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante. / E non è inutile menzionarvi come oggetto di biasimo i simboli inutili di questa iniziazione: l'astragalo, la palla, la trottola, il giocattolo rotante e rombante, lo specchio, il vello); (=F35 K): «Ἀθηνᾶ μὲν οὖν τὴν καρδίαν τοῦ Διονύσου ὑφελομένη Παλλὰς ἐκ τοῦ πάλλειν τὴν καρδίαν προσηγορεύθη· οἱ δὲ Τιτᾶνες, οἱ καὶ διασπάσαντες αὐτόν, λέβητά τινα τρίποδι ἐπιθέντες καὶ τοῦ Διονύσου ἐμβαλόντες τὰ μέλη, καθήψουν πρότερον· ἔπειτα ὀβελίσκοις περιπείραντες ὑπείρεχον Ἡφαίστοιο. Ζεὺς δὲ

Come ipotizzato da Martin Persson Nilsson[50], la mitopoiesi di uno *σπαραγμος*, di uno smembramento rituale avente per oggetto niente meno che il dio Dioniso rappresenta, nell'intricata dialettica tra orfismo e dionisismo, il tentativo da parte dei membri della cerchia orfica di condannare definitivamente la pratica dionisiaca del sacrificio rituale, cristallizzandola nella crudeltà efferata di un infanticidio blasfemo.

A quel punto, secondo Nilsson, la successiva tradizione relativa alla morte di Orfeo – quello che Friedman identifica appunto come mitema dello σπαραγμος del cantore– sarebbe stata elaborata dai seguaci del dionisismo come «mythical vengeance for his blasphemy according to the jus talionis»[51]. Le testimonianze letterarie concernenti quest'ultimo mitema, quindi, non sarebbero che la trasposizione metaforica di una diatriba religiosa che si svolge *extra scaenam,* all'ombra della storia – e cioè la progressiva differenziazione tra orfismo e dionisismo, sfociata poi in una conflittualità più manifesta. Pertanto, se originariamente egli è presentato come seguace di Dioniso, dopo la fatale catabasi negli inferi Orfeo diventa, sulla scena letteraria, persecutore del dio e, in quanto tale, ne diviene a sua volta perseguitato, arrivando a condividerne la medesima sorte.

È quindi alla luce di queste ultime considerazioni che si riesce a comprendere meglio la supposta trama delle *Bassaridi,* in cui Orfeo finisce per essere dilaniato dalle menadi. Tuttavia,

---

ὕστερον ἐπιφανεὶς… κεραυνῶι τοὺς Τιτᾶνας αἰκίζεται καὶ τὰ μέλη τοῦ Διονύσου Ἀπόλλωνι τῶι παιδὶ παρακατατίθεται καταθάψαι. ὃ δέ, οὐ γὰρ ἠπείθησε Διί, εἰς τὸν Παρνασσὸν φέρων κατατίθεται διεσπασμένον τὸν νεκόρν» (Atena, orbene, che aveva sottratto il cuore di Dioniso, fu chiamata Pallade perché il cuore palpitava. E i Titani, che appunto lo avevano sbranato, dopo di aver posto un lebete su un tripode e di avervi gettato dentro le membra di Dioniso, dapprima le fecero bollire e in seguito, infilzatele in piccoli spiedi, le tennero sopra Efesto. E infine Zeus, mostratosi… rovina con la folgore i Titani e affida le membra di Dioniso al figlio Apollo, perché le seppellisca. E costui certo non disubbidì a Zeus: portando il cadavere sbranato sul Parnaso, gli dà sepoltura). Un riferimento più puntuale alla successiva antropogonia, nello specifico, è ravvisabile in Olimpiodoro, *Commento al Fedone di Platone,* 61c (=F220 K): «παρὰ τῶι Ὀρφεῖ τέσσαρες βασιλεῖαι παραδίδονται· πρώτη μὲν ἡ τοῦ Ουρανοῦ, ἣν ὁ Κρόνος διεδέξατο… μετὰ δὲ τὸν Κρόνον ὁ Ζεὺς ἐβασίλευσε … εἶτα τὸν Δία διεδέξατο ὁ Διόνυσος, ὅν φασι κατ'ἐπιβουλὴν τῆς Ἥρας τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτᾶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ απογεύεσθαι. Καὶ τούτους ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς ἐκεραύνωσε, καὶ ἐκ τῆς αἰθάλης των ατμων τῶν αναδοθεντῶν ἐξ αὐτῶν ὕλης γενομένης γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους … μέρος γὰρ αὐτοῦ ἐσμεν …» (Presso Orfeo si tramandano quattro regni: il primo è il regno di Urano, cui succedette Crono … dopo Crono regnò Zeus … in seguito, a Zeus succedette Dioniso: dicono che per macchinazione di Hera i Titani che gli stavano intorno lo sbranassero e gustassero le sue carni. E Zeus, adirato, fulminò costoro, e dalla fuliggine dei vapori che si levarono da essi, sedimentata in materia, nacquero gli uomini … difatti noi siamo una parte di Dioniso…).

[50] M. P. Nilsson, *Early Orphism and Kindred Religious Mouvements,* cit., pp. 203-204: «The central rite of the Bacchic *orgia* – the dismembering and eating of an animal, representing Dionysus himself […] – was transmuted into a crime in the Orphic myth, the dismembering of the child-god Dionysus by the wicked Titans, the principle of evil».

[51] *Ivi*, p. 204.

come ipotizza Di Marco, è inverosimile pensare che sulla scena del teatro classico un conflitto tra divinità – quale appunto quello che si viene a creare nel momento in cui Dioniso avvalla l'uccisione di un seguace di Apollo - non trovasse una risoluzione finale. Più realistico è invece supporre ciò che sostiene lo studioso, ossia che «al termine della tetralogia tragica Dioniso non sconfessava, ma diventava addirittura egli stesso il dio di quelle pratiche iniziatiche […] di cui Orfeo in vita era stato il sacerdote e di cui ora, dopo la morte, sarebbe divenuto, per sanzione divina, l'eroe archegeta»[52].

Il legame tra Orfeo e Dioniso, quindi, ne risulta in ultima istanza confermato se non nella sua ipotetica pacificazione finale, quanto meno nella sua valenza genetica: all'infuori del teatro eschileo, infatti, il destino del cantore continuerà fatalmente a intrecciarsi con quello del *dio straniero*, come dimostrano le numerose fonti che descrivono lo smembramento di Orfeo per mano delle menadi o, come nel caso di Conone, di donne invasate che in qualche modo comunque richiamano il retroterra orgiastico del dionisismo[53].

Il segno orfico reca dunque in sé l'ombra di un mito *altro* – quello appunto di Dioniso e della nascita del dionisismo - e in tal modo si apre ad una dimensione metanarrativa, adombrando la possibilità del mito di diventare *logos* di se stesso, di trasformarsi in una narrazione capace di dar conto della fase mitopoietica che presuppone e della matrice storica ad essa soggiacente.

---

[52] M. Di Marco, *Tra Apollo e Dioniso. Alle origini del mito di Orfeo,* cit., pp. 92-93.

[53] Oltre al riassunto della trama eschilea proposto da Eratostene di Cirene e al summenzionato passo di Olimpiodoro, tra le principali fonti relative al mitema in esame troviamo Isocrate, *Busiride* II, 38-39 (=F17 K): «Ὀρφεὺς δ' ὸ μάλιστα τούτων τῶν λόγων ἁψάμενος, διασπασθεὶς τὸν βίον ἐτελεύτησεν» (Orfeo poi, che più d'ogni altro si era dedicato a questi discorsi, chiuse la sua vita sbranato); Conone, fr. 45 (=T115 K): «τελευτᾶι δὲ διασπασαμένων αὐτὸν τῶν Θραικίων καὶ Μακεδόνων γυναικῶν, ὅτι οὐ μετεδίδου αὐταῖς τῶν ὀργίων » (E Orfeo muore sbranato dalle donne di Tracia e di Macedonia, poiché non le aveva lasciate partecipare ai riti segreti); Virgilio, *Georgiche,* IV, vv.520-522: «… spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsere per agros.» (E le donne dei Ciconi offese da quel rimpianto, durante le orge notturne dei riti di Bacco, dispersero nei campi le sue membra dilaniate.); Ovidio, *Metamorfosi,* XI, vv. 1-50: «Carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit, / ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora velleribus tumuli de vertice cernunt / Orphea percussis sociantem carmina nervis. / E quibus una leves iactato crine per auras / "En" ait "en, hic est nostri contemptor!" et hastam / vatis Apollinei vocalia misit in ora, quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit […] Ac primum attonitas etiamnum voce canentis / innumeras volucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere theatri. / Inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris […] Membra iacent diversa locis….» (Mentre con tale canto il vate di Tracia avvinceva le selve e le fiere e si faceva seguire dalle pietre, ecco che le donne dei Ciconi in preda alla esaltazione e coperte nel petto da pelli di fiere scorgono dalla cima di un'altura Orfeo che accordava i suoi canti al suono della cetra da lui pizzicata. Una di quelle, scuotendo la chioma nell'aria leggera, grida: "Ecco, ecco! Questo è l'uomo che ci disprezza!" e scagliò contro la bocca armoniosa del vate discendente da Apollo il tirso, che, coperto di fogliame, provocò un segno senza ferita […] Dapprima le Menadi fanno a pezzi gli innumerevoli uccelli ancora avvinti dalla voce del vate e i serpenti e la schiera delle belve, attestazione onorifica della sua esibizione. Di poi, con le mani lorde di sangue, si avventano su Orfeo […] Le membra giacciono sparse in varie località…).

Il penultimo mitema individuato da Friedman che prenderemo ora in considerazione si concentra emblematicamente sul destino della testa di Orfeo dopo lo smembramento. Secondo alcune fonti, infatti, il capo reciso del cantore viene trasportato lungo le acque del fiume Ebro fino all'isola di Lesbo (o alla città di Libetra), dove continua a cantare o a vaticinare oracoli[54]. La macabra immagine di una testa mozzata che continua a intonare il suo canto ben oltre la morte dello stesso cantore preconizza già *in nuce* quello che sarà uno dei fulcri tematici più importanti dell'orfismo novecentesco – se non addirittura, potremmo dire, l'assioma *princeps,* come vedremo poi più nel dettaglio con Campana e Rilke: e cioè la sparizione del sé, la progressiva dissipazione dell'istanza autoriale che *si lascia* consapevolmente scomparire fino a che non resta un atto locutorio puro, colto nella più immediata impellenza di un canto che esiste, nelle parole di Blanchot, come origine primigenia del tutto, anche del canto stesso[55].

[54] Tra le principali fonti relative al mitema della testa cantante di Orfeo, troviamo: Virgilio, *Georgiche,* introduzione, traduzione e note a c. di M. Ramous, Garzanti, Milano 1982, IV, vv. 523-527: «Tum quoque marmorea caput a cervice revolsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat:» / Eurydicen toto referebant flumine ripae» (Ma anche allora, quando in mezzo ai gorghi l'Ebro trascinava sull'onda il capo spiccato dal suo collo d'avorio, la voce ormai rappresa nella gola, "Euridice" chiamava, mentre l'anima fuggiva, "o misera Euridice". E lungo tutto il fiume le rive ripetevano "Euridice"); Ovidio, *Metamorfosi,* a c. di N. Scivoletto, UTET, Torino 2018, XI, vv. 50-60: «… caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua /murmurat exanimis, respondent flebile ripae. / Iamque mare invectae flumen populare reliquunt /et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi: hic ferus expositum peregrinis anguis harenis /os petit et sparsos stillanti rore capillos. / [Lambit et hymniferos inhiat divellere vultus] / tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem / arcet et in lapidem rictus serpentis apertos / congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus.» (la testa e la lira le accogli tu, fiume Ebro, e (cosa mirabile!) mentre è trasportata dalla corrente del fiume, la lira fa sentire non so quali accenti lamentosi, un mormorio lamentevole emette la lingua senza vita, dalle rive risponde l'eco del lamento. E già immesse nel mare hanno lasciato il fiume patrio e sono approdate alla costa di Metimna, nell'isola di Lesbo: qui un feroce serpente si accosta al capo rimasto esposto in quella terra straniera, con i capelli intrisi di acqua marina [li lambì e aprì la bocca per fare a morsi il volto del cantore]; ma all'ultimo momento interviene Febo che scaccia la fiera in procinto di addentare e ne blocca pietrificandole le fauci spalancate e le fa indurire con l'ampiezza che avevano).

[55] M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (ed. or. *L'espace littéraire,* Gallimard, Parigi1955), trad. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1967, p. 121: «Quando Rilke esalta Orfeo, quando esalta il canto che è essere, non pensa al canto quale può effettuarsi a partire dall'uomo che lo pronuncia, e nemmeno alla pienezza del canto, ma al canto come origine e all'origine del canto»

1.2 L'eroe elegiaco: Orfeo e Euridice.

L'ultimo mitema su cui ci soffermeremo in questa fase preliminare della ricerca è quello che, una volta superata la soglia della classicità, gode di maggior fortuna nella gran parte delle rielaborazioni del mito orfico: la catabasi negli Inferi, che il cantore affronta nel disperato tentativo di riscattare la sua amata Euridice. Tale nucleo diegetico, come abbiamo mostrato finora, non rappresenta quindi che *una* singola diramazione mitematica di una costellazione mitologica così variegata quale quella afferente alla figura di Orfeo nella classicità. Tuttavia, nella complessa dinamica intertestuale che coinvolge il processo di riscrittura del mito, la *fabula* della catabasi finirà quasi per fagocitare, almeno in una prima fase di ampio corso, tutti gli altri mitemi, oscurandoli nella suggestione elegiaca di uno dei più grandi amori infelici della storia della letteratura occidentale. Nel seguente capitolo procederemo a motivare più approfonditamente, in termini di cogenza storica, le ragioni di questa apparente monodirezionalità delle riscritture successive del mito, cercando al contempo di evidenziare la corrente sotterranea da cui gli altri mitemi – in particolare l'elemento misterico dell'orfismo – continuano silenziosamente ad affiorare in alcune attestazioni novecentesche, particolarmente emblematiche in tal senso.

L'ipotesi di questo progressivo slittamento del focus narrativo dagli elementi più arcaicizzanti della figura di Orfeo – le doti sciamaniche legate alla sua attività di cantore – verso il polo elegiaco dell'episodio ambientato negli inferi è stato già sottolineato dalla critica, che più volte ha evidenziato la comparsa relativamente tarda della figura di Euridice rispetto alla già consolidata immagine di Orfeo come musico incantatore. David Sansone sostiene infatti che il *topos* della catabasi per amore venga introdotto da Aristia «not too far from 438 b. C.»[56]:

> [Aristia] who invented Orpheus' unsuccessful attempt to rescue his wife also invented the wife. Previously, Orpheus was thought to use his enchanting song to intercede with nether powers – successfully, on the evidence of Isocrates and Eur. *Alc.* – on behalf of various unnamed persons, presumably his followers[57].

[56] D. Sansone, *Orpheus and Eurydice in the Fifth Century,* «C&M», 36, 1985, p. 62.

[57] *Ivi*, p. 61.

Il tema della catabasi fallimentare, dunque, si innesterebbe come *variatio* tragica nella più grande sezione macrotematica relativa alle doti canore e, quindi, come abbiamo visto, all'ascendenza sciamanica del personaggio di Orfeo. In un primo momento, quindi, l'eroe scende nell'Ade semplicemente in quanto il potere della sua musica gli permette tale impresa: ancora una volta siamo di fronte ad una perturbazione nell'ordine naturale delle cose – la separazione tra vivi e morti – che al musico-sciamano è consentito di provocare. Come ricorda lo stesso Sansone, del resto, tanto nell'*Alcesti* euripidea quanto in Isocrate, il sia pur cursorio accenno al mito di Orfeo restituisce il riflesso di uno psicopompo capace di traghettare la materia vivente nel mondo dei morti e viceversa[58]. Allineata alla tradizione di una catabasi con esito positivo è anche la testimonianza di Ermesianatte di Colofone, che nel terzo libro della *Leonzio* tramanda la discesa di Orfeo nell'Ade per riportare alla vita una donna, Argiope[59]: non viene specificato se Argiope sia la moglie o anche solo la donna amata dal cantore, tanto che Jacques Heurgon ipotizza che, in una prima fase, si possa perfino suppore un Orfeo ἄγαμος[60].
La prima attestazione letteraria del nome di Euridice risale invece all' *Epitafio di Bione* di Mosco: anche in questo caso, tuttavia, la catabasi di Orfeo per riscattarla dall' Ade sembrerebbe risultare vittoriosa, tanto che l'impresa diviene il termine di paragone a cui viene comparato il desiderio della *persona loquens* di riportare in vita Bione[61].
William Keith Chambers Guthrie sostiene perciò che il tema della catabasi fallimentare sia «by no means universally adopted until Alexandrian times, if not invented by the Alexandrians»[62],

[58] Cfr. Euripide, *Alcesti,* vv. 357-362: «εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν, / ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν / ὕμνοισι κηλήσαντα σ' ἐξ Ἅιδου λαβεῖν / κατῆλθον ἄν, καὶ μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων / οὔθ' οὐπι κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων / ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σον καταστῆσαι βίον» (Ma se mi assistessero la lingua e il canto di Orfeo, sì da poter ingannare con gli inni la figlia di Demetra o il suo sposo, e poterti strappare all'Ade, andrei laggiù, e non mi tratterebbero né il cane di Plutone, né Caronte che guida con il suo remo le anime, sinché non avessi riportato la tua vita alla luce); Isocrate, *Busiride,* II, 8: «αλλ' ὁ μὲν ἐξ Ἅιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν» (ma lui ricondusse i morti su dall'Ade).

[59] Per un'analisi esaustiva della testimonianza di Ermesianatte (*Leonzio,* III, vv. 1-14), cfr. A. Di Fabio, *La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone: metamorfosi di un mito,* in A. Massaracchia, a c. di, *Orfeo e l'orfismo,* cit., pp. 199-210.

[60] J. Heurgon, *Orphée et Eurydice avant Vergile, "*Mélanges d' Archéologie et d'Histoire"*,* 49, 1932, p.25.

[61] Mosco, *Idilli,* III, vv. 124-127: «… οὐκ ἀγέραστος / ἐσσεῖθ' ἀ μολπά, χως Ὀρφέι πρόσθεν ἔδωκεν / ἀδέα φορμίζοντι παλίσσυτον Εὐριδίκειαν, / καὶ σέ, Βίων, πέμψει τοῖς ὤρεσιν. Εἰ δέ τι κηγών / συρίσδων δυνάμαν, παρὰ Πλουτέι κ' αὐτὸς ἄειδον.» (il canto non rimarrà senza ricompensa, come ella [Proserpina] concesse al suonatore Orfeo di portar fuori [dall'Ade] Euridice, anche te, Bione, rimanderà tra i monti. Se potessi suonare anch'io, canterei io stesso di fronte a Plutone).

[62] W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion,* cit., p. 25.

giacché il motivo elegiaco dell'amore infelice si accorda al gusto per quel «romantic and pathetic spirit»[63] che la rinascita alessandrina cerca di portare in auge.

Cecil Maurice Bowra ipotizza infatti che Virgilio e Ovidio abbiano fatto riferimento, sia pur indipendentemente l'uno dall'altro, ad un medesimo testo alessandrino andato poi perduto - suggerendo come possibile autore, per quest'ultimo, Fileta, Nicandro o Euforione[64].

La IV *Ecloga* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio (X-XI) rappresentano certamente le matrici generative più feconde per le successive rielaborazioni della catabasi orfica, nonché le trattazioni più estese e dettagliate del *topos* classico – congiuntamente a quella fornita dal *Culex,* da molti identificato come opera giovanile dello stesso Virgilio.

Tra le principali innovazioni virgiliane vi è senza dubbio il resoconto della morte di Euridice[65](vv. 457-459) – sopraggiunta perché la ninfa viene morsa da un serpente mentre cerca di sfuggire alle profferte amorose di Aristeo. Questa breve inserzione narrativa salda l'episodio orfico con il mito della βουγονία, della nascita delle api di Aristeo, l'*agricola* laborioso che, come vedremo meglio in seguito, nel Novecento sarà la nemesi di Orfeo, evolvendosi fino a rappresentare il borghese industrioso e produttivo fatalmente contrapposto all'arte non mercificabile, non quantificabile degli epigoni del cantore.

Anche tornando a Virgilio, del resto, l'insaziabilità amorosa di Aristeo è già la causa inevitabile dell'infelicità di Orfeo: dopo la morte di Euridice, il marito, disperato, decide di scendere nell' Ade per riscattarla (vv. 467-493)[66]. La catabasi è descritta come un lungo asindeto narrativo in

---

[63] *Ibid.*

[64] C. M. Bowra, *Orpheus and Eurydice, «*The Classical Quarterly»*,* Volume 2, 3-4, Dicembre 1952, pp. 113-126.

[65] Virgilio, *Georgiche,* introduzione, traduzione e note a c. di M. Ramous, Garzanti, Milano 1982, IV, vv. 457-459, pp. 196-197: «Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, /immanm ante pedes hydrum moritura puella /servantem ripas alta non vidit in herba» (Correndo a perdifiato lungo un fiume, Euridice, ormai segnata dalla morte, per sfuggirti, non vide il serpente mostruoso appostato tra l'erba folta sulla riva).

[66] *Ivi,* pp. 196-201.: «Taenaris etiam fauces, alta ostia Ditis, / et caligantem nigram formidine locum / ingressus, Manisque adiit regemque tremendum /nesciaque humanis precibus mansuescere corda. / At cantu commotae Erebi de sedibus imis/ umbrae ibant tenuis simulacraque luce carentum, / quam multa in foliis avium se millia condunt, / Vesper uni aut hibernus agit de montibus imber, / magnanimum heroum, pueri inneptaeque puellae / impositique rogis iuvenes ante ora parentum; / Cocyti tardaque palus inamabilis unda / alligat et noviens Styx interfusa coercet. / Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora atque Ixionii vento rota constitit orbis. / Iamque pedem referens casus evaserat omnis, redditaque Eurydice superas veniebat ad auras / pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),/ cum subita incautum dementia cepi amantem / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes: / restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa/ immemor heu! Victusque animi respexit. Ibi omnis / effus labor atque immitis rupta tyranni / foedera, terque fragor stagnis auditus Avernis.» (Poi, entrato nelle fole del Tenaro, il varco profondo di Dite, e nella selva dove fra le tenebre si addensa la paura, si avvicinò ai Mani e al loro re tremendo, a chi non si addolcisce alle preghiere umane. E dai luoghi più profondi dell'Erebo, commosse dal suo canto,

cui l'inesorabile immutabilità della geografia infernale (il canneto del Cocito, le acque putride dello Stige, l'abisso del Tartaro) viene inaspettatamente alterata (*stupuere,* v. 481) dalla commozione che il canto di Orfeo (*cantu commotae,* v. 471) è in grado di suscitare nelle entità ctonie. Per cui le ombre opache dei morti si radunano intorno a lui (*umbrae ibant tenuis simulacraque luce carentum*, v.472*),* il cane Cerbero cessa di latrare (v.483) e la ruota dove Issione sconta la sua pena si ferma (v.484).

Il canto di Orfeo, quindi, produce perturbazioni in termini di suono e di movimento: in primo luogo esso annulla ogni altra fonte acustica (il verso di Cerbero), dall'altro induce o impedisce il movimento, secondo una logica che, a ben vedere, non sembra casuale. La musica di Orfeo si pone infatti come un centro gravitazionale che catalizza ogni reazione emotiva degli ascoltatori, per cui il movimento è favorito qualora serva ad aumentare la vicinanza degli uditori al canto (come nel caso delle ombre dei morti), mentre è impedito qualora esso provochi pena e, quindi, possa distogliere dall'ascolto (come per Issione).

La dolcezza della melodia – la *forma* del canto- nasconde quindi il carattere tirannico e manipolatorio dei suoi *effetti*: l'arte di Orfeo è una musica che *deve* essere ascoltata, che monopolizza la scena sottraendo all'ascoltatore ogni altro suono, ogni altro *rumore* – persino il silenzio. Gli uditori non possono che essere uditori e, come tali, subire gli effetti incantatori della musica, piegarsi alla volontà del cantore: anche gli dei, perciò, acconsentono a che Orfeo riporti in superficie la sua amata Euridice[67], che si pone dunque al suo seguito nel ritorno verso il mondo dei vivi. Tuttavia, proprio nel momento culminante della catabasi, una *subita dementia*

venivano leggere le ombre, immagini opache dei morti: a migliaia, come si posano gli uccelli tra le foglie, quando la sera o la pioggia d'inverno dai monti li allontana: donne, uomini, e ormai privi di vita, corpi di eroi generosi, e bambini, e fanciulle senza amore e giovani arsi sul rogo davanti ai genitori: ora il fango nero, il canneto orrendo del Cocito e una palude ripugnante con le sue acque pigre li circonda, e con nove giri lo Stige li rinserra. Sino al cuore del Tartaro, alle dimore della morte, sino alle Eumenidi dai capelli intrecciati con livide serpi dilagò lo stupore; muto con le tre bocche spalancate rimase Cerbero e insieme al vento si arrestò la ruota di Issione. Ma già Orfeo, eluso ogni pericolo, tornava sui suoi passi e libera Euridice saliva a rivedere il cielo, seguendolo alle spalle, come Proserpina ordinava, quando senza rimedio una follia improvvisa lo travolse, perdonabile, certo, se sapessero i Mani perdonare: fermo, ormai vicino alla luce, vinto da amore, la sua Euridice si voltò incantato a guardare. Così gettata al vento la fatica, infranta la legge del tiranno spietato, tre volte si udì un fragore nelle paludi dell'Averno).

[67] Si noti tuttavia come Virgilio taccia l'espressione del consenso divino alla restituzione di Euridice, cfr. A. Pennacini, *La narrazione patetica di Virgilio: Orfeo nell'Ade,* in A. Massaracchia, a c. di, *Orfeo e l'orfismo,* cit., p 213: «ma Virgilio non ha raccontato il momento culminante, allorché l'*immitis tyrannus,* il *rex tremendus* Plutone si è commosso per il canto di Orfeo, lui che prima (v.470) era stato descritto come *nesciaque humanis precibus mansuescere corda,* ed ha liberato e restituito Euridice al marito. Vi è lì appunto un silenzio (una *reticenza, αποσιωπησις)* pieno di pathos; si tratta proprio di un *abruptum sermonis genus,* che si realizza in un *ordo artificialis,* che sceglie alcuni momenti intesamente patetici o drammatici».

(v. 488) coglie Orfeo che, *immemor* e *victus animi* (v. 491), infrange improvvisamente il divieto divino di non voltarsi indietro a guardare Euridice durante il tragitto.
È importante qui soffermarsi sulla natura del divieto imposto ad Orfeo: è stato ipotizzato che non si tratti di un'imposizione *ad personam,* ma che sia piuttosto un divieto che obbedisca a una legge fondamentale nella mitologia greca, che impedisce ai mortali di guardare gli dei o le entità soprannaturali (quale appunto il φασμα di Euridice)[68]. Orfeo, dunque, avrebbe dovuto ricordare la stessa legge che aveva deciso le sorti di Semele o di Tiresia: guardare un essere immortale – che sia Dioniso, Atena o l'ombra di una morta – vuol dire sempre condannarsi.
L'atto di voltarsi indietro è pertanto il segno di una *hybris* in virtù della quale l'uomo Orfeo intende oltrepassare i limiti imposti a tutti i mortali: per Virgilio ciò è frutto della *dementia* amorosa che fa perdere la misura di sé, che impedisce di portare a termine il *labor* (v.492). Non già, quindi, l'impazienza di un amato che non riesce ad attendere il momento finale del ricongiungimento, quanto l'atto scellerato di un uomo reso *folle* dai suoi sentimenti e, come tale, sprezzante persino dei *foedera* (v.493), dei vincoli posti dalle divinità a tutti gli uomini. Desolata per l'ardito gesto del marito, Euridice prende quindi la parola (vv. 494-498), e non può che compiangere la pazzia dell'amato prima di sparire di nuovo nel buio dell'Ade:

> Illa: 'Quis et me' inquit 'miseram et te perdidit, Orpheu,
> quis tantus furor? En iterum crudelia retro
> fata vocant conditque natantia lumina somnus.
> Iamque vale; feror ingenti circumdata nocte
> Invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas'.[69]

È il principio femminino che richiama alla φυσις, a quell'ordine naturale delle cose che Orfeo aveva violato e che ora, invece, ritorna nella sua inesorabilità, in quel richiamo dei *fata* che ristabiliscono con quell'ultima parola divina il corso inesorabile degli eventi. Orfeo, quindi, con la sua musica può piegare il mondo naturale ma solo per brevi parentesi in cui si realizza

[68] Cfr. K. Ziegler, *R.E.,* XVIII, 1, 1939, col. 1200 sgg., *s.v.* 'Orpheus'; M. Bettini, *Antropologia e cultura romana: Parentela, tempo, immagini dell'anima.* (Studi superiori NIS, 19), La Nuova Italia, Roma 1986, p. 135 n. 12 e p. 162 n. 5.

[69] Virgilio, *Georgiche,* cit, pp. 200-201: (E lei:'Ahimè, Orfeo, chi ci ha perduti, quale follia? Senza pietà il destino indietro mi richiama e un sonno vela di morte i miei occhi smarriti. E ora addio: intorno una notte fonda mi assorbe, e a te, non più tua, inerti tendo le mani').

un'*armonia* (i sassi e le querce che danzano al suono della sua musica, le tigri che si ammansiscono). Non sono consentiti né tollerati radicali stravolgimenti: *natura non facit saltus,* un mortale non può contravvenire alle leggi che vincolano la sua specie e la separano ineluttabilmente dal mondo divino - nemmeno un mortale con le doti di Orfeo. Il cantore, quindi, può incantare Proserpina fino a farla commuovere, ma non può in alcun modo detronizzarla definitivamente: fuor di metafora, è la natura che si piega all'azione dell'uomo, ma non ne può essere in ultimo soggiogata.

Persino di fronte alla rinnovata perdita della donna amata, però, Orfeo reagisce rinnovando la dissidenza all'ordine naturale: respinge ogni nuovo amore, sottraendosi in tal modo alla legge della riproduzione. In Ovidio, tale rifiuto si estremizza nella pederastia, che addirittura Orfeo cerca di diffondere come usanza in Tracia:

> Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
> In teneros transferre mares citraque iuventam
> Aetatis breve ver et primos carpere flores.[70]

Ancora una volta siamo di fronte allo stravolgimento di un istituto cardine dell'universo sociale greco-romano: il matrimonio eterosessuale finalizzato alla procreazione, alla prosecuzione della *gens* e, in senso lato, della specie. Marxiano Melotti ha infatti individuato un «comportamento profondamente presociale, se non antisociale» legato alla figura di Orfeo, che si concretizza appunto nella tendenza del cantore a porsi come «distruttore di equilibri sociali»[71], incapace a sottostare a determinate leggi naturali che vengono assunte come basi imprescindibili per la vita sociale (la separazione tra vivi e morti, il γαμος tra uomo e donna).

[70] Ovidio, *Metamorfosi,* cit., X, vv. 83-85, pp. 480-481: (Egli insegnò anzi alle genti della Tracia a indirizzare il loro amore sui teneri fanciulli e a cogliere i primi fiori della breve primavera della vita, che precede la giovinezza).

[71] M. Melotti, *Lo sguardo di Orfeo: L'amore, il viaggio, la morte,* in G. Guidorizzi e M. Melotti, a c. di, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia,* Carocci, Roma 2005, p. 87 e 94.

Ed è proprio la φυσις che ritorna inesorabile a sancire la fine della vicenda tanto dell'Orfeo virgiliano (vv. 520-527)[72] quanto di quello ovidiano (*Met.,* XI, vv. 50-60)[73]: il richiamo alla natura, ancora una volta, ha una voce femminile – quella delle donne dei Ciconi, offese per il rifiuto del cantore a prestarsi a nuovi amori muliebri. Lo σπαραγμος per mano femminile non fa altro che riaffermare la supremazia della natura sull'arte umana di Orfeo: a soccombere è proprio Orfeo in quanto mortale e, pertanto, essere irrimediabilmente votato alla distruzione, alla legge ineluttabile della morte che nemmeno la musica ha potuto spezzare. Eppure, tra i flutti dell'Ebro, un canto strozzato continua a salire dalla testa mozzata di Orfeo: come il suo mito che, tra le pieghe del tempo, continua a sopravvivere ai suoi stessi mitografi.

1.3 Orfeo dal Medioevo alla Modernità.

La sopravvivenza e l'evoluzione del mito di Orfeo oltre la soglia della classicità greco-romana sembra legarsi fatalmente a una congiuntura culturale destinata ad avere un impatto duraturo

[72] Virgilio, *Georgiche,* cit., pp. 202-203: « … spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsere per agros. / Tum quoque marmorea caput a cervice revolsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae.» (E le donne dei Ciconi offese da quel rimpianto, durante le orge notturne dei riti di Bacco, dispersero nei campi le sue membra dilaniate. M anche allora, quando in mezzo ai gorghi l'Ebro trascinava sull'onda il capo spiccato dal suo collo d'avorio, la voce ormai rappresa nella gola 'Euridice' chiamava, mentre l'anima fuggiva, 'o misera Euridice'. E lungo tutto il fiume le rive ripetevano 'Euridice').

[73] Ovidio, *Metamorfosi,* cit., pp. 522-523: «Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque /excepis, et (mirum!), medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondet flebile ripae. / Iamque mare invectae flumen populare reliquunt / et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi: / hic ferus expositum peregrinis anguis harenis / os petit et sparsos stillanti rore capillos. / [Labit et hymniferos inhiat divellere vultus] / tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem / arcet et in lapidem rictus serpentis apertos / congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus. » (Le membra giacciono sparse in varie località; la testa e la lira le accogli tu, fiume Ebro, e (cosa mirabile!) mentre è trasportata dalla corrente del fiume, la lira fa sentire non so quali accenti lamentosi, un mormorio lamentevole emette la lingua senza vita, dalle rive risponde l'eco del lamento. E già immesse nel mare hanno lasciato il fiume patrio e sono approdate alla costa di Metimna, nell'isola di Lesbo: qui un feroce serpente si accosta al capo rimasto esposto in quella terra straniera, con i capelli intrisi d'acqua marina [li lambì e aprì la boca per fare a morsi il volto del cantore]; ma all'ultimo momento interviene Febo che scaccia la fiera in procinto di addentare e ne blocca pietrificandole le fauci spalancate e le fa indurire).

sulla fisionomia del cantore tracio nella letteratura occidentale, vale a dire il progressivo abbandono delle fonti greche, durante il Medioevo, in favore di quelle latine.

In primo luogo occorrerà infatti precisare che già a partire dal XI-XII secolo la Grecia classica si ritrova ormai ad occupare gli strati più profondi e inaccessibili del palinsesto culturale europeo. Come ricorda Walter Berschin a tal riguardo, durante il cosiddetto 'Rinascimento medievale' (XI-XII secolo), all'infuori dei grandi scritti filosofici commentati dalla scuola averroista, gli unici testi greci oggetto di studio e di apprendimento restano i testi biblici, nella maggior parte dei casi riportati con trascrizione latina a fronte[74]. Dettaglio, quest'ultimo, non trascurabile, anzi sintomatico di un lento quanto inesorabile declino linguistico del greco antico, la cui padronanza diventa sempre più elitaria e spesso incompleta, tale da non consentire un accesso diretto alle rarissime fonti attiche conservate.

Già per gli autori medieivali, dunque, l'universo pagano dell'Ellade classica – quell'immenso serbatoio antropologico di immagini e nuclei narrativi a cui per secoli aveva attinto la produzione letteraria latina e tardoantica – cessa di essere un paradigma culturale immediatamente riconducibile alle sue coordinate testuali primigenie. Lo scarto che si viene a creare, tuttavia, è un *saltus* di natura strettamente filologica, e non già una perdita massiva a livello di contenuti, che mantengono invece una discreta ricorsività nelle nascenti letterature nazionali, soprattutto grazie alla mediazione delle opere latine.

All'inaccessibilità linguistica delle fonti greche, infatti, fa da contraltare l'inesausta fortuna del *corpus* virgiliano e ovidiano, che per tutto il medioevo resta non soltanto la base della formazione culturale dei primi autori romanzi (si pensi, per esempio, alla dottrina degli stili della *Rota Vergilii*), ma anche e soprattutto la principale fonte indiretta attraverso cui i *topoi* della letteratura greca giungono comunque a permeare il loro effervescente immaginario. Bodo Guthmüller arriva persino a sostenere che la trasmissione delle narrazioni mitologiche nel Medioevo coincida in buona sostanza con l'ottima fortuna, in termini di volgarizzamenti e 'moralizzazioni', goduta delle *Metamorfosi* di Ovidio[75]. Sicché, come si è detto, anche la

---

[74] Cfr. W. Berschin, *Il greco in Occidente: conoscenza e ignoranza (secoli IV-XIV),* da *I Greci,* t.3: *I Greci oltre la Grecia,* Einaudi, Torino, 2001, p. 1109: «Il Medioevo occidentale era interessato soprattutto ai bilingui cristiani: fra gli altri sono tràditi manoscritti bilingui del Salterio, dei Vangeli, delle lettere di Paolo e degli Atti degli Apostoli. A godere di grande fortuna furono soprattutto i salteri greco-romani […] in questi salteri il greco è presente sia come scrittura in alfabeto greco (per lo più maiuscolo), sia in trascrizione latina».

[75] Cfr. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Kunktionen der Volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italianischen Renaissance,* Harald Boldt Verlag, Boppard am Rhein 1981, p. 12: «Die Geschichte der Tradierung der klassischen Mythologie ist deshalb zu einem guten Teil eine Geschichte des Weiterwirkens der *Metamorphosen*, die in Italien wie in Frankeich, Englad, Spanien, Deutschland in einer

permanenza del mito di Orfeo in questo nuovo orizzonte culturale risente essenzialmente della particolare attenzione accordata dai due autori latini al tema della catabasi.

Dante, ad esempio, nel *Convivio* cita espressamente Ovidio come matrice ipotestuale da cui ricava le caratteristiche fondamentali del personaggio di Orfeo: tuttavia il nesso derivativo non si traduce in un semplice rimaneggiamento o recupero della fonte latina. Al contrario, Dante mostra già un approccio, potremmo dire, pre-umanistico al materiale mitologico, giacché cerca di svincolare la narrazione mitica dall' impianto allegorico in cui si incardina. Ripercorrendo una via già adombrata dalla lezione di Boezio[76] e Fulgenzio[77], Dante arriva a fornire una spiegazione metamitologica della *fabula* antica:

> L'altro [senso] si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetra mansuete le sue fiere, e li arberi e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento della sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia

gewaltigen Zahl von lateinischen Handschriften und Drucken und in zahlreichen und viel gelesenen Übersetzungen verbreitet waren».

[76] Nel *De Consolatione Philosophiae* (III, m. 12, 1-4) di Boezio la personificazione della Filosofia ripercorre la *fabula* della catabasi interpretandola in chiave filosofico-cristiana, ossia come il percorso ascensionale dell'animo umano dalla contemplazione dei piaceri terreni alla contemplazione divina, concludendo come Orfeo rappresenti l'emblema dell'uomo «felix, qui potuit boni / fontem visere lucidum / felix, qui potuit gravis / terrae solvere vincula» (felice chi poté osservare la risplndente fonte del bene, felice chi poté liberarsi dai lacci dell'inerte terra). L'avvio di una progressiva riscrittura in chiave cristiana del mito di Orfeo affonda le sue radici nella scoperta, risalente al III secolo a.C., del cosiddetto 'testamento di Orfeo', la *Diatheke* (il cui testo si ritrova in: Eusebio, *Praeparatio Evangelica,* vol. II, libro XIII, 12; Clemente Alessandrino, *Stromata,* V, XIV, 123; Pseudo-Giustino, *De Mon.* 2 e *Coh. Ad Gent.* 15). Il suddetto testo presenta Orfeo come seguace di Mosé e del monoteismo – motivo per cui è stato supposto che si tratti, con buona probabilità, di una interpolazione dell'intertesto mitico ad opera degli apologeti ebraici di Alessandria d'Egitto. Sulla questione cfr. J. Block Friedman, *Orpheus in the middle Ages,* Harvard University Press, Cambridge Massachussetts 1970, pp. 13-37 (cap. II: 'Moses' Pupil: The Orpheus who came out of Egypt'), pp. 38-85 (cap. III: 'Orpheus-Christus in the Art of Late Anquituity'); K. Heitman, *Orpheus in Mittelalter*, «Archiv für Kulturgeschichte», 45, 1963, p. 285.

[77] Fulgenzio offre invece una lettura in chiave squisitamente musicale tanto della vicenda quanto addirittura dei nomi dei protagonisti del mito orfico: cfr. Fulgenzio, *Mitologiae,* III, x: «Haec igitur fabula artis est musicae designatio. Orpheus [enim] dicitur oreaofone, id est optima vox, Euridice vero profunda diuudicatio». La fabula è dunque interpretata come un'allegoria dell'arte musicale in cui l' 'ottima voce' di Orfeo, cioè l'esecuzione della partitura musicale, deve congiungersi al 'profondo giudizio' rappresentato da Euridice, vale a dire l'intelligenza del vero musicista che sa condurre la sua conoscenza teorica dagli inferi dell'ignoranza allo splendore dell'armonia. Sull'interpretazione di Fulgenzio cfr. E. Affelder Newby, *A portrait of the Artist: the Legends of Orpheus and Their use In Medieval and Renaissance Aesthetics,* a c. di J. J. Wilhelm, Garland Publishing Inc., New York & London 1987, pp. 80-84; K. Heitman, *Orpheus in Mittelalter*, cit., pp. 270-271.

> muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcune sono quasi come pietre.[78]

La ripresa di un'interpretazione in chiave allegorica del mito conferma il radicamento in Dante tanto della lezione dei classici latini quanto, soprattutto, dell'influenza dei commentatori tardoantichi in favore delle matrici ipotestuali greche[79].

Analogamente anche Boccaccio, nella grandiosa galleria di mitologia pagana che egli offre nella *Genealogia deorum gentilium,* adotta la medesima linea derivativa nella selezione delle fonti, riprendendo tra le altre già citate anche il commento a Boezio di Guglielmo di Conches (1080-1145), un allievo della Scuola di Chartres[80]. il mito non è più, dunque, la suggestione plastica di una *figura,* di un personaggio chiuso nella sua cristallizzazione pagana, ma un μυθος che si apre alle categorie interpretative del λογος, rivelandosi nella sua virtualità esegetica. Dopo aver ripercorso i principali snodi mitematici della *fabula* orfica – citando tra l'altro Virgilio e Lattanzio come fonti principali – Boccaccio procede quindi, come Dante, a cercare una valenza allegorica negli elementi del mito pagano, rileggendoli non già in chiave sincretico-cristiana, quanto nell'ottica di una prospettiva profondamente umana, prima ancora che pre-umanistica. Così, ancora una volta, la capacità di Orfeo di ammansire gli animali viene interpretata come la possibilità dell'uomo di genio di avere la meglio, attraverso l'arte, sulla bestialità insita nella natura umana:

> […] per lyram diversa vocum habentem discrimina, debemus intelligere oratoriam, facultatem, que non una voce, id est demonstratione, conficitur, sed ex multis, et confecta non omnibus convenit, sed sapienti atque eloquenti, et bona voce valenti; que cum omnia in Orpheum

[78] Dante, *Convivio,* II, 1, 3 (l'edizione di riferimento è contenuta in Id., *Opere minori,* tomo I, parte II, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1988).

[79] Secondo Barański, l'interpretazione allegorica che Dante fornisce del mito conferma come persino Ovidio, in cui tale interpretazione non emerge, risulti una fonte secondaria rispetto alla preminenza dei commentatori tardoantichi (Z. G. Barański, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in M. Picone, T. Crivelli, *Dante. Mito e poesia,* Franco Cesati, Firenze 1997, pp. 138-140).

[80] Sul commento di Guglielmo di Nonches, cfr. L. W. Nauta, *William of Conches and the Tradition of Boethius' Consolatio Philosophiae. An Edition of his 'Gloses super Boetium' and Studies of the Latin Commentary Tradition,* proeschrift Rijksuniversiteit Geroningen, 1999. Sull'influenza di Guglielmo di Nonches, Nicolas Trevet del terzo mitografo vaticano e di Giovanni del Virgilio nella lezione boccacciana, cfr. B. Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium, Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung,* Tübingen, Stauffenburrg, 1997.

convenirent, a Mercurio mensuratore temporum eidem concessa dicuntur. Hac Orpheus movet silvas radices habentes firmissimas et infixas solo, id est obstinate opinionis homines, qui, nisi per eloquentie vires queunt a sua pertinacia removeri. Sistit flumina, id est fluxos et lascivos homines, qui, nisi validis eloquentie[81]

La seduttività della musica di Orfeo, che nella lezione classica era ancora l'ombra di uno sciamanesimo primitivo, di un ritorno alle origini, viene ora riletta come l'esatto contrario, come la spinta propulsiva verso un incivilimento da perseguire attraverso gli strumenti, tipicamente protoumanistici, della saggezza e dell'eloquenza. August Buck legge infatti nell'Orfeo di Boccaccio l'araldo di un *humanitas* tipicamente rinascimentale, uno *Zeitgeist* destinato a dispiegarsi più chiaramente nel secolo successivo[82]. Euridice, invece, nella sensibilissima interpretazione di Boccaccio, diviene l'emblema della 'naturale concupiscienza' degli uomini, costantemente preda dell'abisso, perennemente rivolti verso l'inferno delle pulsioni più infime. A cercare di riportarla alla luce, e cioè sulla retta via, concorrono tanto Aristeo, in cui si incarna la virtù, quanto Orfeo - il quale, con l'*eloquentia* della sua arte, è chiamato ad indirizzare verso più nobili aneliti i comuni desideri umani.

Hic insuper Euridicem habet in coniugem, id est naturalem concupiscientiam, qua nemo mortalium caret; hanc per prata vagantem, id est per temporalia desideria, amat Aristeus, id est virtus, que eam in laudabilia desideria trahere cupit; verum ipsa fugit, quia naturalis concupiscientia virtuti contradicit, et dum fugit virtutem a serpente occiditur, id est a fraude inter temporalia latente…[83]

---

[81] G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium,* V, XII (edizione di riferimento: Laterza, Bari 1951) : (per la lira, che ha diverse differenze di voci, dobbiamo intendere la facoltà oratoria: la quale si articola non in una sola voce,, e cioè con una dimostrazione, ma con molte, e nella sua forma perfezionata non si addice a molti, ma all'uomo saggio ed eloquente, a cui è concessa una buona voce, il che si ritrova tutto in Orfeo, a cui tutte queste cose furono concesse da Mercurio misuratore dei tempi. Con l'eloquenza Orfeo muove le selve, che hanno le radici fermissime e conficcate nel suolo, vale a dire l'ostinata opinione degli uomini, i quali non possono essere smossi dalle proprie convinzioni se non grazie alle forze dell'eloquenza).

[82] Cfr. A. Buck, *Der Orpheus Mythos in der italienischen Renaissance,* Scherpe Verlag, Krefeld 1961, p. 15: «Von Boccaccio angefangen begleitet der Mythos von Orpheus dem Kulturbegründer die Entfaltung der schöpferischen Kräfte der Renaissance. Schon Boccaccio gebraucht in Verbingund damit das Schlüsselwort der neuen Bildungsbewegung, "humanitas" […] Die "humanitas" kommt zum Ausdruck in Zusammenleben der Meschen innerhalb der Gemeischaft»

[83] Ivi*:* (Egli ha per moglie Euridice, e cioè la concupiscenza naturale, della quale nessun uomo mortale è carente. Costei, vagando per i prati, e cioè per i desideri temporali, è amata da Aristeo, cioè dalla virtù, che desidera condurla verso lodevoli desideri; non di meno ella fugge, perché la concupiscenza naturale contraddice la virtù, e

L'interpretazione boccacciana muove quindi da una significativa ricalibratura dello schema attanziale della *fabula* classica. Il personaggio femminile - che nella versione classica poteva essere considerato come l'*oggetto*, per riprendere le categorie di Greimas, dell'azione narrativa della catabasi - assume ora il ruolo di *opponente,* giacché rappresenta la tendenza dell'animo umano che per natura è portata ad osteggiare l'azione civilizzatrice di Orfeo. Aristeo, per contro, riveste un inedito ruolo di coadiuvante, in una nuova alleanza dei protagonisti maschili, un tempo contrapposti dalla rivalità amorosa. Tanto l'*agricola* quanto il cantore diventano pertanto gli emblemi del *nomos* chiamato ad arginare la potenza distruttiva della *fysis* incarnata dal personaggio femminile. All'eloquenza di Orfeo – e cioè alle facoltà intellettive superiori – è affidato in particolare il compito di presiedere costantemente al raffinamento dell'animo umano, per evitare che il percorso ascensionale verso un più alto grado di rettitudine possa essere inficiato da un fatale 'voltarsi indietro':

> Cum naturalis concupiscientia ad Inferos, id est circa terrena, omnino lapsa est, vir prudens eloquentia, id est demonstrationibus veris, eam conatur ad superiora, id est ad virtuosa, reducere. Que tandem aliquando restituitur, et hoc dum appetitus ad laudabiliora dirigitur; sed redditur pacto, ne retro suscipiens respiciat, donec ad superos usque devenerit, id est ne iterum in concupiscientiam talium relabatur, donec, cognitione veritatis et Superum bonorum intelligentia roboratus ad damnandam scelestorum operum spurcitiem, oculos possit in concupiscientiam flectere.[84]

Sia Dante che Boccaccio, dunque, come abbiamo visto, riprendono la corrente esegetica già avviata dai commentatori tardoantichi per farsi i fautori di una nuova, grande stagione protoumanistica che vede la narrazione mitologica della favola antica aprirsi a nuovi orizzonti interpretativi, a nuove chiavi di lettura che lentamente cominciano ad erodere la stretta

---

mentre rifugge la virtù viene uccisa dal serpente, che rappresenta la frode che si nasconde sotto l'apparenza delle cose terrene).

[84] Ivi: (quando la naturale concupiscenza è sprofondata negli inferi, e cioè si è focalizzata sulle cose terrene, l'uomo saggio con l'eloquenza, e cioè con le vere dimostrazioni, si sforza di ricondurla in alto, e cioè verso le cose virtuose. Talvolta la concupiscenza, alla fine, vi si lascia condurre quando il desiderio si eleva verso cose più lodevoli: ma essa si lascia condurre ad un patto, e cioè che chi la riceve non si volga indietro finché non sia giunto in superficie, e cioè a patto che non cada nuovamente preda degli appetiti infimi finché non sia capace, una volta resosi forte con la cognizione della verità e con la comprensione dei beni superiori, di volgere gli occhi nella concupiscenza per condannare l'onta delle azioni scelerate).

interdipendenza tra il mito orfico e il grande retroterra classico che pure l'aveva tramandato. Il mito, cioè, comincia ad essere recuperato come nucleo diegetico che riesce a mantenere una sua compiutezza e valenza narrativa anche *al di fuori* di un più rigoroso dialogo intertestuale con le sue matrici generative.

Emblematico in tal senso è il caso di *Sir Orfeo*, un anonimo lai in *Middle English* composto in Inghilterra tra il XIII e il XIV secolo. In quest'opera il mitema classico della catabasi orfica si intreccia indissolubilmente al folklore celtico, in una *contaminatio* stilistica e culturale che altera profondamente la fisionomia classica della vicenda di Orfeo e Euridice, ma senza comprometterne irrimediabilmente la sua riconoscibilità e ascendenza mitologica. Orfeo, ad esempio, è un re celtico del Wessex, sua moglie Heurodis viene cooptata dal *fairy king,* dal re delle fate, che la tiene prigioniera in un castello finché, dopo tanti anni di peripezie, Orfeo non riesce finalmente a riscattarla con successo[85].

Nei secoli successivi si sviluppa ulteriormente questa tendenza sincretica che porta il mito classico a caricarsi costantemente di significati nuovi, in una miscellanea magmatica in cui i tasselli dell'antico interagiscono costantemente con quelli del mutevole scenario culturale dei suoi nuovi mitografi, secondo una logica di incastri e modificazioni inedite.

Sul *côté* italiano, la stagione più matura dell'Umanesimo rinascimentale e, in particolar modo, il Neoplatonismo fiorentino portano inizialmente ad una riproposizione del personaggio di Orfeo come figura cardine della *prisca theologia*, ossia di quella numinosa linea di pensiero religioso che, sviluppatasi già nei tempi antichi, avrebbe preparato l'avvento del Cristianesimo. Dopo aver tradotto e unificato i testi orfici antichi, le opere ermetiche (attribuite ad Hermes Trimegisto) e gli oracoli caldei di Zoroastro, Ficino[86] fa quindi di Orfeo l'incarnazione primigenia di quella *sophìa* mistica in cui, secondo Daniel Pickering Walker, il filosofo avrebbe ravvisato già la prefigurazione dei dogmi cristiani quali il monoteismo, la Trinità e la cosmogonia come descritta nella *Genesi*[87]. Analogamente anche Pico della Mirandola, nelle *Conclusionae nongentae* (1486), offre una straordinaria conciliazione dell'ispirazione misterica

[85] Per un'analisi più approfondita di *Sir Orfeo* in relazione al mito di Orfeo, cfr. C. Segal, *Orpheus. The myth of the poet,* The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1989, pp. 159-160.

[86] I *loci* ficiniani in cui la figura di Orfeo emerge nella sequela dei *prisci theologi* sono molteplici, ma ricordiamo in particolar modo: M. Ficino: *Theologia Platonica,* Liber I, VI; Liber VI, I; Liber XII, I; *Lettere,* I, 51 (Iohanni Cavalcanti); *Commentum in Philebum,* Liber I, Cap. XVII; Cap. XXVI; *De Christiana Religione,* cap. XXII.

[87] Cfr. D. P. Walker, *Orpheus the theologian and Renaissance platonism*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, pp. 100-120, in particular modo cfr. p. 109.

dell'orfismo con l'esoterismo cabbalistico, la dottrina aristotelica e la rivelazione cristiana[88], nel tentativo di costruire un unico sistema organico delle principali dottrine filosofiche esistenti dall'antichità fino al XV secolo.

Se dunque, come sostiene August Buck, con il neoplatonismo ficiniano Orfeo acquista una validità inedita come personaggio *storico* prima ancora che mitologico, nel medesimo ambiente mediceo si sviluppa una tendenza opposta, volta a riportare la figura del cantore in un più limpido orizzonte contemplativo di una grande *illusione* scenica e narrativa[89].

La *Fabula di Orfeo* di Poliziano (1479-1480)[90] sembra configurarsi come la prodigiosa fusione tra il simbolismo pagano e l'edonismo spregiudicato della corte medicea: Poliziano riprende la vicenda di Orfeo legandola, in chiave iperteatrale, alle dinamiche sociali del *milieu* cortigiano, che finiscono per svuotarla dall'interno, privandola di qualsivoglia sbocco catartico. La nota edonistica e gaudente con cui si chiude la *Fabula* è il segno di una tragedia rimasta incompiuta, una parentesi di dionisismo da salotto in un ambiente, come quello della corte, che in ultimo *deve* richiamare all'ordine*,* all'equilibrio apollineo della *urbanitas.* Il personaggio di Orfeo, con la portata eversiva della sua renitenza all'amore come valore sociale, non può che sopravvivere quindi come *fictio* teatrale, come anomalia letteraria ben circoscritta, stemperata nelle forme rassicuranti di un'effimera rappresentazione scenica[91].

La *Fabula di Orfeo* segna dunque l'inizio di una grande parabola di drammatizzazione scenica che coinvolgerà svariati riusi del mito tra il XVI e il XVII secolo, i quali si intrecceranno

---

[88] Cfr. Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae,* X, 1; 3-5; 7-9; 13; 15; 18; 31.

[89] A. Buck, *Der Orpheus Mythos in der italienischen Renaissance,* cit., p. 23: «Mit der Vergegenwätigung im Denken und Leben Ficinos erhält Orpheus einen Grad von historischer Realität, der dem mystischen Gestalten sonst fremd ist. Durch Polizianos "Favola di Orfeo" wird der thrakische Sänger widerumd der Wirklichkeit entrückt in die ästhetische Illusion des Hirtenspiels, in dem sich Antikes und Christliches seltsam mischen».

[90] Sulla datazione precisa della *Fabula* di Poliziano la critica si è mostrata a lungo incerta. Isidoro del Lungo ipotizza che l'opera sia stata scritta verosimilmente nel 1471 in occasione della visita di Galeazzo Sforza da Milano alla corte di Lodovico Gonzaga (cfr. I. del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla Corte di Mantova*,« Nuova Antologia»*,* XXVIII, Serie II, 1881, pp. 538-542). Stefano Carrai invece propende per la datazione già proposta da Antonia Tissoni Benvenuti (cfr. A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali,* Antenore, Roma-Padova 2000 (1986), pp. 58-70), e cioè circoscrivendo la datazione della *Fabula* attorno alla metà degli anni settanta, o comunque prima del 1478 (cfr. S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1, 1990, p. 9; poi in Id., *I precetti del Parnaso. Metrica e generi oetici nel Rinascimento italiano,* Bulzoni, Roma 1999, pp. 85-98.

[91] Sui rapporti tra il mito di Orfeo e l'opera di Poliziano, cfr. anche: N. Borsellino, *La voce e lo sguardo. Orfeo nella* Fabula *di Poliziano,* in *Orfeo e l'orfismo,* op. cit., pp. 309-317; L. Villani, *L'ingratitudine di Orfeo,* in L. Villani, C. Maggialetti, *Il fantasma della bellezza. Il mito nella letteratura italiana,* introduz. a c. di R. Girardi, Progedit, Bari, 2019, pp. 26-39.

indissolubilmente, in primo luogo, con la nascita e l'affermazione della musica barocca, dall'*Euridice* di Jacopo Peri (1600) fino alle più mature forme del melodramma, che toccheranno chiaramente nell'*Orfeo* di Monteverdi (1607), nell'*Orfeo* di Gluck (1762) e nell' opera di Haydn (*Orfeo ed Euridice o l'anima del filosofo,* 1791) le vette più alte[92].

Parallelamente all'ingresso di Orfeo sulla scena del melodramma, nella Spagna del diciassettesimo secolo la rielaborazione drammatica del mito procede secondo un recupero della dimensione sincretica, in chiave cristiana, già proposta dal neoplatonismo ficiniano.

Se dunque, con Poliziano, il mito assume i caratteri di una pratica decorativa con una precisa funzione sociale a livello di contenuti, nel contesto spagnolo esso si apre a un rinnovato afflato religioso con l'*auto sacramental* di Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* (1663). Nel dramma religioso Orfeo ed Euridice perdono la loro genealogia letteraria originaria, finendo inglobati in una costruzione ipotestuale fittizia, che sostituisce il sostrato classico con un più intricato gioco di rimandi biblici[93].

Sarà tuttavia nelle fosche atmosfere preromantiche del *Faust* (1775-1790) di Goethe che Orfeo comincerà a recuperare il carattere auratico ed esoterico che lo vedeva originariamente legato a doppio filo, come abbiamo visto, con l'entusiasmo dionisiaco. Nella notte classica di Wagner, nella costruzione visionaria di un grande sabba mitologico, Faust è alla disperata ricerca di Elena, e viene condotto da Chirone al cospetto della sibilla Manto, figlia di Esculapio. Quest'ultima si offre di accordare a Faust, come già ad Orfeo, la possibilità di scendere nell'Ade per ritrovare la donna oggetto del suo desiderio.

> *Manto.* Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.
> *(CHIRON ist schon weit weg)*
> *Manto.* Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen!
> Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
> In des Olympus hohlem Fuss
> Lauscht sie geheim verbotnem Gruss.

[92] Per un esaustivo *excursus* della figura di Orfeo nei libretti di Strigio per Monteverdi, Calzabigi per Gluck e Badini per Haydn, cfr. D. Susanetti, *Le favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea,* Carocci, Roma 2017, pp. 112-115.

[93] Cfr. M. Czepiel, "*Como la luz de la fe te falta": the Privileging of the Christian over the Pagan in Calderón's* El divino Orfeo (1634), «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol. 10 n. 1 (2024), *Memory and Performance. Classical Reception in Early Modern Festivals.*

Hier hab ich einst den Orpheus eingeschwärtz;
Benutz es besser! Frisch! Beherzt!
(Sie steigen hinab)[94]

Ad accomunare Faust e Orfeo, quindi, è il favore di Manto, di una creatura semidivina (la sibilla) la quale, come ella stessa ricorda, ama chiunque desideri l'impossibile. La *hybris* originaria di Orfeo, che aveva cercato di forzare i limiti umani imposti dagli dei, si riflette nello strazio di Faust, dell'uomo moderno incapace di sostenere il peso della propria finitezza, di una vita mortale condannata alla parzialità, a non poter essere che un solo, breve momento nell'infinito ciclo naturale di nascita e distruzione (adombrato dalle reincarnazioni di Homunculus).

Orfeo e Faust, dunque, diventano l'emblema di un rapporto sostanzialmente ambiguo, irrisolto, con la Natura. In un primo momento, i due personaggi sembrano in qualche modo riuscire a dominarla e a piegarla alla propria arte (la musica di Orfeo, la scienza di Faust). In ultimo, però, nel momento stesso in cui i due personaggi cercano di imporre il proprio volere sulle leggi inderogabili del mondo naturale, la condanna sopraggiunge implacabile, e il mondo naturale torna ad essere la scena silenziosa, ostile, in cui si consuma inesorabile lo strazio tanto di uno quanto dell'altro.

Sarà proprio lungo il filo rosso di questo problematico rapporto con il mondo naturale che, come vedremo, il mito del cantore assumerà forme nuove all'alba del ventesimo secolo, sostanziando l'opera e, forse, la vita di un giovane poeta di Marradi.

[94] J. W. Goethe, *Faust,* con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, BUR Rizzoli, Milano 2017, pp. 564-565: (*Manto*. Chiunque desidera l'impossibile, io l'amo! / *Chirone s' è già allontanato da un bel pezzo. / Manto.* Entra, temerario, e rallegrati! Questo andito oscuro conduce a Persefone. Al cavo piede dell'Olimpo segretamente ella spia il vietato saluto. Qui io feci un giorno entrare nascostamente Orfeo. Profittane meglio! Lesto! Coraggio! / *Scendono.).*

Capitolo 2

2.1 Alle soglie del Novecento: il fantasma della perdita.

All'alba del ventesimo secolo, il destino di Orfeo nella letteratura europea sembra rifrangersi in due linee direttrici apparentemente ben distinte, se non addirittura divergenti, che prendono avvio, rispettivamente, dal tardo simbolismo francese e, sul *côté* italiano, dalla singolare unicità della parabola artistica di Dino Campana. L'itinerario bipartito che ci accingiamo ora a ripercorrere, tuttavia, non sarà privo di emblematiche intersezioni. Saranno proprio i sintomatici punti di contatto tra l'orfismo francese e il paradigma campaniano che ci permetteranno di evidenziare l'originalità del giovane poeta di Marradi, di far valere il suo strenuo tentativo di offrire non soltanto nuova linfa alla poesia italiana coeva, ma anche e soprattutto di inserirsi coscientemente – e coraggiosamente - in un orizzonte di senso *necessariamente* europeo, tanto nei suoi prodromi quanto nelle successive risonanze.

Il quadro d'insieme che ne emergerà, del resto, non può che incardinarsi fatalmente nel più ampio alveo della cosiddetta 'crisi' novecentesca, di quell'inesorabile erosione della *Kultur* che, nel suo lento sfaldamento, scompagina i confini di una scansione cronologica esatta e inequivocabile del fenomeno. Già Paul Hazard[95] teorizzava una prima 'crisi della coscienza europea' proponendo come termine *post quem* la fine del diciassettesimo secolo, quando il trionfo del razionalismo cartesiano aveva finito per sbaragliare i retaggi metafisici che pure avevano costituito le fondamenta plurisecolari del pensiero occidentale, portando alla repentina trasformazione di un' 'Europa del dovere', cattolica e assolutistica, in un' 'Europa del diritto', irrimediabilmente votata al culto della ragione. Non sembrerebbe perciò un azzardo supporre che il primo maestro del sospetto fu a quel punto proprio Leopardi, la cui voce rappresentò, con buona probabilità, una pietra miliare che orientò lo sviluppo di una nuova autocoscienza critica

[95] Cfr. P. Hazard, *La crisi della coscienza europea* (ed. or. *La crise de la conscience européenne,* 1935), ed.it. a c. di P. Serini, UTET, Torino 2019.

della modernità italiana ed europea. Antonio Prete ha infatti evidenziato come l''antropologia negativa' di Leopardi muova essenzialmente dall'impellenza di una rivendicazione biologica – un'ossessione tutta moderna per il corpo, o meglio per l'angusto accomodamento del corpo umano nella più grande macchina del corpo sociale. Se Buffon vedeva nell'uomo il capolavoro del regno animale, scrive Prete, in Leopardi questa prima, embrionale formulazione dell'*homo duplex* assume i contorni di un assillo angoscioso, che ritorna a più riprese nell'architettura citazionistica dello *Zibaldone*: un monito gravido di implicazioni che finiscono necessariamente per opporre un argine critico alla presunta convenienza del sapere illuminista, della civiltà dello spirito. L'annotazione serena e progressista di Buffon si rovescia così in un antiumanesimo che sposta necessariamente il baricentro dell'indagine sull' «animalità negata, su questa *immensa rimozione umana* che è il mondo animale»[96].

> … tra il mito delle origini e il canto della fine, gli animali compaiono come termine di paragone per le azioni degli uomini, come modello di un corpo senza infelicità, come universo sottratto alla conoscenza dell'uomo […] o come figure della persecuzione della Natura…[97]

L'alterità animale continua quindi ad aleggiare come uno spettro inquieto tra le forme geometrizzate del vivere moderno: essa adombra il modello di una ζωὴ inaccessibile all'uomo, un esilio biologico che appare innanzitutto, agli occhi di Leopardi, come un *décalage* linguistico, una tirannia autorappresentativa del *logos* che ha progressivamente costruito e alimentato una presunta disparità tra la capacità di astrazione del sapere umano e la contingenza dell'istinto nelle bestie[98].

È dunque con Leopardi, tra le maglie della lucida prosa letteraria che sostanzia il macrosistema filosofico dello *Zibaldone,* che comincia a registrarsi un'inedita attenzione verso la sfera pulsionale, biologicamente determinata, dell'uomo - e soprattutto verso quel bilancio

[96] A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi,* Feltrinelli, Milano 1980, p. 164.

[97] Ivi, p. 175.

[98] Cfr. *Zib.* 370 (ed. di riferimento: G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella natura,* Le Monnier, Firenze 1921-24): «Anche gli animali hanno un *uso sufficientissimo di ragione*, hanno il principio τοῦ λογισμοῦ, il principio di conoscenza innato in tutti gli esseri viventi, non già nel solo uomo; e non per questo se ne servono come l'uomo, né sono infelici» (c.vo mio). Secondo Leopardi, perciò, la disparità tra il dispiegamento della ragione umana e l'uso animale del principio del *logismos* deriverebbe perciò da un eccesso, da una *dismisura* che caratterizza l'impiego umano del *logos,* e non già da un'insufficienza o un'inferiorità necessariamente qualitativa dell'intelletto animale.

problematico, irrisolto, che deriva dal necessario confronto con quanto invece ricade *al di là* di quella stessa sfera biologica: la società borghese, il *nomos* colto nell'apparenza del suo definitivo trionfo sulla *fysis.* È questa la battuta d'avvio di un percorso critico, letterario, filosofico che procederà nel solco di un appassionato stravolgimento del sapere illuministico, di una lettura squisitamente contrappuntistica del progresso sociale, storico e politico. L'apparente linearità di quest'ultimo viene filtrata attraverso le maglie di una più complessa dinamica tra conquista e perdita, da cui puntualmente emerge l'ombra di quanto viene *sepolto* dalla realtà storica. Sicché nel nuovo *tempo in prosa*, nell'era del romanzo quale redivivo *epos* hegeliano della società borghese, Baudelaire trascrive impietosamente il tramonto della funzione classica della poesia, dell'eco lontana di quel bisogno estetico che resta costantemente inevaso dalla società capitalistica, stretta nella morsa dell'utile e del profitto. La scena metropolitana delle grandi nazioni europee diventa il teatro di una grande lotta tra il *rumore* delle industrie e il *canto* strozzato dei poeti: un agone sonoro, come vedremo, con le nuove sirene della modernità – le sirene delle fabbriche, i mostri acustici che cercheranno di sopraffare il *melos*, la melodia degli epigoni di Orfeo.

Sarà proprio l'avvento delle 'nuove armi' – le macchine, come le definisce Mario Morasso in un volume del 1905[99] – a compulsare l'esigenza di una cartografia più accurata dell'umano, a sospingere nuovamente il discorso ermeneutico verso la sponda già indicata da Leopardi: il corpo, quel problematico 'condominio di carne', per riprendere un recente titolo di Magrelli, in una riscoperta che porrà l'accento soprattutto sulle sue connessioni con la psiche e, di riflesso, con l'arte. La teoria del piacere dello *Zibaldone* troverà così una radicalizzazione scientifica nella topica freudiana, che finirà per trasformare irrimediabilmente il soggettivismo in un'*archeologia dell'istinto.* Ancora una volta anche quest'ultima si tradurrà in una rilettura contrappuntistica del tempo storico - quel tempo 'spazializzato e oggettivizzato', secondo Bergson, che fluisce inesorabilmente nell'apparente unità e salute del soggetto, laddove invece sul piano interiore la crescita, il lento passaggio dall'infanzia all'età adulta, assume i contorni di un evento luttuoso per l'Io, assottigliandosi in un continuo avvicendarsi di perdite, di desideri sopiti, di sintomi patologici destinati ad emergere in quadri clinici più o meno evidenti.

Una stratigrafia delle energie vitali, quella avanzata dalla nascente psicanalisi, che del resto è già preconizzata dalla cometa nicciana, foriera di quella nostalgia per l'*ebbrezza* dionisiaca

[99] Cfr. M. Morasso, *La nuova arma: la macchina,* Fratelli Bocca, Torino 1905.

offuscata dal sogno apollineo, dal nitore di una civiltà socratica che ha scelto di distogliere lo sguardo dagli abissi magmatici dell'esistenza:

> Se quest'arte distrugge la tragedia antica, il socratismo estetico ne è stato il veleno mortale; ma in quanto la lotta era diretta contro il senso dionisiaco dell'arte antica, noi riconosciamo in Socrate l'avversario di Dioniso, il novello Orfeo che doveva essere lacerato dalle Menadi del tribunale ateniese, ma che mette in fuga il dio onnipossente; il quale infatti, come già un tempo, quando era perseguitato da Licurgo, re degli Adoni, si rifugiò nelle profondità marine, vale a dire nelle onde mistiche d'un culto segreto che poco a poco invade il mondo intero.[100]

Il destino di Orfeo nella poesia novecentesca sarà dunque quello di un sacrificio volontario, consapevolmente scelto, uno *sparagmos* necessario a far valere l'antico legame tra il cantore e Dioniso, a ripristinare l'antica compenetrazione tra i due poli nicciani – in una sintesi tutt'altro che risolutiva, un equilibrio precario così come ondivaga era l'adesione del cantore classico al culto del sole o al tiaso dionisiaco, come abbiamo discusso precedentemente.
Il ritratto di Orfeo che verrà a delinearsi, almeno a quest'altezza dell'indagine, sarà quello di un *eroe della perdita,* il cui canto si eleva tragicamente dal frastuono di un'apocalisse incipiente – quella dei grandi conflitti mondiali, ormai alle porte, e destinata ad alterare irrimediabilmente la sensibilità comune, tanto sul piano dell'astrazione quanto su quello ben più pressante del sistema nervoso. Un canto, quello di Orfeo, che sullo sfondo delle immani perdite che risulteranno da quei conflitti intona la nostalgia per una perdita altrettanto umana, *troppo umana* - il rimpianto per la bellezza, per una serenità olimpica dell'arte e della poesia, che sembra aver ormai abbandonato i cieli della modernità per rifugiarsi nelle candide ucronie preraffaelitiche, e che pure ritorna nell'attualità del presente, come per brevi illuminazioni discontinue, nelle forme evanescenti di un *ricordo.*
Una delle prime rielaborazioni orfiche che inaugura il Novecento, infatti, ha i toni liturgici di una commemorazione quasi cristologica. Alle porte del nuovo secolo, nel 1899, Edouard Schuré affida alle pagine de *I grandi iniziati* la commossa rievocazione del valore umano della vicenda di Orfeo:

---

[100] F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (ed. or. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Leipzig 1872), introduzione a c. di A. Romagnoli e R. Bicicchi, traduzione di A. Romagnoli, Liberamente, Milano 2022, p. 72.

> Il nostro tempo non crede ormai più alla bellezza della vita; ma se pur serba un profondo ricordo, una segreta invincibile speranza, deve ciò al sublime ispirato. Salutiamo in lui l'iniziatore della Grecia, il progenitore della Poesia e della Musica, intese quali rivelatrici dell'eterna verità.[101]

Anche l'Orfeo di Schuré, come i suoi epigoni moderni, sopraggiunge in un momento di massima tensione sociale, ossia un tempo primordiale nella storia ellenica in cui imperversa la lotta tra i sacerdoti dei culti solari e le feroci seguaci femminili dei culti lunari -uno scontro di più ampia portata che non una semplice rivalità religiosa, una conflittualità tra il principio ordinatore maschile e la potenza creatrice dell'Eterno Femminino[102]. Orfeo riesce, attraverso l'incanto persuasivo della sua voce melodiosa, a vincere le forze attrattive dei più bassi istinti, a soggiogare le menadi dei culti lunari e ad unificare, nelle iniziazioni misteriche, il culto olimpico di Zeus e la religione di Dioniso. La rievocazione di Schuré procede quindi con la descrizione visionaria dei colloqui tra Orfeo e un giovane discepolo nel corso di un sabba mitologico-iniziatico - che ricorda quello goethiano - durante il quale viene rievocata anche la storia d'amore del cantore con Euridice. Significativa è la variazione sul tema modulata da Schuré, che descrive la giovanile attrazione di Orfeo per il mondo orgiastico delle baccanti:

> Le baccanti furono lo stupore della mia giovinezza. Fin da allora Aglaonice regnava su queste donne voluttuose e feroci, temute da tutti. Essa spirava fosco desiderio e colpiva di terrore, esercitando su tutti coloro che l'avvicinavano una fatale attrazione. Con le arti dell'infernale Ecate attirava le giovinette nell'usata valle e le istruiva nel suo culto. Così avendo Aglaonice gettato gli occhi su Euridice, si era presa d'amore sfrenato e malefico, di perverso desiderio, per questa pura vergine.[103]

Orfeo narra così al discepolo di essersi innamorato di Eurdice dopo averla salvata, richiamandola a sé proprio nel momento in cui ella si accingeva ad entrare fatalmente nell'antro

---

[101] E. Schuré, *I grandi iniziati. Storia delle religioni. Rama – Krishna – Ermete – Mosé – Orfeo – Pitagora – Platone -Gesù* (ed. or. *Les grands initiés,* 1899), Laterza, Bari 1989 (1906), traduzione di A. Cervesato, p. 202.

[102] Ivi, p. 207: «La guerra fra i sacerdoti del sole e le sacerdotesse della luna era guerra a morte, lotta di sessi, lotta antica, inevitabile, aperta, o celata ma eterna, fra il principio maschile e quello femminile, fra l'uomo e la donna: lotta che con le sue alternative occupa tutta la storia, perché vi agisce il segreto dei mondi. Allo stesso modo che la fusione perfetta del maschile e del femminile costituisce l'essenza stessa e il mistero delle divinità, così soltanto l'equilibrio di questi due principi può produrre le grandi civiltà.»

[103] Ivi, pp. 230-231.

di Aglaonice: l'amore di Orfeo non è un incanto dei sensi quanto una tensione salvifica, volta a riscattare la purezza – Euridice – dalla malia degli istinti più infimi, della bestialità senza freno incarnata dalle Baccanti, secondo una linea ermeneutica 'nobilitante' già percorsa, come abbiamo visto, da Dante e Petrarca. L'idillio amoroso, tuttavia, proprio come nella filigrana ipotestuale, conosce un esito infelice: Euridice beve da una coppa di vino offertale da una baccante e muore. Per cercare di salvarla nuovamente, Orfeo narra al discepolo di essere sceso invano fino alle viscere della terra, sino alle profondità del Tenaro: «dopo aver visto ciò che nessuna bocca deve ripetere», una volta risalito in superficie, il cantore ricorda di essersi addormentato, e di aver sognato Euridice che gli indicava la via per il suo definitivo riscatto:

> "Per me tu hai affrontato l'inferno e mi hai cercata fra i morti. Eccomi, vengo alla tua voce. Io non abito il seno della terra, ma la regione dell'Erebo, il cono d'ombra fra la terra e la luna. E turbinando in questo limbo, come te piango. Se desideri liberarmi, salva la Grecia, dando a lei la luce: allora io stessa, ritrovando le mie ali, salirò agli astri, e mi riavrai nella luce degli dei. Fino a quel tempo debbo errare nella sfera torbida e dolorosa…"[104]

Questa la particolare salienza della rielaborazione di Schuré: l'aver rimodulato il tema della catabasi postulando non un esito positivo *tout court,* ma il motivo di un riscatto ancora da compiersi, un destino di *potenziale* affrancamento dal dolore della perdita – un destino che, come vedremo ancora più in seguito, troverà il suo compimento sul campo lungo, oltre la grande soglia epocale delle culture libertarie della seconda metà del secolo.

La speranza di salvezza suggerita da Euridice è tuttavia soltanto adombrata nella rievocazione dell'Orfeo di Schuré: la comunione estatica tra il cantore e il discepolo in ascolto è interrotta bruscamente dall'arrivo di Aglaonice, decisa a muovere guerra contro il figlio di Apollo. Orfeo accetta consapevolmente di immolarsi: «sapevo tutto ciò […] e tutto ciò doveva avvenire», confida al discepolo prima di andare serenamente incontro alla sua disfatta. Le menadi lo smembrano ferocemente, ma allorché si accorgono che la sua testa decapitata continua a invocare il nome di Euridice, fuggono atterrite, temendo l'ira perpetua delle Erinni e dello stesso cantore. È il momento culminante della vicenda umana di Orfeo, che diventa immortale, nel pantheon ellenico, proprio perché sceglie consapevolmente di morire: è il crisma del sacrificio, nella temperie barbara, a definire il contatto tra la figura apollinea e la furia cieca del dionisiaco;

[104] Ivi, p. 232.

è la scelta di Orfeo di andare *incontro* alle Baccanti, di soccombere sotto i loro colpi, che disvela la spaventosa sproporzione della loro indole, la smisuratezza del loro gesto.

La rielaborazione di Schuré, la sua cristallizzazione di Orfeo come eroe che si vota deliberatamente alla sconfitta di fronte a un tempo storico contagiato dal germe della follia, di una furia distruttiva che non conosce un contrappeso razionale, assumerà una funzione paradigmatica in molti dei riusi successivi di Orfeo: tornerà lo *sparagmos* come scelta consapevole in Apollinaire, la tensione verso l'Anima Universale in Campana, la figura di Aglaonice in Cocteau.

2.2 *Le règne d'Orphée commence*: Apollinaire e il sogno dell'arte pura.

Parallelamente alla lezione di Schuré, la prima linea dell'orfismo francese vede come principali fonti intertestuali - e soprattutto interdiscorsive - la sponda del tardo simbolismo francese e quella delle Avanguardie: è il 16 novembre 1885 quando Mallarmé per primo, nella sua lettera autobiografica a Verlaine, comincia a compulsare l'esigenza di una 'spiegazione orfica della terra':

> L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.[105]

L'anelito orfico di Mallarmé mostra già *in nuce* la caratteristica fondante dell'orfismo francese di primo Novecento, vale a dire la sua vocazione sinestetica. La tensione verso l' "Ode" indica

[105] S. Mallarmé, *Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885*, in B. Marchal, a c. di, *Correspondace complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1972-1898*, Parigi 1995, p. 586.

infatti l'aspirazione ad una forma d'arte quintessenziale, che rappresenti, secondo l'etimologia greca del termine, la sintesi perfetta della reciproca interazione tra parola e musica, capace di restituire la semantica mobile dell' *Idée- Musique,* vale a dire un tessuto percettivo e cognitivo che si sostanzia della serie potenzialmente infinita di rapporti tra i suoi componenti visuali, uditivi, verbali:

> Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches d'un piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté […] Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.[106]

La comparazione tra la versificazione e i tasti di un pianoforte implica l'adesione ad una dimensione artistica da fruire secondo modalità multipercettive, e in grado di sollecitare una risposta altrettanto multisensoriale. Ad essere messa in rilievo è tanto la musicalità del verso quanto la sua evidenza visiva, il suo costituirsi sulla pagina come un'alternanza cromatica tra il nero della parola poetica e il bianco dell'interlinea, quel bordo di silenzio che la circonda. In chiave metaforica, la parola poetica è quindi il tasto nero, il semitono tra i tasti bianchi, e cioè un ponte di passaggio, una legatura che si viene a creare tra le cose concrete, reali – il bianco della pagina - di cui l'arte si sostanzia e grazie alle quali viene modulata.
La 'spiegazione orfica della terra', dunque, traduce il tentativo di dar conto di questa dinamica 'interstiziale' con cui la musica di Orfeo - la parola poetica - si cala dentro il mondo reale degli oggetti, da cui pure dipende, e al tempo stesso se ne astrae. L'arte muove dalle cose e dalla realtà del suo fruitore («cela se passe *au-dessus du regard»*) e al tempo stesso supera entrambe nella loro parzialità ontologica: la poesia orfica a cui aspira Mallarmé sollecita i sensi in un godimento estetico che non è circoscrivibile ad un'unica fonte di irraggiamento. La sua musicalità non è una qualità puramente sonora, non è racchiusa nella mera dimensione verbale-uditiva, ma aspira ad una più ampia risonanza che si incardina fatalmente nella svolta simbolista, in un mondo fenomenico colto nella sua infinita rete di *correspondances* – la

[106] S. Mallarmé, *Le Genre ou des modernes*, in Id., *Oeuvres complètes,* a c. di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Parigi 1945, II, p. 187.

«terre», appunto: Gaia, la terra-madre del mito, che dal suo *gamos* originario con Urano dà inizio alla germinazione dell'essere, alla vita nelle sue molteplici forme.
La cogenza sinestetica compulsata da Mallarmé trova una più netta formulazione programmatica, ancora una volta in chiave orfica, nell'*engagement* di Apollinaire sul fronte dell'avanguardia pittorica. Nel 1912, in occasione dell'esposizione de *La Ville de Paris* di Delaunay al Salon des Indépendents, Apollinaire celebra l'avvento di una nuova forma d'arte capace di sublimare il cubismo analitico nella sua forma più compiuta:

> Le «cubisme orphique» [ou dramatique] est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les oeuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthetique pur, une construction, qui tombe sous le sens et une signification sublime, c'est-à-dir le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des oeuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp.[107]

> Si le cubisme est mort, vive le cubisme. Le règne d'Orphée commence.[108]

L'alba del 'regno di Orfeo' coincide, più precisamente, con la nascita del cubismo orfico, ossia di una nuova modalità rappresentativa che intende porsi non come l'antitesi *tout court* della tradizione realistica di stampo post-rinascimentale, ma come una sua progressiva decostruzione. L'avanguardia cubista, cioè, non intende rovesciare o sostituire il realismo, ma soltanto disvelarlo nella sua illusorietà antropocentrica e in tal modo, paradossalmente, portarlo a compimento. Mettere a nudo l'*illusione* del reale nella tradizione pittorica precedente, a ben vedere, vuol dire scegliere la via di Velasquez, riscoprire la centralità della figura umana non nella realtà materiale del mondo fenomenico, bensì come epicentro prospettico della sua *rappresentazione*. L'artista della *mimesis,* dunque, non è un amanuense della natura, ma ha comunque un ruolo attivo, la sua è ancora una *poiesis,* un'operazione demiurgica di riscrittura della realtà esterna a partire dallo sguardo umano. Il cubismo muove esattamente da questa

[107] G. Apollinaire, *Méditations esthétiques – Les Peintres cubistes,* in Id., *Oeuvres en prose complètes,* a c. di P. Caizergues e M- Décaudin, Gallimard, Parigi 1991, vol. II, p. 16.

[108] G. Apollinaire, *Chroniques d'art,* a c. di L.C. Breunig, Gallimard, Parigi 1960, p. 304.

premessa, tanto che Denis Milhau lo definisce «un nuovo umanesimo», un'inedita concezione del rapporto tra la soggettività dell'artista e il mondo esterno[109]. Lo stesso Apollinaire si preoccupa a più riprese, infatti, di sottolineare l'assenza di una vera e propria soluzione di continuità tra il realismo di matrice rinascimentale e il nascente fronte cubista, come si legge in un articolo del 1914:

> Nombre de ges superficiels crient à l'anarchie devant ces tableaux, parce qu'ils ne peuvent suivre dans le domaine pictural toute l'évolution de la vie courante qu'elle fixe […] elle n'a jamais été autant réaliste et collée à son époque, comme aujourd'hui. Une peinture réaliste dans son sens le plus haut commence à naÎtre et ne s'arrêtera pas de sitôt.[110]

Il cubismo orfico è dunque, agli occhi di Apollinaire, il realismo nella sua forma più alta, un'arte *pura* perché, appunto, *epurata* dalla convenzione stessa del realismo, dalla sua pretesa di oggettività assoluta: una nuova epistemologia dell'immagine artistica, una nuova visività da accordare a un'arte chiamata a darsi obiettivi (anche tecnicamente) diversi da quelli tradizionali - chiaramente influenzati anche dall'avvento di nuove forme della comunicazione culturale, quali ad esempio la fotografia e, in un secondo momento, il cinema. Il carattere apparentemente entropico-ermetico della pittura cubista codifica perciò il tentativo dei suoi fautori di proiettarsi 'in avanti' rispetto al tramonto dell'arte classica, di farsi araldi dell'innovazione, portatori di una sensibilità 'altra', non più imprigionabile nelle convenzioni della mimesi, ma anzi sintonizzata alle tumultuose trasformazioni della *Belle Epoque*. Una nuova rivoluzione prospettica, quella cubista, che trova il suo fulcro nella costruzione concettuale, e non più plastica, dell'oggetto artistico. Sottraendosi alla seduzione dei cromatismi più arditi, le forme vengono definite dall'intersezione di piani geometrici che scompongono l'immagine, ricreando la compresenza di molteplici punti di vista, in contrapposizione alla resa monofocale della percezione fenomenica nella pittura tradizionale. Tale decostruzione dell'oggetto sulla tela traduce la volontà di ricostruire invece la comprensione intellettuale del *soggetto*, che procede per intuizioni discontinue, senza seguire una direzionalità univoca nella ricezione del dato percettivo. Ad emergere nella sua fatale evidenza è anzi l'ineludibile *parzialità* di tale processo

[109] Cfr. D. Milhau, *Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy,* "Europe", 638-639, 1982, pp.45-47.

[110] G. Apollinaire, *Art et curiosité. Les commencements du cubisme,* "Le Temps", 16 ottobre 1912, in *Oeuvres en prose complètes,* cit., vol. II, p. 787.

elaborativo: il soggetto non può più appropriarsi dell'oggetto, che resta una realtà fenomenica insondabile nella sua interezza ma solamente *scandagliabile*, almeno in parte, attraverso un'amplificata risonanza dei singoli frame percettivi. L'oggetto artistico diventa pertanto un prisma attraverso cui si rifrange, in tutta la sua tragica visibilità, la soggettività dell'artista: uno *sparagmos* percettivo, volutamente ricercato a fronte dell'impossibilità umana dell'arte di ergersi *oltre* la finitezza sensoriale dei suoi creatori. È ancora una volta il corpo la soglia orfica del discorso ermeneutico - il corpo umano dell'artista, che origina sul piano concettuale la dispersione percettiva e, allo stesso tempo, ne tiene le fila allorché tale dispersione assurge a diventare forma espressiva, linea, colore: *linguaggio.*

Pressoché in contemporanea alla militanza sul fronte dell'arte cubista, infatti, Apollinaire dà alle stampe un volumetto che traduce il tentativo di trasporre sul piano letterario le forme inedite di una scrittura ansiosa di confrontarsi in un proficuo scambio intersemiotico con le suggestioni visive dell'avanguardia pittorica. È il 1911 allorché l'editore Deplanche pubblica, nel novero di poco più di un centinaio di esemplari, *Le Bestiaire ou Cortège d' Orphée* di Apollinaire, una piccola raccolta di poesie illustrate dalle incisioni di Raoul Dufy. L'opera invera appunto la volontà tanto dell'autore quanto di Dufy di creare uno spazio semiotico che catalizzi la reazione tra parola e immagine, in una continua compenetrazione del dato sonoro-musicale (la poesia) con l'evidenza visiva della sua illustrazione, come si legge già a partire da *Orphée* (I):

> Admirez le pouvoir insigne
> Et la noblesse de la ligne:
> Elle est la voix que la lumière fit entendre
> Et dont parle Hermès Trimegiste en son Pimandre.[111]

La poesia è dunque la cassa di risonanza capace di dar voce al linguaggio muto dell'immagine: come specifica lo stesso Apollinaire nelle note esplicative, la voce della luce non è forse «le dessin, c'est à dire la ligne?», arrivando a suggerire, non certo senza una qualche allusione alla metafisica della luce di Duchamps, che «la peinture est proprement un langage lumineux»[112]. I due sistemi semiotici della poesia e dell'arte figurativa si sostanziano così l'uno dell'altro,

[111] G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée,* illustrato da Raoul Dufy, espaces&signes, Parigi 2024, p. 40.

[112] Ivi, p. 78.

proprio come nel mondo naturale non vi è alcuna soluzione di continuità tra i dati sensoriali, tra percezioni sonore ed elementi visivi: l'interazione delle singole forme dell'arte cubista – la scrittura di Apollinaire e le *gravures* di Dufy – riproduce pertanto la dimensione multisensoriale del reale, spingendosi ad un nuovo grado di adesione e fedeltà all'universo fenomenico.

Sulla caratura 'cubista' della poesia di Apollinaire, tuttavia, occorreranno alcune precisazioni. La critica si è mostrata abbastanza restia di fronte all'eventualità di adottare definitivamente una simile etichetta[113], pur riconoscendo talvolta una certa affinità di alcuni tratti stilistici del poeta con le modalità espressive dell'avanguardia figurativa. Leroy C. Breunig, ad esempio, mette in parallelo la soppressione della prospettiva canonica nell'arte cubista con l'effetto di 'simultaneità'[114] che Apollinaire ricrea attraverso l'uso sistematico del tempo presente, la tecnica pittorica dei *papiers collés* e del collage con la giustapposizione di versi che non trovano una linearità immediata sul piano della consequenzialità logica, oltre ovviamente alla più lampante analogia tra i calligrammi e il concetto di *tableau-objet*[115].

In questa sede cercheremo di soffermarci in particolar modo sulla trasposizione nel *Bestiaire* di quello '*sparagmos* percettivo' già discusso a proposito della pittura cubista, e sulle necessarie implicazioni orfiche che tale discorso intesse nella produzione poetica di Apollinaire. Da un lato, infatti, la struttura del *Bestiaire* vede il suo fulcro tematico nella figura di Orfeo, a cui sono dedicati ben quattro componimenti - dall'altro, però, la configurazione complessiva dell'opera risente di una tendenza disgregatrice, una dinamica centrifuga che frammenta l'evoluzione del personaggio mitologico, intervallandola con una serie di poesie apparentemente giustapposte, dedicate ad alcuni animali. L'incursione nel mondo ferino, però, risulta un riferimento tutt'altro che puntuale: le bestie sono descritte esclusivamente in chiave allegorica, oppure vengono semplicemente rievocate nelle forme evanescenti di una suggestione semantica, tanto nel titolo di ciascun componimento quanto nell'incisione che lo accompagna. L'accento è posto sempre su una caratteristica precipua del singolo animale – il carapace della tartaruga, l'inchiostro del polpo, l'eco mitica del vello d'oro per la capra – in una trasmutazione di senso che rimanda

[113] Claude Debon, ad esempio, sottolinea come «le rapprochement entre les techiques picturales et les techniques de l'écriture ne saurait qu'être acrobatique et peu pertinent» (C. Debon, *L' «écriture cubiste» d' Apollinaire,* «Europe», n° 638-639, Parigi, giugno/luglio 1982, p.124).

[114] Sul concetto di 'simultaneità' insiste anche Peter Read, cfr. P. Read, *La révolution littéraire,* «Magazine Littéraire», n° 348, novembre 1996, p. 30: «Toute la poésie d' Apollinaire est une stratégie de résistance contre l'écoulement du temps, les enchaînements fatals et l'effritement tragique du monde matériel».

[115] Cfr.L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme,* «Revue des Lettres Modernes», n° 69-70, 1962, pp. 21-22.

sempre e comunque alla figura di Orfeo, all'articolazione mitematica che lo vede protagonista – e dunque rispettivamente l'invenzione della lira dal guscio della testuggine, l'invenzione della poesia, l'impresa argonautica. L'itinerario lungo il corteo ferino, dunque, ripercorre e ricostruisce la parabola mitologica del cantore fino all'amore infelice per Euridice (*Le Serpent*): la figura umana di Orfeo, dunque, si rifrange nel mondo animale, finendo per disperdersi e annullarsi momentaneamente come personaggio isolato, al punto da confondersi e riconoscersi nella schiera di bestie. Un nuovo umanesimo, come si diceva, quello della poesia cubista di Apollinaire, in cui però l'uomo non è più misura del mondo esterno, come valeva per il paradigma rinascimentale, ma diventa l'epicentro mobile costantemente proteso verso la sua periferia, secondo un gioco di rimandi in virtù del quale non v' è più alcuna subordinazione tra l'elemento antropico e quello animale. Entrambi sono tasselli di un più vasto mosaico naturale, e il focus non è né sull'uno né sull'altro, ma proprio sul loro reciproco, consustanziale legame: l'accezione collettiva del titolo dell'opera, "bestiario", sottolinea proprio la coesione tra le figure che vi compaiono, la loro appartenenza ad una dimensione comune. Si legge infatti nella seconda poesia dedicata ad Orfeo:

> Regardez cette troupe infecte
> Aux mille pattes, aux cent yeux:
> Rotifères, cirons, insectes
> Et microbes plus merveilleux
> Que les sept merveilles du monde
> Et le palais de Rosemonde![116]

La truppa degli insetti è 'infetta' proprio perché gli animali - e, di rimando, il mondo naturale a cui essi appartengono - appaiono irrimediabilmente 'contaminati' dalla presenza di Orfeo e, quindi, in senso lato, dalla percezione dell'artista, della figura umana che intesse, in nuova genesi sacra, i legami tra le varie figure, annullando ogni gerarchia tra piccoli esseri e grandi invenzioni umane. Il terzo componimento incentrato su Orfeo assume infatti, come già in Schuré, una cifra cristologica:

[116] G. Apollinaire, *Bestiaire…* cit., p. 41.

Que ton coeur soit l'appât et le ciel, la piscine!
Car, pécheur, quel poisson d'eau douce et bien marine
Égale-t-il, et par la forme et par la saveur,
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, mon saveur?[117]

L'identificazione tra Cristo e Orfeo è resa ancora più evidente nell'incisione di Dufy[118], dove si può notare l'acronimo greco ΙΧΘΥΣ riportato sul dorso di una balena e, sopra di essa, Orfeo che sembra quasi camminare sulle acque, mentre con una mano benedice gli animali marini e nell'altra tiene la lira. Ricalcando l'*exeplum* cristologico, dunque, il poeta-Orfeo si immola, e cioè sacrifica la centralità della figura umana per una nuova parità ecumenica con la realtà animale, biologica, degli altri esseri viventi. Un sacrificio che, al pari di quello evangelico, ha una funzione di redenzione, è il riscatto da una colpa, dall' *amartia* tragica dell'uomo che nel corso dei secoli ha proceduto sempre in senso inverso, perché ha cercato costantemente di domare e dominare l'animale, riducendo le bestie alla schiavitù del lavoro e reprimendo gli impulsi naturali nella grande gabbia pulsionale della società civile. Nella poesia *L'écrevisse*, infatti, Apollinaire insiste proprio sull'idea di un incerto cammino a ritroso nella vicenda umana, un percorso volto ad annullare la differenziazione tra Orfeo e il suo seguito ferino, come adombrato dal *tricolon* pronominale che si scioglie finalmente nella potenza liberatoria di un 'noi', rafforzata dalla paronomasia del riflessivo:

Incertitude, ô mes délices
Vous et moi nous nous en allons
Comme s'en vont les écrevisses,
à reculons, à reculons. [119]

Se il terzo Orfeo era l'Orfeo della passione, del sacrificio, il quarto Orfeo del *Bestiaire* rappresenta il momento evangelico, la 'buona novella' che bilancia la *pars destruens* della continua erosione della supremazia umana sul mondo animale. Apollinaire affida all'ultima apparizione di Orfeo nella sua opera il momento nevralgico di un monito contro le seduzioni

[117] *Ivi,* p. 51.

[118] Vd. FIG. 1

[119] Ivi, p. 58.

della modernità: come nelle *Argonautiche,* anche in questo caso l'unico corpo a corpo ingaggiato da Orfeo è un agone sonoro contro le 'sirene volanti', pericolose e, soprattutto, *inumane*:

> La femelle de l'alcyon.
> L'Amour, les volantes Sirènes
> Savent de mortelles chansons
> Dangereuses et inhumaines.
> N'oyez pas ces oiseaux maudits
> Mais les Anges du paradis.[120]

Come specifica l'autore nelle note, il canto della femmina dell'alcione veniva interpretato come un segno nefasto dai naviganti, un presagio della tempesta in cui avrebbero perso la vita[121]. Il rimando all'alcione diviene così l'ombra di una devianza, del pericolo di ricondurre la neutralità del mondo naturale ad una logica forzata dal *dictat* del lavoro: interpretare la natura in chiave antropocentrica vuol dire dunque mettersi per mare con il rischio di un naufragio, di una denaturalizzazione dell'esistenza che conduce inevitabilmente alla morte spirituale.
Nella successiva poesia dedicata alle Sirene, infatti, il mare è descritto come pieno di 'voci meccanizzate', perché è stato colonizzato dalle macchine, le nuove sirene, che distolgono i naviganti e li conducono alla rovina: allo stesso modo anche il poeta-Orfeo è stato 'meccanizzato' dagli anni, dall'evoluzione della storia umana che ha scavato un divario sempre più ampio tra l'uomo e la natura.

> Sacheè-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
> Quand vous vous lamentez au large, dans la nuit?
> Mer, je suis, comme toi, plein de voix machinées
> Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.[122]

[120] Ivi, p. 63.

[121] Ivi, p. 87: «Les navigateurs, entendant chanter la femelle de l'alcyon, s'apprêtaient à mourir, sauf toutefois vers la mi-décembre, où ces oiseaux font leurs nids, et l'on pensait qu'alors la mer était calme».

[122] Ivi, p. 64.

Le nuove Sirene contro cui è costretto a rivaleggiare ora Orfeo sono le sirene della modernità: le sirene delle fabbriche, che scandiscono il tempo umano in un ritmo serrato che spinge al parossismo la circolarità del tempo naturale, riducendola a un circuito sterile di lavoro e riposo forzato. In *Alcools,* infatti, il poeta insiste a più riprese sulla polisemia del termine 'sirena': nella fantasmagoria di *Zone,* troviamo inizialmente un quadro urbano in cui i movimenti stereotipati degli abitanti si susseguono cadenzati dal 'gemito' lamentoso di una sirena:

> Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
> Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
> Le matin par trois fois la sirène y gemit[123]

I versi citati condensano un caso emblematico di quell'ambivalenza strutturale che Van den Bossche descrive a proposito dell'utilizzo del mito in ambito futurista[124] – del resto la pubblicazione di *Alcools* risale allo stesso anno in cui Apollinaire sancisce espressamente il sodalizio con Marinetti ne *L' antitradition futuriste* (1913). Van den Bossche sostiene infatti che da un lato, sul piano formale, l'avanguardia italiana mantiene una linea di avversione esplicita e incendiaria verso la mitologia classica, avvertendola come il retaggio passatista di una tradizione da distruggere alle fondamenta. Dall'altro, però, non solo tale avversione implica comunque una presenza del mito nel discorso futurista, non foss'altro che come bersaglio polemico, ma soprattutto l'ideologia marinettiana si fonda essa stessa su un procedimento di chiara matrice mitopoietica. Il futurismo, cioè, non distrugge la mitologia classica ma la *sostituisce* con una nuova mitologia del moderno, un Olimpo popolato da feticci industriali e bellicistici: le macchine, la velocità, la 'guerra come igiene del mondo' – tutta una galleria di immagini e suggestioni prometeiche che rivendicano lo stesso crisma letterario un tempo riservato al mito antico.

Similmente anche Apollinaire opera un procedimento analogo: il quadro urbano descritto in *Zone,* benché apparentemente sterile e inospitale per qualsivoglia afflato mitico, tuttavia è comunque contaminato da una spia lessicale (la sirena) che rimanda a uno scenario classico, pur offrendosi come la sua antitesi. La sirena non è più una creatura, tanto meno soprannaturale, bensì una macchina senz'anima che non modula il canto armonioso e ammaliante del mito

[123] G. Apollinaire, *Alcools,* introduzione a c. di P. Léautaud, Gallimard, Parigi 2013, p. .22.

[124] Cfr. B. Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento…* cit., pp. 43-62.

antico, ma un 'gemito', un suono stridente e funereo: il segno di una mitologia che sopravvive tra le maglie del moderno nella forma svuotata e denaturata di una distorsione sonora, prima ancora che contenutistica. La citazione lessicale diventa dunque un mezzo per portare a compimento una più profonda interpolazione dell'intertesto mitico, necessaria perché le ceneri dell'antico possano continuare a covare nell'enorme *braciere* del nuovo. L'esigenza di tale sincretismo trova conferma nei versi successivi di *Zone,* allorché il poeta descrive un volo fantasmagorico in cui uccelli esotici, fenici e sirene si sollevano in volo ad accompagnare il prodigio moderno dell'aviazione:

> Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre
> Un instant voile tout de son ardente cendre
> Les sirènes laissant les périlleux détroits
> Arrivent en chantant bellement toutes trois
> Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
> Fraternisent avec la volante machine[125]

Le sirene riacquistano dunque la fisionomia originaria della *fabula* classica solo nel momento in cui 'fraternizzano', e cioè coesistono, con i nuovi miti della modernità: come Orfeo, il mito stesso deve accettare di morire per poter tornare a vivere nella forma di una fenice, di un discorso autorigenerante che possa modellarsi secondo l'evoluzione tumultuosa del secolo breve.

È proprio l'accettazione della morte come coscienza necessaria per la sopravvivenza dell'arte a fungere da *trait d'union* tra il *Bestiaire* e *Alcools.* Il primo si conclude infatti con una promessa di salvezza, incarnata dalla figura del bue, l'animale sacrificale per eccellenza:

> Ce chérubin dit la louange
> Du paradis, où, près de mes anges,
> Nous revivrons, mes chers amis
> Quand le bon Dieu l'aura permis.[126]

[125] Ivi, p. 24.

[126] G. Apollinaire, *Le Bestiaire...,* cit., p. 74.

Nel mondo greco, durante le celebrazioni religiose delle Bufonie, il bue da immolare veniva asperso d'acqua o, in alternativa, sul capo della bestia venivano lanciati dei chicchi di grano, in modo tale che l'animale, stordito, scuotesse il capo. Tale usanza era necessaria affinché l'officiante potesse interpretare il movimento della vittima come un cenno di assenso al sacrificio da compiere. Allo stesso modo, anche il poeta-Orfeo ricalca e al tempo stesso sovverte lo schema rituale: concede il suo assenso, accetta di sacrificare la propria soggettività - storica, letteraria, *umana* - smembrandola in una serie di figurazioni poetiche 'altre' che, però, proprio nella loro parcellizzazione riescono a restituire il senso dell'unità primigenia tra l'io e il mondo, tra l'uomo e la realtà naturale, biologica, degli animali. Lo *sparagmos* poetico, paradossalmente, annulla l'effetto del sacrificio, risanando la lacerazione tra l'uomo e la componente ferina: la condanna di Orfeo diviene così la sua salvezza, l'anticamera di una più profonda rinascita, che riporta alla luce non l'uomo nella sua singolarità ma il suo *legame* con il mondo naturale, ricalibrato nell'ottica di quella 'spiegazione orfica' della terra già propugnata da Mallarmé.

La violenza dello smembramento rituale si dissolve così nella commossa rievocazione del 'cortège', di un corteo inteso come la necessaria *scomposizione* della soggettività artistica in una sequela di diffrazioni identitarie che nella loro successione, nel loro infinito avvicendarsi, riescono a modulare una precaria compresenza tra presente e passato, tra l'evoluzione moderna della vita umana e i suoi primordi biologici. La duplice dinamica di decostruzione e ricomposizione orfica dell'io poetico ricostruisce una realtà temporale bidimensionale, in cui l'unico avvenire possibile è dato dall'intersezione dei due assi principali del passato e del presente, come si legge nel *Cortège* incluso in *Alcools:*

> Le cortège passait et j'y cherchait mon corps
> Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
> Amenaient un à un les morceaux de moi- même
> On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
> Les peuples s'entassaient et je parus moi- même
> Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines […]
> Et detournant mes yeux de ce vide avenir
> En moi- même je vois tout le passé grandir
> Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore

Près du passé luisant demain est incolore[127]

La suggestione mitologica dello *sparagmos* di Orfeo rappresenta pertanto l'alternativa all'iconoclastia futuristica: l'immagine stessa dello smembramento implica la momentanea coesistenza tra le parti, tra le singole cristallizzazioni storiche tanto della vicenda individuale della *persona loquens* quanto, in senso lato, della *Kultur* ormai già irrimediabilmente protesa sull'abisso della crisi. Orfeo è dunque la figura che emblematizza la compenetrazione del passato nel presente della scrittura: nel *Poème lu au mariage d'André Salmon,* ad esempio, la raffigurazione di un momento conviviale della vita adulta si riverbera in una rievocazione frammentaria della giovinezza *bohémienne* del poeta, condensata nell'immagine di un «mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée»[128]. Allo stesso modo il 'poeta barbaro' protagonista de *Il larron* ha «la voix e la jupe d'Orphée»[129]: lo sviluppo narrativo del componimento, ricostruito secondo un impianto dialogico, rievoca l'avventura allegorica di un 'ladrone', naufragato in terra straniera – verosimilmente la Grecia pagana, come lascia supporre la presenza del coro – dove cerca di rubare alcuni frutti. Nonostante il tentato furto, gli abitanti del luogo lo invitano a prendere parte a un lauto banchetto: nel momento in cui l'enigmatico personaggio professa la sua fede cristiana, tuttavia, i suoi ospiti lo allontanano definitivamente. Già M.me Durry vede ne *Le Larron* uno spunto polemico in chiave antiparnassiana[130]: il 'poeta cristiano' che cerca di sottrarre i frutti della Grecia classica non può che limitarsi, agli occhi di Apollinaire, ad incursioni furtive nel grande serbatoio della mitologia antica, senza la possibilità di un ripristino definitivo dell' ellenismo, come professato invece da Gautier e i suoi adepti. Lo spartiacque del Cristianesimo diventa così la marca di un'ineludibile incomunicabilità tra la

[127] G. Apollinaire, *Alcools,* cit., p. 66.

[128] Ivi, p. 75.

[129] Ivi, p. 90.

[130] M.-J. Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools,* SEDES, Paris 1964, t. I, p. 223-232: «Celui qui erre, privé "des fruits doux, des fruits mûrs", de l'art antique, de l'art gréco-latin, de l'art païen, de l'art solaire, celui qui n'a u mettre qu'une main voleuse, furtive et aussitôt repoussée sur les fruits de bonheur, de magie et de beauté, c'est le poète. […] Je pense que *le Larron* est, pour une part, une simple prise de position dans une querelle d'écoles poétiques. Nous avons affaire à une pièce anti-parnassienne […] Louis Ménard était "le païen mystique", Gautier se considérait comme un Hellène. Le poème d'Apollinaire est une façon de refuser cette conception, de dire: il n'existe pas, dans le monde moderne, de possibilité de vivre comme on vivair aux siècles païens, de n'y apporter que les fruits d'une tradition antique, on ne peut plus être un païen dans un monde qui a été touché, imprégné de christianisme, transformé par le christianisme. Le poète moderne ne peut s'emparer, être le possesseur heureux des fruits sereins d'un monde d'avant le christianisme. C'est pour avoir voulu ressusciter un art impossible que le Parnasse est une école morte».

cultura occidentale moderna e il mondo pagano: «tu n'as de signe que le signe de la croix», ripetono i Greci al «poète barbare». Il poeta moderno è dunque barbaro perché, appunto, parla un'altra lingua, ha come coordinate semiotiche dei *segni* altri rispetto ai linguaggi dell'antico, e i suoi riusi del mito non sono che furti, dei veri e propri saccheggi testuali da contrabbandare al di là della soglia epocale del Cristianesimo. Eppure, è proprio nella coscienza della sua natura anfibia che l'Orfeo barbaro di Apollinaire riesce a riscattare il suo esilio perpetuo dal mondo classico: è la lucidità con cui ammette il fatto di essere irrimediabilmente corrotto, *cristiano,* che gli consente di non incorrere nell'illusione di poter vivere esclusivamente nel passato, recluso nel sogno edenico di un'Ellade ormai perduta. Orfeo *deve* essere barbaro nel passato per poter parlare la lingua del presente, e *deve* rubare i frutti della classicità perché essi possano continuare a germogliare su altre rive: il poeta-Orfeo sceglie, ancora una volta, di condannarsi, di assumere su di sé le colpe dell storia, di rinunciare all'antica gloria per acquisire lo status liminale di naufrago, costantemente sospinto da una sponda all'altra del tempo come un re decaduto, «un roi ladre». Purché a sopravvivere, ancora una volta, sia la sua poesia.

LARRON
Je confesse le vol des fruit doux des fruits mûrs
Mais ce n'est pas l'exil que je viens simuler
Et sachez que j'attends de moyennes tourtures
Injustes si je rends tout ce que j'ai volé[131]

[131] G. Apollinaire, *Alcools,* cit., p. 85.

2.3 Dal mito al *sogno*: i *Canti Orfici* di Dino Campana.

Come si è cercato di evidenziare, l'orfismo di Apollinaire si fa *elegia della lacerazione*: una lacerazione continua e multiforme - tra passato e presente, tra artista e realtà naturale- che rende lo *sparagmos* del mito antico la condizione precipua del poeta moderno. Tuttavia proprio la coscienza di tale frattura insanabile, la sua trasposizione poetica *sub specie mythica*, assurge a diventare il solo, paradossale principio di continuità in grado di sublimare l'irrimediabilità della lacerazione nelle forme più distensive di una *rievocazione,* di una modulazione artistica in grado se non di restituire, quanto meno di lasciar intravedere la portata di quanto è andato perduto, tanto sul piano individuale quanto in una più ampia prospettiva storica, collettiva, delle sorti umane. La *simultaneità* come caratura precipua della scrittura cubista di Apollinaire traduce proprio la volontà di trovare, nelle coordinate di un presente apparentemente bidimensionale, una profondità nuova, uno spazio interstiziale che possa in qualche modo attagliarsi ai contorni evanescenti di quanto viene sepolto dalla colata rovinosa dei tempi moderni, oppure eluso dalla necessaria parzialità ontologica dell'esperienza individuale. Ciò che appare come assente, dunque, è invece disperso tra le maglie del reale e della coscienza soggettiva nella forma ambigua, irrisolta, di un *fantasma,* di una dimensione auratica che a suo modo esiste, quanto meno come *oggetto* di una nostalgia non altrimenti circoscrivibile.

All'alba del Novecento, dunque, come già abbiamo avuto modo di vedere in prima battuta con la produzione di Apollinaire, il mito di Orfeo comincia ad essere riletto come tipizzazione letteraria di questa lotta contro l'evanescenza di una traccia mnestica anomala, di un residuo memoriale che trascende la percezione individuale del soggetto, e che pertanto non può essere imbrigliato nella logica del linguaggio referenziale ma soltanto nelle forme oblique, *simboliche* del linguaggio poetico. L'*eidolon* che insegue l'Orfeo moderno, dunque, in questa prima fase non è più quello di un personaggio chiaramente individuabile, come poteva essere Euridice, né il ricordo di un sentimento cristallizzabile nella linearità di una memoria esatta. Al contrario, gli epigoni del cantore tracio sembrano muoversi già nel solco impervio di un più grande sfaldamento teorico dell'istanza memoriale, vale a dire quello avviato dalla nascente psicanalisi.

I riusi orfici di primo Novecento si collocano dunque alla nevralgica intersezione tra la continuità di una memoria letteraria e la problematica frammentarietà della psiche e, in particolar modo, della memoria umana, tale quale la disvela progressivamente la speculazione freudiana.

Certamente la parabola orfica di Dino Campana (1885-1932) è stata già molte volte riletta dalla critica alla luce di una evidente collisione tra il progetto letterario dell'autore e la sua esperienza ben più infausta di paziente psichiatrico: basti pensare che la prima monografia mai scritta sul poeta marradese può essere considerata, a tutti gli effetti, quella scritta nel 1938 dal suo psichiatra, Carlo Pariani. La *Vita non romanzata di Dino Campana* redatta dal Pariani si presenta infatti come una singolare coalescenza tra biografismo, trattastica medica ed esegesi letteraria: vi sono registrati i colloqui tra lo psichiatra e un Campana ormai definitivamente condannato al silenzio poetico e soprattutto alla tragica fine nel manicomio di Castelpulci.

Tuttavia la rilevanza che l'opera di Campana assume ai fini della progressiva penetrazione delle teorie freudiane nel panorama letterario italiano non si esaurisce nel cerchio chiuso di una vicenda meramente biografica, ma è da inquadrare nell'ottica di un suo ben più cogente inserimento in una dinamica culturale di portata chiaramente europea. Non è certo un caso che il giovane Dino, poco più che ventenne, scelga di affacciarsi sulla scena letteraria italiana rapportandosi immediatamente, con un sincero desiderio di intervento, proprio con la linea divulgativa dei periodici fiorentini. L'ansiosa attesa di un suo coinvolgimento nel dibattito culturale di primo Novecento traspare infatti in una lettera, databile tra il novembre 1909 e il dicembre 1920, inviata alla redazione della rivista *La difesa dell'arte*, diretta da Virgilio Scattolini:

> Io sono un uomo ancora inedito e non valgo in materia probabilmente per altra cosa che per l'amore vivace e costante che sento per tutte le manifestazioni dell'arte […].
>
> Io conosco cinque lingue e mi offro volentieri per far passare un po' di giovine sangue nelle vene di questa vecchia Italia, e ciò per tutte le questioni che loro crederanno opportuno sollevare. Un po' di coltura di pensiero veramente e vivamente moderno lo posseggo anch'io. E i miei lunghi viaggi e le manifestazioni del genio umano che ho studiato nelle diverse letterature moderne mi hanno conferito qualche larghezza, serenità e indipendenza di giudizio. [132]

[132] D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate,* a c. di G. Cacho Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978, p. 216.

L'unicità di cui parla Carlo Bo a proposito del pensiero campaniano[133] si intravede già in questa prima, frammentaria presa di posizione del giovanissimo poeta: l'idea di modernità che ne emerge appare come una consapevole rivendicazione, sia pure non priva di una qualche baldanza giovanile, della sua cifra distintiva rispetto alla marca ancora spiccatamente nazionalistica del programma futurista. Profondamente diverse sono infatti le risposte di Campana e di Marinetti rispetto alla crisi della funzione poetica nella modernità. I Futuristi reagiscono prospettando una ristrutturazione della *dimensione* poetica: ne spostano il baricentro cronologico – la parola poetica intesa come moto trasformativo del presente verso l'avvenire, e non più come depositaria del passato – e risemantizzano lo spettro del poetabile, in un'attualizzazione dei contenuti che Marinetti ricerca nell'ordine della materialità, in quella sua 'ossessione lirica della materia' che, come abbiamo visto, non fa altro che ricreare una nuova mitopoiesi del moderno. Tuttavia il discorso avanguardista si pone ancora come slancio reattivo di una crisi avvertita in chiave precipuamente nazionale, e non come il riflesso di un fattore di sfaldamento di portata ben più ampia, di una deriva non già del vigore italico, ma del pensiero occidentale nella sua interezza.

Il giovane Campana, al contrario, non solo mostra una decisa diffidenza verso quelli che avverte come i limiti municipalistici dell'ideologia futurista, ma soprattutto vi contrappone deliberatamente il bisogno di un'inedita prospettiva europea come punto di partenza per una possibile rigenerazione della cultura nazionale. La modernità propugnata nella lettera a *La difesa dell'arte* non intende darsi, come nel caso marinettiano, sulla scorta di un radicale scardinamento del discorso lirico dai suoi prodromi: l'attualità che Campana ricerca per la cultura italiana non muove da una necessaria emancipazione dal passato nazionale, ma dall'urgenza ben più pressante di una sua sintonizzazione e armonizzazione con il presente europeo. Come scrive Montale,

[133] Cfr. C. Bo, *Otto studi,* Vallecchi, Firenze 1939, pp. 120-121: «Accostatelo ai suoi vicini, a quelli del suo tempo, che son più degni d'essergli avvicinati, e ne coglierete la natura e le ragioni della sua unicità. Intanto nessuna poesia ha un piano vitale a tal punto creato di musica, tutt'al più raggiungono la dolcezza, l'invito e danno lo *charme* di un motivo ma la sostanza stessa subisce altre leggi, manca d'armonia… Le sue poesie non vogliono alludere a una sua minima avventura terrena, se pure sono cresciute con elementi di ricordi personali: mantengono dei riferimenti privi di pretesto e ormai simboli definiti come movimenti naturali. Gli trovo pochi vicini in poesia di tanta dignità umana, e non sembri arrischiato delineare in lui una zona d'assoluta incorruttibilità, di sanità (come si dice con un'orribile parola)».

> anche il futurismo ufficiale aveva preteso, come già i novatori di fine secolo, di 'rompere i vetri', di rinnovare l'aria. Campana s'era però scelto maestri più fini di quelli seguiti dai suoi provvisori iniziatori […]: andò, si può affermarlo, anche con sicurezza di fatto, verso le sorgenti più certe di quel movimento, da Whitman a Rimbaud. Riportò per conto suo, nell'arte e nella vita, un fatto di stile a un fatto di coscienza, e fu consapevole di rappresentare, nel suo tempo e nel suo ambiente, una voce nuova, diversa.[134]

Le sorgenti a cui allude il giudizio montaliano sono, tra le altre, le fonti che Campana cita espressamente nelle *Storie*, nel bozzettismo di quegli aforismi quasi wildiani in cui il giovane marradese tratteggia impietosamente la sclerotizzazione del clima culturale italiano rispetto a quella che la sua personale formazione letteraria gli permette di intravedere come una più matura coscienza europea della modernità. Già nelle prime due massime, infatti, si legge:

> Indovinate: gli aforismi di Nietzsche per Tito Livio Cianchettini (si pubblicano anche su questo giornale
> Su quale terreno potrebbero intendersi p.es. Baudelaire e Palazzeschi? Povera nostra poesia![135]

Il grottesco accostamento di Nietzsche e Baudelaire a Cianchettini e Palazzeschi lascia intuire come l'intento campaniano sia quello di operare alla giuntura di tre poli culturali, ovvero in un'ancora insondata intersezione tra la *Kultur* tedesca, il tardo simbolismo francese e una poesia italiana primigenia, scevra da ogni sensazionalismo post-dannunziano e futurista. Quest'ansia di recuperare un'integrità morale veramente italiana, che sappia ritrovare una nuova consonanza non solo con la grande tradizione nazionale, ma anche e soprattutto con le più cogenti evoluzioni del pensiero mitteleuropeo, viene ulteriormente precisandosi in una lettera a Soffici scritta a Ginevra nel 1915:

> Credo che si debba fare una fusione tra la Svizzera sassone dello spirito in cui Nietzsche scrisse che si era rifugiato Schumann e la religione della maternità del lavoro e dell'amore, così divinamente espressa dal nostro dolce e severo Segantini, e che già si trova in Millet.

---

[134] E. Montale, *Sulla poesia,* Mondadori, Milano 1986, pp. 256-257.

[135] D. Campana, *Canti Orfici e altri scritti,* Vallecchi, Firenze 1952, p. 290.

> Questa mi sembra la via da seguire perché è la più larga, quella che richiede maggiore umanità e realtà.
>
> Ho trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi, di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo ed altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per Lacerba. Si tratta di utilizzare la capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina.
>
> Se una nuova civiltà latina dovrà esistere, essa dovrà assimilare la Kultur.[136]

La proposta di Campana di farsi portavoce sul fronte nazionale di quella congerie di teorie 'inaudite' in Italia rimane inevasa da Lacerba: nessuna traduzione viene commissionata e tanto meno pubblicata. Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, del resto, si sono recentemente mostrati concordi nel sostenere che la penetrazione della psicanalisi in Italia resta confinata, almeno agli esordi, ad un ambito scientifico – i primi saggi del 1908 degli psichiatri Luigi Baroncini e Gustavo Modena – e che solo in un secondo momento, dopo la fondazione della Società psicoanalitica italiana (SPI) nel 1925, comincia a prendere avvio, nella Trieste sveviana, «quello speciale connubio fra psicoanalisi e le grandi letterature, di cui rispettivamente Weiss e Saba erano protagonisti»[137]. Eppure la lettera di Campana a Soffici rappresenta una soglia non trascurabile proprio nell'ottica di una precoce assimilazione della ricerca psicanalitica non già nella cultura italiana in senso lato, quanto nel disegno preciso di una rigenerazione culturale che Campana intende attuare proprio imbracciando le sole armi della poesia. La 'sintesi latina' di cui scrive il giovane marradese traduce infatti un'inedita volontà di coesione tra la speculazione teorica di matrice nicciano-freudiana e il solco di una più imponente tradizione poetica che intende raccordarsi ai suoi prodromi classici, da Leopardi a Dante[138], nel segno di un'*humanitas* chiamata ora ad assumere una nuova tridimensionalità. La 'sintesi', però, è anche quella che il poeta è chiamato a operare, all'indomani della svolta psicanalitica, sul suo stesso linguaggio, sul rischio di una continua frammentazione del senso per cui la parola umana, un

[136] C. Cacho Millet, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1930 con documenti inediti e rari,* Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1985, pp. 141-142

[137] Cfr. *Letteratura e psicanalisi in Italia,*a c. di G. Alfano e S. Carrai, Carocci, Roma 2019, p. 37.

[138] Sull'ideale campaniano di una necessaria fusione tra la filosofia di area mitteleuropea (Nietzsche in primo luogo) e le grandi corone della letteratura italiana, si veda la lettera a Cecchi del 1916: «Ora io dissi die tragoedie des letzten germanen in Italien mostrando di aver nel libro conservato la purezza morale del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico, non naturalistico (cercavo idealmente una patria non avendone). Il germano preso come rappresentante del tipo morale superiore (Dante Leopardi Segantini)» (in D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate,* cit, p.38).

tempo concepita come integra espressione della coscienza, ormai si rifrange costantemente in una serie di fenditure, di contaminazioni tra simbolico e reale, tra conscio e inconscio. Alla sintesi teorica deve dunque corrispondere anche una sintesi qualitativa del linguaggio: una poesia che riesca ad accogliere la sua natura onirica, e cioè che sia in grado di restituire il senso di una più profonda compenetrazione e complementarità tra il suo *contenuto manifesto* e il suo *contenuto latente*.

In quest'ottica, il mito che sostanzia tale poesia diventa per Campana uno di quei sogni di cui scrive Freud nel saggio sulla *Gradiva* di Jensen, e cioè un sogno collettivo che non è mai stato sognato da un individuo, ma che è stato inglobato nell'immaginario comune grazie all'opera dei poeti. Esso è un sogno, e cioè linguaggio simbolico in grado di operare su due livelli, collocandosi al discrimine diafano tra la storicità del suo autore – il contenuto manifesto - e l'acronia di una realtà umana più recondita e universale, prerazionale – il contenuto latente[139].

Modulare il linguaggio del mito vuol dire dunque permettere alla poesia di spingersi ai limiti della coscienza individuale, in modo tale che essa possa risuonare dagli abissi di una profondità comune, di un inconscio primordiale senza io. Ciò si traduce in un'impresa linguistica che acquista una connotazione orfica, giacché essa impone di avventurarsi in una catabasi verso una zona della psiche non immediatamente controllabile dalla coscienza, in modo da seguire un percorso che porti a ritroso nel tempo, fino al *principium individuationis,* al momento archetipico anteriore alla strutturazione dell'identità.

È sulla scorta di queste premesse che, nell'universo poetico campaniano, vengono a intrecciarsi indissolubilmente i volti di due figure mitiche destinate a rimanere legate a doppio filo nel corso del Novecento: Orfeo e Narciso. Come del resto comincia a delinearsi già in Francia con la prima stagione lirica di Valéry, anche per Campana guardarsi vivere, riproporre il momento archetipico dell'incanto di Narciso, vuol dire necessariamente condannarsi all'impresa di Orfeo, sprofondare negli abissi di un mondo ctonio, nelle profondità infernali di un'istintualità repressa, perché condannata a restare fatalmente inappagata: l'inconscio, il regno dell' Es.

[139] Sempre nello stesso saggio del 1907, Freud identifica tale scissione come caratteristica precipua delle immagini oniriche: «le immagini oniriche devono essere considerate come qualcosa di deformato, dietro al quale bisogna cercare qualche altra cosa non deformata, ma in qualche modo biasimevole […] possiamo dare espressione al contrasto così individuato come *contenuto manifesto del sogno,* da ciò che ne costituiva la base del sogno prima della deformazione imposta dalla censura, cioè il *pensiero latente del sogno.* Quindi interpretare un sogno consiste nel tradurre in contenuto manifesto del sogno nel pensiero latente, con un percorso inverso a quello della deformazione» (S. Freud, *Il delirio e il sogno nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen,* in Id., *Opere 1905-1921,* trad. it. di P. Stampa, J. Sanders, L. Breccia, C. Galassi, A. Ravazzolo, C. Balducci, D. Agazzino, A. Ozzola, A. Durante, Newton Compton, Roma 1995, vol. II, p. 127).

Accedere a questo nuovo Ade moderno vuol dire mettersi sulle tracce di Euridice, se per Euridice possiamo intendere ora qualcosa che non è del tutto morto, che non è stato completamente eliminato dalla psiche, ma semplicemente sospinto al di là dei confini coscienziali da un imperativo più pressante – una dinamica che nella *fabula* classica era emblematicamente rappresentata dall'inseguimento di Aristeo che cagionava la discesa della ninfa negli Inferi. La seducente raffigurazione muliebre di Euridice è dunque, nel sogno del mito classico, il *contenuto manifesto* a cui soggiace una realtà psichica molto più angosciosa, quella che Freud identifica con il concetto di 'rimozione'[140].

Per Campana, per il poeta che si vede perduto «nel tumulto delle città colossali», il 'movente del dispiacere', divenuto così ammaliante da oscurare persino la bellezza di Euridice, non può che essere la morsa coercitiva della società capitalistica di primo Novecento, il sirenico richiamo dei dedali metropolitani in cui si perdeva Baudelaire. Il nuovo Aristeo ora si confonde tra la folla, *è* la folla: ha il volto amorfo della civiltà industriale, di migliaia di vite umane geometrizzate dai criteri dell'utile, eppure pronte ad accontentarsi dei soli piaceri artificiali – la *merce* in senso lato: dagli oggetti alle prostitute - che quella civiltà è in grado di offrire.

In quest'ottica, riportare alla luce Euridice vuol dire dunque, per Campana, compiere un *effusus labor,* proprio come l'impresa di Orfeo, perché vuol dire accostarsi ad un principio di piacere che non conosce più, o non conosce mai, un pieno raggiungimento, ma può soltanto essere attinto nelle forme fugaci, evanescenti, di un percorso di auto-analisi che si snoda nei meandri della memoria involontaria.

Già a partire dagli inediti del *Quaderno* (1909-1913 ca.) il poeta ripropone a più riprese il *letimotiv* di questa catabasi nell'inconscio, nel tentativo di spingersi fino alla recondita confluenza in cui vengono a raccogliersi gli *eidola*, le immagini eteree dei ricordi sopiti, proprio come nell'Averno erano radunate le ombre dei morti. La poesia che riflette questo percorso si pone necessariamente al confine tra la superficie razionale della psiche – il presente della scrittura – e l'abisso dell'inconscio, il passato dei ricordi involontari, di cui accoglie di volta in volta l'insorgenza e ne rende possibile la traduzione in linguaggio. La parola poetica diviene

[140] S. Freud, *La rimozione* (1915) (ed. or. *Die Verdrängung,* in "Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse", 3, 15) in Id, *Opere 1905-1921,* cit., vol. II, pp. 829-830: « La rimozione è uno stadio preliminare della condanna, qualcosa che sta tra la fuga e la condanna […] non sorge nei casi in cui la tensione prodotta dalla mancanza di appagamento di un impulso pulsionale raggiunge un grado insopportabile […] [bensì] condizione perché si verifichi la rimozione è che il movente del dispiacere abbia acquistato più forza del piacere ricavato dall'appagamento.»

così lo specchio che permette all'Io di dare *forma* all'evanescenza magmatica dell'Es: essa è dunque la lira di Orfeo – lo strumento che consente al poeta di spingersi fino alle profondità degli inferi – ma, nel momento in cui vince le difese della coscienza razionale, essa è la fonte di Narciso, la superficie riflettente in cui il soggetto comincia a intravedere una scheggia di estraneità dentro di sé, un'identità altra che lo attrae fatalmente verso l'abisso. Quello di Narciso è dunque il mito primario da cui ha origine l'anelito orfico, perché è il momento archetipico da cui si diparte il percorso della poesia campaniana. Tra le prime liriche del *Quaderno* troviamo infatti il componimento intitolato *Ermafrodito:*

> Ermafrodito baciò le sue labbra allo specchio
> In un quadro profondo
> Nerastro appare rosea, biaccosa la carne di lui sullo sfondo
> Di Ermafrodito in spasimi molli affogato
> Dal paese della chimera eterno e profondo
> Dove perdesi l'anima fantasticando
> M'apparve affacciato alla superficie del mondo
> Ermafrodito risveglio che inanellò l'acque insaziabile di giungere al fondo
> Ermafrodito in spasimi molli affogato.
> Dal fiume maledetto dove non canta la vita
> Ti levi talvolta pur nelle notti lunari ed appari
> Alla finestra mia colla madreperlacea luna
> E stai come uno spettro vigilando il mio cuore
> Che si consuma alla luce funerea lunare
> La primavera anche ti è amica talvolta
> E passi lontano coi venti odorosi pei prati
> Brucia il cuore al poeta mentre riguardano i bovi
> Ma sempre sopra al mio letto vigila la bocca stanca e convulsa
> Il vago pallore del volto e delle tue bionde chiome.[141]

L'ispirazione chiaramente caravaggesca del «quadro profondo» in cui emerge, dall'oscurità del fondale indistinto, il profilo del giovane chino a baciare il proprio riflesso rimanda chiaramente alla figura di Narciso, sciogliendo l'apparente ambiguità del titolo. Il richiamo all'archetipo

[141] D. Campana, *Quaderno,* in *Opere e contributi,* 2 voll., a c. di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1973, p. 324.

mitico, tuttavia, resta non esplicitato a livello verbale, traducendosi nella plasticità di un rimando visivo, di un'icona, ossia di un segno che si rivela esso stesso un gioco di riflessi, al pari della *fabula* antica che rievoca. Affiorando alla superficie del linguaggio, infatti, l'ombra di Narciso mantiene l'immediatezza di una suggestione visiva ma non assume una *forma* immediatamente intellegibile, finendo per confondersi e confluire in un'altra figura mitica: quella di Ermafrodito.

Figlio androgino di Hermes ed Afrodite nella mitologia classica, nella lirica campaniana quest'ultimo incarna la problematica coesistenza tra il sé e l'Altro, tra la psiche razionale e la profondità inattingibile dell'istinto animale che ancora cova nei recessi della coscienza: l'ermafrodito campaniano, infatti, proviene «dal paese della chimera eterno e profondo». Anticamente rappresentata come una creatura mostruosa, che riuniva in un solo corpo la difformità di tutte le specie animali, la chimera rappresenta invece, per il poeta marradese, il barbaglio di una primordialità originaria a cui l'uomo appartiene al pari di ogni essere vivente. Se il desiderio Narciso aveva ancora un oggetto preciso – il riflesso del suo *corpo* maschile – l' Ermafrodito campaniano vuole invece «giungere al fondo», ossia andare *al di là del principio di piacere,* oltre l'immediatezza della pulsione erotica per risalire ad un momento anteriore alla formazione stessa della pulsione, addirittura anteriore alla configurazione dell'identità sessuale[142]. La sua androginia implica infatti l'assenza di un'identità definibile, una perfezione totalizzante che richiama il narcisismo primario, ossia lo stato pre-natale in cui il feto conosce una invulnerabilità assoluta, perché i suoi bisogni sono immediatamente appagati dalla completa fusione con l'utero materno. Il miraggio vagheggiato dall'Ermafrodito campaniano è quindi la regressione ad una condizione anteriore alla nascita, la restituzione dell'io al caos primordiale inteso come dimensione primigenia da cui tutto ha avuto inizio, secondo la religione orfica – e rappresentato etimologicamente, nella lirica in oggetto, da quella «bocca» stanca e convulsa.

[142] Si noti come anche Freud menzioni l'ermafroditismo come vagheggiamento di una condizione anteriore alla formazione della pulsione, originata a sua volta dal bisogno di «ripristinare uno stato precedente»: cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere,* in *Opere di Sigmund Freud,* a c. di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 242-243: «Vero è che in un ambito completamente diverso incontriamo un'ipotesi del genere; ma essa ha un carattere talmente fantastico – è certamente un mito assai più che una spiegazione scientifica – che non oserei menzionarla se non soddisfacesse proprio quella condizione che noi cerchiamo di soddisfare. Essa fa derivare in effetti l'esistenza di una pulsione dal bisogno di ripristinare uno stato precedente. È ovvio che mi riferisco alla teoria che nel *Simposio* platonico viene attribuita ad Aristofane, e che non tratta solo dell'origine della pulsione sessuale, ma anche della sua più importante variazione in rapporto all'oggetto. "Anticamente, infatti, la nostra natura non era la stessa di ora, ma differente. Anzitutto, invero, i generi dell'umanità erano tre, e non due – come adesso – il maschio e la femmina; piuttosto c'era inoltre un terzo genere partecipe di entrambi i suddetti… l'androgino…." (Simposio 189d-191b)».

Siamo di fronte al capovolgimento del *topos* della teogonia esiodea: se quest'ultima profilava l'emergenza delle singole figure divine a partire dal caos, la poesia di Campana segue un percorso inverso, volto a restituire l'io al continuo fluire delle forze vitali che informano la materia vivente senza distinzione di specie. Una vera e propria zoogonia, dunque, che segna la riemergenza di quell' "antico animale umano" che sarà poi l'oggetto della *quête* dei *Canti Orfici* (1913).

In quest'ultima opera, infatti, Campana intende superare quella che in *Ermafrodito* era avvertita ancora come l'angosciosa percezione di un fatale scollamento tra l'uomo e il "paese della chimera", tra l'identità coscienziale e la sua alterità sommersa, per ritrovare una loro possibile compenetrazione proprio nel *melos,* in una melodia poetica intesa come la potenzialità del linguaggio razionale di modulare una *risonanza* con le forme oblique – ricordi, fantasie – dell'inconscio, della memoria involontaria.

Ponendosi quindi come un duplice movimento di immersione ed emersione dai recessi della psiche, la poesia riesce in tal modo a restituire «lo scorcio giusto da cui appare il sogno»[143], ossia a reintegrare la realtà storica e le urgenze dell'io autoriale nell'alveo di una dimensione orfica, unitaria, in cui passato e presente, memoria individuale e vissuto collettivo non si allineano più secondo una precisa dislocazione nel tempo e nello spazio, ma confluiscono nell'eterna ritualità del mito.

Il primo *poème en prose* dei *Canti Orfici, La Notte,* rievoca infatti un ricordo di giovinezza, ossia l'incontro del poeta con una prostituta e la sua ruffiana a Faenza, la città liceale. Tuttavia, l'iniziale inquadratura spazio-temporale con cui si apre il componimento («ricordo una vecchia città») non circoscrive l'immagine mnestica, non identifica chiaramente la scena con la vicenda biografica a cui essa fa riferimento. Al contrario, il ricordo esatto dell'evento sembra riverberarsi in una serie di descrizioni sinestetiche che ricreano le coordinate di un paesaggio acronico, privo di ogni riferimento puntuale:

> Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare

[143] D. Campana, *Canti Orfici,* a c. di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 2014, p. 137.

> e un canto, dalla palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.[144]

Se il presente del verbo iniziale suggeriva ancora una forma di assertività volontaria, l'atmosfera vaga e caliginosa della sintassi nominale che segue sospinge la rievocazione mnestica nell'ordine del pre-cosciente, iscrivendola su un piano temporale che non corrisponde più né al presente della scrittura né al passato del ricordo («del tempo fu sospeso il corso»), ma che si dà appunto nella ritualità statica del mito, di quella particolare prospettiva («lo scorcio giusto») in grado di compattare la stratigrafia temporale in un unico momento archetipico. È proprio la ricalibratura mitica del tessuto biografico che consente di superare l'apparente incomunicabilità tra la componente razionale e l'inconscio: se l'Ermafrodito del *Quaderno* non riusciva mai a "giungere al fondo", e affogava nel silenzio di quel «fiume maledetto dove non canta la vita», ne *La Notte* la *persona loquens* è in grado ora di porsi in ascolto di quella «nenia primordiale» - che sale non più dal fiume, da un tempo che 'scorre' lineare, ma dalla palude, ossia da una stagnazione temporale in cui i detriti di quell'incessante fluire hanno potuto sedimentarsi.

> Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche […]nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo.
>
> Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza.[145]

Salire verso la "torre barbara" vuol dire infatti, metaforicamente, guardare ai «sogni dell'adolescenza», alle immagini oniriche dell'inconscio, dall'alto del mito, da un'angolatura privilegiata che consenta di superare le urgenze individuali e di saldare i residui coscienziali del soggetto alle più antiche tracce di un vissuto universale dell'uomo («anni ed anni ed anni

[144] Ivi, p. 109.

[145] Ivi, pp. 109-110.

fondevano»). È solo attraverso il procedimento "barbaro", straniante, di un simile distanziamento da sé che per Campana è possibile portare a compimento la catabasi, raggiungendo la componente genetica dell'esistenza, quella naturalità del *corpo* umano per cui il mito «lontano e selvaggio» del paesaggio refluisce nel mito «mistico e selvaggio» dell'uomo. Se il mito della Natura è un mito 'lontano' – ossia inattingibile nel suo arcano primordiale, il mito che riaffiora alla coscienza del poeta è invece 'mistico' perché depositario di una segreta comunione con quel nucleo originario, di una reintegrazione dell'io alla vita universale, al «paese eterno e profondo della Chimera».

> Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo. Mi accompagnò per strade male odoranti dove le femmine cantavano nella caldura. Ai confini della campagna una porta incisa di colpi, guardata da una giovine femmina in veste rosa, pallisa e grassa, la attrasse: entrai […]
>
> Venne la notte e fu compiuta la conquista dell'ancella. […] Mentre più dolce, già presso a spegnersi ancora regnava nella lontananza il ricordo di Lei, la matrona suadente, la regina ancora ne la sua linea classica tra le sue grandi sorelle del ricordo: poi che Michelangiolo aveva ripiegato sulle sue ginocchia stanche di cammino colei che piega, che piega e non posa, regina barbara sotto il peso di tutto il sogno umano, e lo sbattere delle pose arcane e violente delle barbare travolte regine antiche aveva udito Dante spegnersi nel grido di Francesca…[146]

La donna posta a guardia dell'antro in cui si addentra il poeta-Orfeo è una riminiscenza della figura di Aglaonice nell'opera di Schuré – opera che Ravagli ricorda essere, con buone probabilità, tra le letture di Campana[147]. E del resto come l'Orfeo di Schuré, anche Campana sceglie deliberatamente di inseguire il richiamo fatale dell'eros, di scendere nella notte della sua vita a ricercare la radice stessa dell'oscurità, ossia l'Ombra intesa come la zona non direttamente intellegibile dal lume della ragione. Sublimando nella solennità del linguaggio l'esaurirsi della pulsione sul piano della fisicità («fu compiuta la conquista dell'ancella»), Campana sembra intendere come il confronto con l'Ombra possa rivelarsi il modo in cui il

[146] Ivi, p. 111-113.

[147]Cfr. F. Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie,* Marzocco, Firenze 1942, p. 127: «Orfici? Perché? La parola non ci parve chiara. E Campana disse allora di Orfeo, di misteri orfici, di potenza dionisiaca, di miti cosmici. Non ricordo se fu lui a suggerirmi la lettura del capitolo su Orfeo nel volume "I grandi iniziati" dello Schuré».

poeta, nelle parole di Raffaele Girardi, riesce a cogliere «nella parzialità di un'avventura personale che porta fatalmente nell'abisso del suo rimosso […] l'ambizione a ritrovare in quell'abisso i segni di una più universale vicenda umana»[148] .

È solo varcando la «porta incisa di colpi», e cioè la soglia dell'universo pulsionale, che Campana può accedere al mito, alla dimensione unificante in cui l'umile bellezza dell'ancella, il suo *corpo*, può riverberarsi nella bellezza incorporea delle grandi figure femminili della poesia, le «barbare regine antiche» che, nell'inferno dantesco, rivivevano la medesima pena della prostituta faentina.

La poesia che ripercorre questo refluire del presente nelle suggestioni visive della memoria involontaria assume dunque la stessa qualità simbolica del mito[149], perché consente di collegare elementi provenienti da diversi piani temporali e coscienziali riducendoli alla loro originaria coesistenza nell'armonia orfica del Tutto. La poesia diviene così la «regina barbara», la «regina del ricordo» che permette al vissuto individuale di aderire («colei che piega») e inserirsi nelle categorie del mito, di quell'eterno fluire della vita universale «che non posa», ossia che non può essere cristallizzata in una precisa inquadratura spazio-temporale, ma che si dà invece come «sogno», come fugace accostamento ad una realtà fantasmatica e inattingibile nella sua estensione.

Il secondo componimento dei *Canti Orfici* allude infatti, ancora una volta, al vagheggiato paese della Chimera:

> Non so se tra roccie il tuo pallido
> Viso m'apparve, o sorriso
> Di lontananze ignote
> Fosti, la china eburnea
> Fronte fulgente o giovine
> Suora de la Gioconda:
> O delle primavere
> Spente, per i tuoi mitici pallori
> O Regina o Regina adolescente

[148] R. Girardi, *La forma della notte. Dino Campana e il Novecento,* Bulzoni, Roma 2015, p. 124.

[149] Come annota lo stesso Campana nel *Taccuinetto Faentino*: «il valore dell'arte non sta nel motivo ma nel collegamento e quindi nel punto di fusione si ha la grande arte: e la grande arte come la grande vita non è che un ponte di passaggio» (D. Campana, *Taccuinetto Faentino,* a c. di D. De Robertis, Vallecchi, Firenze 1960, p. 25).

Ma per il tuo ignoto poema
Di voluttà e di dolore
Musica fanciulla esangue,
Segnato di linea di sangue
Nel cerchio della labbra sinuose,
Regina de la melodia:
Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno
Non so se la fiamma pallida
Fu dei capelli il vivente
Segno del suo pallore
Non so se fu un dolce vapore,
Dolce sul mio dolore
Sorriso di un volto notturno:
Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i fongi rivi che vanno piangenti
E l'ombre del laboro umano curve là sui poggi algenti
E ancora per teneri cieli lontane ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.[150]

Dopo aver sciolto l'angoscia ermafroditica nella pacificazione della poesia, è possibile ora invocare un più pieno ricongiungimento con il «paese eterno e profondo» della Chimera: Chimera che si fa dunque allegoria dell'attesa di una liberatoria dissoluzione dell'io nell'eterno ciclo naturale – evocato dalla circolarità anaforica del polisindeto e dall'ampio respiro vocativo-apostrofico del componimento. È soltanto lasciando che la coscienza refluisca verso le sue sorgenti più profonde, verso il nucleo istintuale di tutta la specie umana, che si può ottenere la sospensione del *lavoro,* del *labor,* della sofferenza nata dalla dolorosa contraddizione tra la realtà geometrizzata della vita borghese e il richiamo sirenico della Chimera, di quell'antica consonanza con la realtà naturale di cui la sfera pulsionale non è che il riflesso.

[150] D. Campana, *Canti Orfici,* cit., pp. 123-124.

Se la poesia è la «regina del ricordo», vale a dire lo strumento che catalizza e traduce in linguaggio le suggestioni inconsce del circuito mnestico, la Chimera è invece la «regina della melodia» perché è il termine ultimo a cui tende quello stesso linguaggio, ossia la Natura vagheggiata come *armonia,* come coesistenza di elementi dotati ciascuno di valore proprio e concorrenti a ricreare l'unità orfica del Tutto.

L'orizzonte di salvezza che comincia a profilarsi ne *La Chimera* si disvela più compiutamente in *Pampa*: il componimento si pone, ancora una volta, come la rievocazione di un episodio biografico – una notte trascorso all'addiaccio nella Pampa argentina, in uno degli innumerevoli vagabondaggi campaniani in America Latina. Contrariamente a quanto accadeva ne *La notte,* dov'era esplicitamente segnalata a livello lessicale, la dimensione della rievocazione mnestica è ora riscontrabile solamente nell'uso dei verbi al passato, e dunque appare attenuata in una marca puramente morfologica, a sottolineare come al rarefarsi del filtro del ricordo corrisponda una più stabile permanenza dell'oggetto della rievocazione, un riverberarsi della condizione passata anche nel presente. *Pampa* celebra infatti l'esaltazione estatica di quell'onnipresenza umile e solenne della vita che Luzi individua come momento culminante della poesia campaniana[151], e che Roberta Ramella identifica come la radice primigenia da cui prenderà poi le mosse l' "orfismo cristiano" di Luigi Fallacara e, dopo, di Arturo Onofri e Girolamo Comi[152]. *Pampa* segna infatti il definitivo abbandono dell'io lirico al «mistero grandioso e veemente»[153] della Natura: un abbandono che si realizza però proprio come scioglimento delle ultime resistenze del soggetto («un atomo lottava nel turbine assordante»[154]) di fronte a ciò che, ne *La Notte,* figurava ancora come incubo, come percezione angosciosa di subcosciente pulsionale avvertito come minaccia, come scheggia ferina indecifrabile.

La Pampa, quel paesaggio naturale colto nel suo silenzioso respiro notturno, diventa il luogo in cui è possibile assurgere all' «illusione universale»: i ricordi «trasumanati in distanza», ossia il

[151]Cfr. M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia,* in *Dino Campana oggi* (Atti del Convegno, Firenze 18-19 marzo 1973), Vallecchi, Firenze 1973, pp. 114-145.

[152] R. Ramella, *Sulle orme di Orfeo,* art. cit., p.121: «Per questa via egli [Fallacara] salda l'orfismo campaniano alla propria originale vocazione mistica, fino a giungere ad una sorta di "orfismo cristiano", che ha poi permesso alla critica di accostare la sua opera poetica a quella di altri autori della medesima generazione: Arturo Onofri e Girolamo Comi». Si noti anche come Campana abbia donato una copia dei *Canti Orfici* a Fallacara, corredandola di brani ancora inediti nel 1914 (cfr Ivi., p. 120).

[153] D. Campana, *Canti Orfici,* cit., p. 166.

[154] Ivi, p. 167.

vissuto individuale ricondotto alla sua matrice universale, produce un' «eco profonda» che consente al soggetto di liberarsi della coscienza del tempo («sgravata era la bilancia del tempo»), di sentire il proprio percorso esistenziale come inserito «nel cammino avventuroso degli uomini verso la felicità attraverso i secoli»[155], in un quell'eterno avvicendarsi dei destini umani nel segno di una primigenia positività del desiderio, della pulsione erotica, quale meccanismo propulsivo dell'esistenza.

Questa percezione del proprio vissuto personale in una dimensione corale – la comunione dei «naufraghi cuori»[156] vagheggiata in *Viaggio a Montevideo* - consente all' «uomo nuovo» di «rinascere riconciliato con la natura ineffabilmente dolce e terribile»[157], in una nicciana conciliazione tra la componente dionisiaca della sfera pulsionale e la forma apollinea di una poesia capace di modulare tale compenetrazione.

Il momento conclusivo degli *Orfici, Genova*, si configura infatti come il testamento orfico di Campana, la condivisione del 'mistero universale' adombrato in *Pampa*: la città – intesa come il luogo dell'insediamento di una nuova *comunità* umana – è descritta nel suo protendersi verso il mare, da cui non ha più prudenza di proteggersi. L'immagine della scena urbana che degrada verso e nell'acqua si configura quindi, simbolicamente, come il refluire dell'umanità nell'elemento, della primordialità dell'esistenza («la febbre de la vita pristina»[158]).

Nell'ampio respiro di una sintassi prevalentemente nominale, l'intero componimento si traduce in una tensione verso il recupero di una musicalità perduta, come il tentativo di costruire, attraverso la giustapposizione delle immagini, un equivalente delle note musicali, con effetti di sospensione, di pianissimo o di attesa, e che culminano nell'improvvisa deflagrazione espressiva del «fragore di vita, gioia intensa e fugace»[159].

La «sinfonia feconda urgente al mare»[160] di Genova, tuttavia, è un'utopia che non può che darsi ancora una volta nelle coordinate acroniche del mito, nelle forme eteree di un *sogno* poetico. La catabasi che spinge il poeta ad avventurarsi tra i meandri infernali dell'inconscio per

[155] Ivi, p. 167.

[156] Ivi, p. 148.

[157] Ivi, p. 168.

[158] Ivi, p. 186.

[159] Ivi, p. 188.

[160] Ivi, p. 186.

ritrovare la traccia di una positività primigenia della pulsione, di una bellezza perduta dell'eros, si conclude in un'epifania destinata a rimanere fatalmente sotterranea, come l'intimo sguardo di Orfeo che riesce a scorgere Euridice ma non a riportarla definitivamente alla luce. La superficie è ancora il regno di Aristeo, è la civiltà borghese votata alla «mostruosa assurda ragione»[161] di leopardiana memoria: al di là dei confini della poesia, l'anelito orfico implode nel segno di una tragedia irrealizzabile, come suggella il colophon whitmaniano dell'opera - «they were all torn and cover's with the boy's blood». Quest'ultimo isola l'avventura spirituale del poeta nel cerchio della testualità dell'opera, le cui soglie si configurano come il prologo e la conclusione di una straziante autodistruzione. Il sottotitolo dell'opera, «die Tragödie des letzten germanen in Italien», trova il suo definitivo compimento nello *sparagmos* finale adombrato dal colophon, che oggettiva la figura del poeta orfico nella sua dimensione tragica, facendone la vittima sacrificale di tutto un sistema culturale e valoriale che non riesce a comprendere e ad accogliere l'orizzonte di salvezza che egli prospetta nella sua poesia. Il poeta "germano" quale tipo morale superiore, come si legge nella lettera Cecchi del 13 marzo 1916, è condannato alla distruzione nell'angusta scena dell'Italietta giolittiana, proprio come i giovani americani che venivano massacrati a tradimento nella *Song of Myself* di Whitman. Eppure, al pari del l'Orfeo di Schuré che si votava coscientemente al martirio, Campana sceglie di affidare alla sua parola che «nonostante sale»[162] l'ultima speranza di riscatto: il *melos,* la melodia, l'effetto sinfonico che sappia finalmente re-inserire la voce – la *presenza* – umana nel concerto della Natura, di quella scheggia di infinito che ancora si attarda e cova nei meandri della coscienza come l'ultimo barbaglio dell'unità primigenia, *orfica,* del Tutto. Una parola, quella di Campana, che proprio come preconizza il colophon dei *Canti Orfici* è destinata a spegnersi nel dramma dell' *unius libri,* sprofondando poi definitivamente nel silenzio più buio degli ultimi anni in manicomio – mentre fuori da quelle mura dove il poeta consuma i suoi giorni, la più grande tragedia della Prima Guerra mondiale è ormai irrimediabilmente deflagrata.

[161] Ivi, p. 176.

[162] Cfr. D. Campana, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931),* con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998), a c. di G. Cacho Millet, Polistampa, Firenze 2011, p. 21: «Scrivo novelle poetiche e poesie; nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di essere stampato perché io sento che quel poco di poesia che so fare ha una purità di accento che è oggi poco comune da noi. Non sono ambizioso ma penso che dopo essere stato sbattuto per il mondo, dopo essermi fatto lacerare dalla vita, la mia parola che nonostante sale ha il diritto di essere ascoltata».

2.4 Lo sguardo e la voce: Paul Valéry tra Orfeo e Narciso.

Come abbiamo già sottolineato, in Campana ritorna una congiuntura tematica e filologica in verità già ovidiana, ma destinata a subire una profonda evoluzione nel corso del Novecento - vale a dire la compresenza di Orfeo e di Narciso nell'alveo di un medesimo orizzonte interpretativo del mito. Nell'opera del poeta marradese, tuttavia, la sublimazione della tragedia narcisistica nell'angoscia ermafroditica, come abbiamo visto, viene a profilarsi come il *primum movens* dell'anelito orfico. È l'ansia di Narciso-Ermafrodito, il suo disperato tentativo di ricongiungersi con una primordialità insondabile, che determina il grande passaggio di soglia del discorso poetico campaniano, che può così risalire dalla 'saison en enfer' del *Quaderno* fino al disegno compiuto dei *Canti Orfici,* che rappresenta appunto il momento della *ricomposizione*, dell'armonia intesa come fantasmatico accostamento all'unità primigenia del Tutto.

In Campana, dunque, la correlazione tra le due figure mitologiche si traduce in una rilettura del mitema narcisistico in chiave orfica, tanto che il volto di Narciso ne risulta irrimediabilmente conturbato, depotenziato persino nella sua evidenza lessicale e nella sua autonomia diegetica. Del resto, in tutto il Novecento le sorti letterarie di Orfeo e Narciso si incroceranno più volte secondo equilibri testuali diversi, altalenanti, o comunque ben lontani dalla serena giustapposizione catalogica delle *Metamorfosi* ovidiane. Una parabola rielaborativa di lungo corso che poi sfocerà, come vedremo più avanti, nella svolta epocale rappresentata da *Eros e Civiltà* di Marcuse (1955), laddove i volti di Orfeo e Narciso diventeranno il duplice emblema di un nuovo paradigma culturale, quello della *renitenza* alle istanze repressive della civiltà industriale.

Ben prima della soglia marcusiana, tuttavia, Paul Valéry sembra ricalibrare la compenetrazione mitologica tra i due personaggi secondo un disegno rielaborativo che procede in senso inverso rispetto all'operazione campaniana, e cioè muovendo da una progressiva risemantizzazione in chiave narcisistica del mito orfico.

Valéry comincia a manifestare un precoce interesse per il mito di Orfeo già a partire dalla sua prima giovinezza, come si evince dal carteggio con Gustave Fourment. In una lettera datata 17 febbraio 1890, infatti, Fourment chiede al ventenne Paul di soffermarsi sul desiderio di suicidio che affligge il giovane protagonista del *Conte vraisemblable,* un inedito di Valéry composto nell'autunno 1889 e destinato a pubblicazione postuma:

> Pourquoi l'idée de la Mort le change, le rend autre? Ne trouvant pas de résistance dans cette âme vide, cire molle et docile, l' Idée opère et se réalise par sa propre force.Tu connais la fable antique: aux sons de la lyre d'Orphée les pierres se rangeaient d'elles-mêmes en murailles,et les villes harmonieuses étaient bâties; ainsi sous l'influence d'une Conception et à ressemblance une âme nouvelle prend forme, et les éléments anciens se disposent en un ordre nouveau – création mystérieuse d' un être par une idée![163]

A partire dalla prima sollecitazione da parte di Fourment, dunque, l'attenzione di Valéry si concentra già su quello che più tardi l'autore stesso identifica come «le sens profond»[164] della *fabula* antica: l'idea di una poesia *costruttrice* di una realtà noematica, di un *kosmos* in cui il dato materiale («les pierres») viene riorganizzato a partire da un principio ordinatore impalpabile, quale appunto il suono della lira. Sovrapposto alla figura di Anfione, il mitico cantore che aveva eretto le mura di Tebe, il personaggio di Orfeo viene così integrato nell'alveo del progressivo sviluppo della *poiétique* valeriana[165], ossia come raffigurazione *sub specie mythica* di una poesia capace di recuperare il senso più antico del *poièin,* del 'fare', accordando una nuova preminenza alla dimensione del creatore piuttosto che a quella del prodotto finito, dell'opera in quanto risultato ultimo della *poiesis.* Il nucleo mitematico su cui Valéry torna a concentrarsi a più riprese è infatti l'immagine dello spirito creativo di Orfeo che si estroflette in una concreta modificazione del mondo circostante attraverso un'azione fisica, corporea, quale appunto l'atto performativo di *suonare* la lira. Tale suggestione mitologica tratteggia dunque una prima, embrionale configurazione di quella che poi diventerà, nella speculazione valeriana più matura, la *teoria CEM*[166]. Quest'ultima, nel sistema Valéry, vede il processo creativo incardinato nella triade interattiva Corpo-Spirito-Mondo (*Corps-Esprit-Monde*), i cui

[163] P. Valéry, G. Fourment, *Correspondance 1887-1933,* a c. di O. Nadal, Gallimard, Parigi 1974, p. 106.

[164] Cfr. P. Valéry, *Cahiers 1894-1914,* a c. di N. Celeyrette-Pietri e R. Pickering, Gallimard, Parigi 2003, t. IX, p. 655: «construire au son de la lyre – sens profond que l'on peut donner à cette fable».

[165] Com'è noto, la nozione di *poiétique* viene più precisamente delineata da Valéry in occasione della lezione inaugurale del corso di Poetica al Collège de France nel 1937, cfr. P. Valéry, *Oeuvres,* a c. di J. Hytier, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Parigi 1987-88, I, p. 1342: «c'est enfin la notion tout simple de faire».

[166] In questa sede, per ragioni di economia e salienza discorsiva, non approfondiremo ulteriormente il complesso dibattito critico sulla teoria CEM, per cui invece rimandiamo al pregevole contributo di C. Vogel, *Les* «*Cahiers*» *de Paul Valéry*. «*To go to the last point*» *Celui au-delà duquel tout sera changé,* L'Harmattan, Parigi-Montréal, 1997.

poli si configurano come «les trois points cardinaux de connaissance»[167]. Orfeo rappresenta quindi per Valéry l'emblema dell'*oeuvrant,* del creatore capace di modulare un'arte che interagisca concretamente con la dimensione *fisica,* corporea, da cui pure ha origine, secondo una dinamica di reciproca influenza – e che del resto riprende il *leitmotiv* di quella 'perturbazione' nell'ordine naturale delle cose già discussa nel primo capitolo a proposito della *fabula* antica. La nuova caratura 'poietica' attribuita all'arte di Orfeo, però, trova il suo contraltare nell'evanescenza del suo oggetto, che secondo Valéry resta irraggiungibile o, quanto meno, non direttamente circoscrivibile:

> Nous n'avons aucun moyen d'attendre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir.[168]

La figura mitica di Orfeo si incardina quindi proprio nell'ottica di una continua oscillazione della poesia, costantemente sospesa tra la modalità *ricettiva* con cui essa accoglie le sollecitazioni spontanee della psiche - le suggestioni precoscienti[169] - e la modalità *produttiva,* razionale, con cui essa è chiamata a tradure tali stimolazioni 'invisibili' in linguaggio, in una forma che sia fruibile all'esterno, nel *Monde.*

> Mythologie: l'effort d'un homme qui pense transporte de la rive des choses les fragments des rêves qui ont quelque forme par quoi on le puisse saisir, quelque ressemblance ou utilité. [170]

Mitologia è lo sforzo di *trasportare*: un movimento incessante che parte dalla 'riva delle cose' - ossia dal regno dell'oggettualità, del fenomenico come percezione razionale – verso il mondo sommerso del subconscio, verso quei 'frammenti di sogno' che poi devono essere traghettati a loro volta di nuovo sull'altra sponda, nella sfera razionale della psiche, perché possano in qualche modo essere decifrati o anche solo conservati. La poesia che rileva e ricalca tale percorso è perciò un processo che ha le sue origini nelle dinamiche più profonde, pre-coscienti,

---

[167] P. Valéry, *Cahiers,* a c. di J. Robinson-Valéry, Gallimard, Parigi 1973-1974, I, p. 365.

[168] P. Valéry, *Oeuvres,* a c. di J. Hytier, cit., I, p. 1353.

[169] Cfr. P. Valéry, *Cahiers,* ediz. integrale fac-simile, 29 voll., C.N.R.S., 1957-1961, VII, p. 97: «La poesie n'a pas à exposer des idées – Les idées […] sont des expressions ou formules. La poésie n'est pas à ce moment. Elle est au point antérieur – où les choses mêmes sont comme grosses d'idées. Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme function spontanée, avec tous les artifices nécessaires.»

[170] P. Valéry, *Mythologie,* in Id., *Oeuvres,* a c. di J. Hytier, 2 voll., Gallimard, Parigi 1980 (1957-60), I, p. 379.

della mente, e per questo ha una natura essenzialmente polifonica, perché si configura come un dialogo a più voci. A risuonare è innanzitutto l'eco contrappuntistica del *Moi Pur*, il grado zero dell'identità individuale, che si innesta così nella linea melodica principale del *Je*, del soggetto storicamente e linguisticamente determinato, quell'io che appunto si identifica pienamente nel 'Je'[171]. A questo concerto 'narcisistico' tra l'io e il non-io (ossia il *Moi pur* come nucleo definibile soltanto in negativo), si inseriscono anche voci fatalmente 'altre', e cioè di alcune reminiscenze intertestuali che riescono ad eludere il controllo razionale e ad innestarsi comunque nel circuito germinativo dell'espressione artistica, inserendosi nella circolarità di quel continuo 'trasporto mitologico' che abbiamo discusso prima[172].

Compito del poeta-Orfeo è dunque riuscire a forzare le difese razionali dell'io per far emergere tale concerto 'infernale' in tutta la sua immediatezza e ineludibilità, *ricostruendone* la partitura sotto forma di linguaggio cosciente. Non a caso, infatti, la prima redazione dell'*Orphée* valeriano compare inizialmente alla fine del *Paradoxe de l'architecte* come un *poème en prose,* o meglio come una successione *ancora* in prosa di una serie di alessandrini, i quali verranno poi pubblicati definitivamente in versi su *La Conque* nel maggio 1891[173]. Pur mantenendo il medesimo titolo, il componimento viene poi lievemente rimaneggiato per comparire infine, sempre in versi, nell' *Album des vers anciens* del 1926:

> Je compose en espris, sous les myrtes, Orphée
> L'admirable! … le feu, des cirques purs descend;
> Il change le mont chauve en auguste trophée
> D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.
> Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;
> Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;

[171] Per ulteriori approfondimenti sulla scansione valeriana tra il *Moi Pur,* il *Je* e la *Personalité,* cfr. N. Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'oeuvre,* Klincksieck, Parigi 1979.

[172] Interessante notare come Valéry arrivi a definire alcune eco intertestuali come dei veri e propri 'Satana assimilati', a sottolineare la loro provenienza ctonia e la loro capacità di eludere la sorveglianza razionale del soggetto, influenzandone l'autonomia di pensiero: cfr. P. Valéry, *Cahiers,* ed. C.N.R.S. cit., XII, p. 541: «Sathans assimilés. Nous avons touché – pénétré- infecté un esprit quand l'idée qu'il a de nous est devenue forte en lui, lui parle et lui dit des choses que nous n'avons en vérité jamais dites ni publiées – ni même pensées […] on ne sait plus alors si nous lui appartenon où s'il nous appartient».

[173] Per un'attenta analisi linguistica, metrica e stilistica in chiave contrastiva tra il testo presente nel *Paradoxe* e il testo pubblicato su *La Conque,* cfr. T. Toriyama, *Valéry entre prose et vers. De «Paradoxe de l'architecte» à «Orphée»,* «Stella», 35, 2016, pp.209-229.

Une plainte inouie appelle éblouissants
Les haut smurs d'or harmonieux d'un sanctuaire.
Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un piods nouveau qui vers l'azur délire!
D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
à l'âme immense du grande hymne sur la lyre.[174]

Già a partire dalla sua genesi testuale, quindi, Orfeo è l'emblema di una poesia che emerge come particolare *dissonanza* nell'apparente progressione lineare della prosa, nella sua lucidità esatta: l'iter dal *Paradoxe* alla versione presente nell' *Album* segna infatti la progressiva liberazione del verso dalle maglie della *monodia* della prosa, proprio come nel testo le pietre vengono liberate dalla pesantezza della loro materialità.

Se Narciso si china sulle rive di uno specchio d'acqua, Orfeo è seduto 'ai bordi di un cielo splendido' proprio perché rappresenta l'inversione speculare dell'azione narcisistica: così come Narciso si rivolge verso il basso a interrogare la profondità, l'abisso del sé, lo sguardo di Orfeo è rivolto invece verso l'alto perché rappresenta la parola interiore che chiede di 'salire', e di cui Narciso *deve* perciò porsi all'ascolto. Di là dallo specchio, dunque, il Narciso di Valéry non trova mai il suo volto ma quello del cantore tracio: il "Je" narcisistico che apre il componimento in tutta la sua perentorietà trova immediatamente, all'estremo opposto del verso, il suo oggetto in Orfeo. Narciso è quindi lo *sguardo* particolare, obliquo, che permette alla *persona loquens* di ripiegarsi sul sé per mettersi in ascolto della *voce* di Orfeo, di quelle parole interiori[175] che sembrano provenire da un nucleo identitario altro, scomposto, e che il linguaggio ego-riferito di Narciso deve ricostruire, riportare all'unità. L'architettura come metafora dello spirito orfico implica proprio tale processo di ristrutturazione del sé: la musica di Orfeo – la poesia – è l'arte che muove dalla parcellizzazione (le pietre), che cerca di ricondurre in superficie il concerto

[174] P. Valéry, *Album des vers Anciens,* A.A.M. Stols, Maastricht 1926, p. 10.

[175] Si noti come Valéry sottolinei come occorra proprio "lasciare *cantare*", e non semplicemente parlare, quelle "parole interiori": «-Ne laisse pas échapper de ces paroles intérieures qui pourraient s'imprimer en toi et être insidieusement obéies par toi-même. – Mais le plus sûr n'est-il pas de les laisser chanter – et si tu les réprimes alors elles se changeront en traces et en realité secrètes» (P. Valéry, *Cahiers 1894-1914,* a c. di N. Celeyrette—Pietri e R. Pickering, Gallimard, Parigi 2001, VIII, p. 135

delle voci interiori ricomponendolo in un quadro organico e quanto più possibile coerente, cioè il tempio[176].

Se dunque Narciso è l'epicentro mitologico e metaforico da cui si irraggia la produzione valeriana[177], analogamente Orfeo nei *Cahiers* è invocato come la «divinité familière» che detiene «la place d'un idole»[178] nell'animo del poeta. Entrambe le figure mitologiche si innestano nell'immaginario valeriano proprio in virtù della loro imprescindibile complementarietà sulla scena della poesia, per cui le istanze provenienti dai recessi della psiche – la voce di Orfeo – riescono ad essere canalizzate nell'alveo di una *forma* espressiva cosciente grazie allo sguardo di Narciso.

A partire dal 1900, inoltre, rimasto folgorato dall'opera di Gluck, Valéry comincia a progettare anche l'idea di una collaborazione con Debussy in vista di una possibile riscrittura melodrammatica del mito di Orfeo. Il progetto non viene portato a compimento, ma le tracce della sua gestazione creativa pervadono i *Cahiers,* lasciandoci intuire i potenziali sviluppi della trama. L'autore precisa infatti a più riprese che gli inferi in cui discende il suo Orfeo non hanno nulla a che vedere con l'Ade pagano, ma sono inferi spirituali, che covano nei recessi del suo animo[179], e soprattutto insiste sulla natura ciclica della catabasi:

> ORPHÉE – 27 mai '21
>
> VOIX
>
> L'opération qui consiste à tirer de ma douleur un chant magnifique – Cette douleur stupide a conduit mon sens à des extrêmes de détresse, et de ténèbres et de furie impuissante mais puisque je suis remonté des enfers pour pouvoir y redescendre, j'ai appris, du moins, la continuité de cette chaîne de tourments, d'espoirs et de catastrophes, et donc comment le plus haut au plus

[176] L'orfismo come metaforica costruzione del tempio grazie al suono della lira ricorre anche in una prosa inedita che William McC Stewart fa risalire ad un periodo successivo al 1892: «Orphisme. Au son de la lyre, les pierres s'harmonisaient en Temples. L'explication du monde par la poésie, c'est-à-dire au.dessus de tout syllogysme l'univers expliqué par la Beauté. Le poète recrée le monde… au moyen de rhytmes uniques éternels et divers. […] Le rythme en poésie découle de l'impression à obtenir.» (P. Valéry, «Proses Anciennes 1887-1895», N.a.fr. 19016, f. 97). Per la datazione e le considerazioni di McC Stewart, si veda W. McC Stewart, *Peut-on parler d'orphisme in Paul Valéry?,* «Cahiers de l'AIEF», 1970, 22, pp. 181-195, a p. 185.

[177] Sull'evoluzione della figura di Narciso in Valéry, cfr. in particolare M. Jarrety, *Les Narcisse de Valéry,* in R. Girardi, R. Affatato (a c. di), *Gli incanti di Narciso, La genesi di un mito e le sue visioni contemporanee,* Edizioni di Pagina, Bari 2020, pp. 61-72.

[178] P. Valéry, *Cahiers,* ed. C.N.R.S. cit, VII, p. 688.

[179] P. Valéry, *Cahiers,* ed. fac-simile integrale C.N.R.S., cit., VIII, p. 448 e VIII, p. 464.

> bas se relie, toute la modulation de l'être, et la conservation de la vie entre les bornes qu'elle ne peut franchir – c'est là, le *chant,* le registre.[180]

La catabasi perde dunque la sua dimensione odeporica e si configura invece come la condizione perpetua del poeta-Orfeo. Il linguaggio poetico, nel momento in cui riaffiora alla superficie della coscienza, deve nuovamente immergersi nei gorghi dell'inconscio per trovare linfa vitale, per attingere alla componente pulsionale primigenia ("la douleur") da cui ha origine il canto inteso come *registro*, ossia come modalità comunicativa precipua, adatta a veicolare una tale commistione tra la fonte pre-cosciente e la sua espressione razionale. In quanto *coazione a ripetere,* la catabasi dell'Orfeo valeriano non può mai concludersi in un esito positivo: Euridice non può tornare definitivamente alla luce perché ciò comporterebbe la conclusione del canto che, come abbiamo visto, si nutre e si sostanzia della ciclicità della catabasi.

> Orphée maudit Eurydice et la voue aux divinités infernales […]
> Tu crois lutter avec Eurydice. Tu te bas avec toi même.[181]

Così come Narciso scopriva il suo riflesso alterato, rovesciato nella complementarità del mito orfico, allo stesso modo anche Orfeo deve incagliarsi nella natura narcisistica della sua impresa: Euridice non è che una parcellizzazione del sé, quel nucleo primordiale dell'inconscio che non è possibile domare completamente, riducendolo definitivamente ad un'espressione esatta, compiuta. Euridice è quindi lo specchio in cui si rifrange e crolla l'autonomia diegetica del personaggio orfico: Orfeo si scopre Narciso, fatalmente assorto nella tragica contemplazione di sé - ma anche, come in Campana, Ermafrodito, in quanto psiche fondata sul connubio junghiano tra *animus* e *anima*.

Attraverso lo specchio della poesia, dunque, il poeta-Orfeo si fa al tempo stesso soggetto e oggetto del suo canto, sguardo indagatore e voce interiore: è questa la massima aspirazione che Valéry riconosce essersi avverata nel grande affresco del *Faust* goethiano, da cui prenderà le mosse per la scrittura del *Mon Faust.* In una conferenza del 1933, *On dit Goethe comme on dit*

[180] Ivi, VIII, p. 41.

[181] Ivi, VIII, p. 460.

Orphée[182]*,* l'autore francese arriva a identificare chiaramente la matrice orfica del personaggio faustiano, mentre nei manoscritti del *Mon Faust* troviamo un'ulteriore conferma dello *sparagmos* narcisistico come senso ultimo dell'opera goethiana:

> FAVST. Prodige unique – Ce poète devient lui même Poème – Goethe devient légende et épopée spirituelle. Il écrit d'ailleurs l'oeuvre immense, le Poème qui est un Poète: FAVST.[183]

Anche Campana, a ben vedere, aveva inteso la sua opera orfica come un «piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio»[184]: il Faust a cui guarda Campana, come Valéry, è quello di Goethe, sensibilmente diverso dall'opera di Marlowe. Quest'ultima, infatti, non ammetteva alcuna salvezza dal peccato della conoscenza e si dava come tragedia assoluta, senza scampo, perché vedeva già nella dimensione materiale della vita terrena la certezza della sua dannazione, nella consapevolezza che tutto ciò che non è paradiso è già inferno. Il Faust di Goethe invece vede proprio nell'inesorabilità della condanna l'unica possibilità di salvezza: è proprio perché Faust si è votato alla tragedia della conoscenza, spingendosi fino agli abissi della dannazione, che egli riesce ad attingere all'assoluto, meritando la grazia finale. Allo stesso modo anche Orfeo, tanto in Campana quanto in Valéry, può farsi poesia nel momento in cui si riconosce in Narciso e ne accetta il supplizio, votandosi alla tragedia dell'*autoconoscenza*, dell'autoanalisi. Proprio come per Faust, è soltanto sprofondando nell'Ade della coscienza, nei recessi dell'inconscio, che Orfeo può salvarsi dalla condanna finale, dallo *sparagmos* come condizione perpetua della psiche moderna: Orfeo deve guardarsi allo specchio per poter ricomporre i brandelli della sua figura, per riscattarsi dalla silenziosa tirannia dell'Es.

---

[182] Ora in P. Valéry, *Vues,* La Table Ronde, Parigi 1948, pp. 139-158. Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Valéry e Goethe, si veda R. Tanzi, *Goethe e Valéry. O della pretestalità,* «Studi Francesi» [online], 160 (LIV | 1), 2010, pp. 90-115.

[183] DMF, NaF 19041, Mf. 3394, vol. III, f. 56.

[184] L'espressione è mutuata da una lettera che Campana scrive a Binazzi da Castelpulci, datata 11 aprile 1930: «Ricevetti molti mesi fa una copia della ristampa dei Canti Orfici. Le condizioni de la mia salute non mi permettevano allora di apprezzarla: ora per il momento mi sento più riposato e leggendola ho icordato i nostri sogni d'arte. Credo mi avessi consigliato allora a scrivere un altro libro ma il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio» (D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate,* cit., p. 144).

2.5 La morte e le fanciulle: l'orfismo di Rilke.

«J'étais seul. J'attendais, toute mon oeuvre attendait. Un jour, j'ai lu Valéry, j'ai su que mon attente était finie»[185]: nel ricordo di Monique Saint-Hélier, queste le parole pronunciate da Rainer Maria Rilke per rievocare la fatidica scoperta dell'opera di Valéry nel 1921. Del resto anche nell'epistolario Rilke descrive a più riprese la folgorazione letteraria avvertita immediatamente per l'autore francese[186] - folgorazione divenuta poi consolidata amicizia nonché assiduo esercizio traduttivo: in particolare, nel 1921 Rilke traduce *Le Cimitière Marin,* tra il 1922 e il 1923 i *Fragments du Narcisse* e nel 1924 *Eupalinos.* L'8 aprile 1921, in una lettera all'amico André Gide, Rainer gli confida la «profonde émotion en lisant l'*Architecte* et quelques autres écrits de Paul Valéry»[187]: è a questa data, in definitiva, che possiamo dunque far riferimento per collocare l'orfismo di Valéry nell'intricata costellazione di rimandi intertestuali che informa l'opera di Rilke.

Tuttavia già nel 1904, stabilitosi a Roma dopo il viaggio in Russia con Lou Salomé, Rilke comincia già a dedicarsi alla stesura di due componimenti di chiara matrice orfica, tanto che la critica ha più volte insistito sulla loro valenza 'preparatoria', quasi di raccordo, rispetto alla produzione successiva e in particolare ai *Sonette an Orpheus*[188]. Si tratta di due poesie confluite poi nelle *Neue Gedichte* (1907) ma inizialmente concepite dall'autore come facenti parte di un trittico, assieme a *Geburt der Venus*[189].

---

[185] M. Saint-Hélier, *Souvenir,* in *Rilke et la France,* Parigi-Bruxelles 1943, p. 260.

[186] Cfr. Lettera a Gertrud Ouckama Knoop del 26 novembre 1921: «seither steht er mir unter der Ersten und Größten – ja Großen» (R. M. Rilke, *Briefe,* a c. di Rilke Archiv e R. Sieber-Rilke, 2 voll., Wiesbaden 1950, II: *1914-1926,* p. 267).

[187] R. M. Rilke, A. Gide, *Correspondances 1909-1926,* Corréa, Parigi 1952, p. 151. Per ulteriori approfondimenti sui rapporti tra Rilke e Valéry, si veda in particolare M. Goth, *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik,* Berna/Monaco 1981; R. Vilain, *Le style, c'est le diable: Twentieth-century German Poetry in dialogue with Paul Valéry,* «German Life and Letters», 60:3 (luglio 2007), pp. 289-314; K. Wais, *Studien zu Rilkes Valéry Ubertragungen,* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967. Si noti anche come, nell'epistolario, Rilke descrive Valéry come un vero e proprio *alter ego*: «Valéry est venu vers moi comme un autre moi-même» (C. Goll, *Rilke et les femmes,* Falaize, Parigi 1955, p. 24).

[188] Cfr. B. L. Bradley, *R.M.Rilke* Neue Gedichte: *Ihr zyklisches Gefüge*, Francke, Berna 1967; A. Phelan, *Rilke:* Neue Gedichte, Grant, Londra 1922.

[189] Cfr. B. Neymeyr, *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke: Von seinem Gedicht 'Orpheus. Eurydike. Hermes' bis zu den* Sonette an Orpheus, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 118 Sonderheft (1999), pp. 26-27.

La prima, *Orpheus. Eurydike. Hermes,* si configura in prima battuta come lo sviluppo in chiave ecfrastica di una suggestione di ordine visuale, ossia il bassorilievo conservato al Museo Archeologico nazionale di Napoli – copia di età augustea dell'originale greco del V secolo a.C., ascrivibile alla scuola fidiana[190]. Del resto, come già accennato, la stesura del componimento risale al 1904: soltanto due anni prima, nel 1902, Rilke conosce Rodin a Parigi, dove si reca su suggerimento del professor Richard Muther per poter lavorare a una monografia sull'opera dello scultore francese[191]. L'incontro con Rodin si rivela una pietra miliare nell'evoluzione artistica e nella vicenda umana del giovane Rainer[192], uno spartiacque che segna un'ulteriore 'condensazione' della lezione nicciana, già abbozzata nei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* del 1900.

Sotto l'influsso di Rodin Rilke sviluppa un precipuo interesse per la materia, il *Ding,* ossia per un'opera d'arte intesa come nucleo di materialità il cui significato più recondito non è racchiuso nel solo atto creativo dell'artista, ma riposa nella capacità dell'opera stessa di refluire nell'ordine di una materialità più ampia e fluida, che è appunto il mondo fenomenico nella sua interezza, secondo una dinamica oscillatoria di reciproche modificazioni. Se l'opera si inserisce nello spazio fisico, allo stesso modo quest'ultimo *entra* nella struttura complessiva dell'opera come *Hintergrund*, come sfondo – da intendere però non come fondale inerte, ma come un campo di forze che viene perturbato dalla presenza dell'oggetto artistico e che a sua volta ne altera la fisionomia, modificandola soprattutto secondo le condizioni di luce. In quest'ottica, la radiazione luminosa diviene l'elemento capace di assicurare la convergenza e la continua interazione tra l'artista, l'opera d'arte e lo sfondo, il *Weltraum:*

> Und das sind die Formen in Rodin's Werk: rein un heil; ohne zu fragen hat er sie weitergegeben an seine Dinge, die wie nie berürt sind, wenn er sie verläßt. Licht und Schatten wird leiser über ihnen wie über ganz frischen Früchten und bewegter, wie vom Morgenwird darüber hingeführt. / Hier muß von der Bewegheit der Gebärden, die in dieser Skulptur viel bemerk worden ist, geht innerhalb der Dinge vor sich, gleichsam al sein Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht

[190] Cfr. B. Jansen, *Het Reliëf "Hermes-Euridice-Orpheus" en Rilke's Gedicht "Orpheus-Euridice-Hermes",* «Neophilologus», 32 (1948), pp. 69-72.

[191] Cfr. E. Potthoff, *Il tempo e le forme. Rilke e Rodin a Parigi,* in R.M.Rilke, *Su Rodin,* a c. di E. Potthoff, Abscondita srl, Milano 2009, p.131.

[192] Leppman propone di vedere in Rodin la linea direttrice della produzione giovanile di Rilke, mentre in Valéry il modello che informa l'opera del Rilke più maturo (cfr. W. Leppman, *Rilke, Sein Leben, seine Welt, sein Werk,* Scherz Verlag, Bern und München 1993, p. 417).

> gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen, deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, daß es da langsam fließt und dort stürtz, bald seich und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt.[193]

L'opera dello scultore francese diventa dunque per Rilke la figurazione plastica della strenua ricerca dell'artista (quel «toujours travailler» compulsato da Rodin[194]) dello *Zwischenraum,* ossia di una dimensione interstiziale in cui possa realizzarsi un contatto fatico tra il linguaggio dell'artista e il regno muto della materia, delle *cose*. Nel barbaglio epifanico dello *Zwischenraum* è possibile intravedere così l'ombra vaga di un flusso comunicativo tra il sé e l'unità orfica del mondo - un'eco che paradossalmente risuona proprio dalle soglie dell'ineffabile, dal limite estremo oltre il quale la parola umana rischia costantemente di collassare nella sua incapacità di tradurre il linguaggio *altro* del mondo naturale, apparentemente indecifrabile perché criptato nel silenzio degli oggetti inanimati o nei versi incomprensibili delle bestie.
Sulla scorta della lezione nicciana, nei *Marginalien,* Rilke riconosce la possibilità di una simile consonanza tra il sé e il Tutto come un momentaneo accesso alla sfera del dionisiaco attraverso l'arte:

> Das dionysische Lebe ist ein unbegrenztes In-Allem Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, daß diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hin, sich ausspannen.[195]

Accedere al dionisiaco attraverso l'arte vuol dire quindi dare avvio ad un processo che Friedrich identifica come depersonalizzazione («Entpersönlichung»[196]), ossia un progressivo scollamento dell'io empirico dall'io lirico. Ciò identifica a sua volta una *Sprachkrise*, un divario tra il

---

[193] R.M.Rilke, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II-IV, heraus gegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Wissenschäftliche Buchgesellschaft, erst Insel Verlag, Frankfurt am Mein/Leipzig 1996, IV, p. 462.

[194] Cfr. Lettera a Lou Salomé del 12.05.1904, in R. M. Rilke – L.A. Salomé, *Epistolario 1897-1926,* a c. di E. Pfeiffer, trad. it. di C. Groff e P. M. Filippi, La Tartaruga edizioni, Milano 1992, pp. 108-109.

[195] R.M.Rilke, *Werke,* cit., IV, p. 163.

[196] Cfr. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1981, p. 36.

linguaggio puramente *umano* del primo e la parola poetica del secondo – la quale, in quanto prodotto artistico, è chiamata invece ad aprirsi ad una dimensione intersemiotica, ad un continuo dialogo con le diverse forme espressive dello sfondo in cui si inserisce. Come per la scultura di Rodin, anche nel caso della poesia è un fenomeno fisico che interviene a modulare una forma di convergenza tra l'opera d'arte e il suo *Hintergrund*: non più la luce ma il suono, una musica di fondo intesa come vibrazione che attraversa l'aria e si riverbera nelle cose, coinvolgendole in un unico movimento impercettibile che riempie il vuoto, e cioè *crea unione.* Già nel 1898, tra le annotazioni sparse dei *Notizen zur Melodie der Dinge,* Rilke comincia a profilare l'idea di un «Mensch» che viene a stagliarsi su un fondale dorato che si dà essenzialmente come una scenografia *sonora*, un paesaggio naturale concepito come linea melodica di fondo che accompagna le vicende umane e le raccorda alle *cose*:

> V. […] Der Goldgrund isoliert eine jede, die Landschaft gläntzt hinter ihnen wie eine gemeinsame Seele, aus der heraus sie ihr Lächeln und ihre Liebe holen.[197]

> XVI. Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms, sei es das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgiebt – immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat.[198]

Nei *Marginalien* la nozione di un *Hintergrund* sonoro è chiaramente ripresa come sincera adesione alla visione nicciana del canto popolare come *musikalischer Weltspiegel,* e al tempo stesso come risarcimento alla frattura tra apollineo e dionisiaco: la «Melodie des Hintergrundes»[199] già adombrata nei *Notizen* trova così una più piena formulazione in virtù della quale «Musik ist der Rhythmus des Hintergrunds»[200]. La musica è dunque il ritmo dello sfondo - e cioè il *rhythmos*[201] attraverso cui la matassa sonora dello sfondo trova una sua scansione, un suo ordine, di modo che possa tradursi in un *linguaggio* percepibile come tale.

---

[197] R.M.Rilke, *Werke,* cit., IV, p. 104.

[198] Ivi, p. 106.

[199] Ivi, p. 107.

[200] R.M.Rilke, *Werke,* cit., IV, p. 161.

[201] Di Giorgi a tal proposito parla di musica come «eterno *rhythmos*», cfr. F. Di Giorgi, *Rilke e la musica,* «Nuova rivista musicale italiana: bimestrale di cultura e informazione», A. 14 n.s., n. 3 (2010), pp. 321-397, a p. 331).

Compito del poeta orfico è dunque quello di modulare una parola lirica che sappia iscriversi nel doppio registro del linguaggio umano e della partitura musicale dell'*Hintergrund*, del mondo. Come nota Furio Jesi, ciò vuol dire risalire necessariamente a una stratigrafia linguistica che è incisa nell'ordine del mito, vale a dire di un *mythos* che si dia ancora una volta come racconto dell'origine, di *un'*origine: l'origine del linguaggio umano, quel punto nevralgico che si perde nell'ombra di un'auroralità inattingibile, ai bordi della coscienza storica:

> La tensione dell'esoterismo di Rilke è, appunto, fra la volontà di aderire con lo sguardo ai limiti della sfera umana, e la volontà di usufruire della trasparenza cristallina delle sfere per spingere lo sguardo attraverso esse, di là di esse, nella regione in cui "dove sentiamo, svaniamo".[202]

Il mito a cui intende attingere Rilke, dunque, non è più una cosmogonia di esiodea memoria, ma una moderna *glottogonia* che prelude, con straordinaria lungimiranza, quell'orizzonte 'metafisico' a cui sembreranno aprirsi poi gli esiti più maturi della linguistica strutturalista: se già De Saussure, come nota Bigongiari, non tarderà ad interessarsi al «rumore di fondo del linguaggio», che risuona «là dove i poeti sanno che esiste necessariamente […] il prelinguistico»[203], allo stesso modo anche Hjelmslev proporrà una visione della materia fenomenica come un *continuum* di cui le diverse configurazioni linguistiche non forniscono che una parcellizzazione concettuale, prima ancora che espressiva[204]. Rilke intende dunque risalire al grado zero del linguaggio umano, alla segreta confluenza dove secondo Hjemslev si verifica la rottura tra la materia come *unità* del reale e la rappresentazione linguistica come sua *atomizzazione*.

L'orfismo di Rilke, dunque, si dà in prima battuta come ricerca nicciana di una primordialità linguistica, di una parola umana che sappia sintonizzarsi sulla «Harmonische Sprache der Dinge»[205] senza infrangerne il *rhythmos,* l'ordine inteso come primigenia configurazione

---

[202] F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico,* G. D'Anna, Messina-Firenze 1976, p. 66.

[203] P. Bigongiari, *La funzione simbolica del linguaggio,* Rizzoli, Milano 1971, p. 26. Su un parallelo tra Saussure e Rilke, cfr. anche M. Bordoni, *"Like a Sound of nature": poetru and primordial noise in Rilke's last poetry,* «Ricognizioni. Rivista di lingue e letterature straniere e culture moderne», 6 (11), pp. 131-147, https://doi.org/10.13135/2384-8987/3212 .

[204] Cfr. L. T. Hjelmslev, *Fondamenti di teoria del linguaggio,* trad. it. di G. C. Lepschy, Einaudi, Torino 1968.

[205] L'espressione citata è di Sasha Löwenstein, cfr. S. Löwenstein, *"Wie Nietzsche überwand" oder: Sprachskepsis und Kunstmetaphysik. Anmerkung zur Nietzsche-Deutung des frühen Rilke,* in T. Meier (Hg.), *Das Lachen des Dionysos. Nietzsche und die Literarische Moderne,* die Blaue Eule Verlag, Göttingen 1989, pp.109-129, a p. 111.

unitaria della realtà. Il poeta-Orfeo rilkiano è perciò chiamato a raccogliere l'eredità del cantore tracio e al tempo stesso a sovvertirne la configurazione classica: Orfeo non deve più creare una perturbazione nell'ordine delle cose ma deve anzi impedirla, preservare il *rhythmos* della natura e *ricrearlo* nelle forme dell'espressività umana.
È sulla scorta di tali premesse, e dunque nella prospettiva di una particolare risonanza poetico-ritmica tra il lirismo umano e la melodia sommersa del mondo naturale, che viene a profilarsi l'orfismo di *Orpheus. Eurydike. Hermes:*

> Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
> Wie stille Silbererze gingen sie
> Als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
> Entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
> Und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
> Sonst war nichts Rotes.
> Felsen waren da
> Und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
> Und jener Große graue blinde Teich,
> Der über seinem fernen Grunde hing
> Wie Regenhimmel über einer Landschaft.
> Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
> Erschien des einen Weges blasser Streifen,
> Wie eine lange Bleiche hingelegt.[206]

L'Ade di Rilke appare dunque come un'arcana miniera di anime, la quale viene connotata immediatamente da un riferimento spaziale – la dimensione ctonia del sottosuolo – e soprattutto da una particolare caratura sonora: il silenzio. Quest'ultimo non è da intendere come l'antitesi della parola umana, quanto piuttosto come il linguaggio proprio del *non-umano*: è la lingua millenaria delle profondità telluriche, di una vita naturale che non conosce il confine dell'inorganico. Le "vene d'argento" che percorrono i meandri ipogei, infatti, non soltanto

Per ulteriori approfondimenti sui rapporti tra Rilke e Nietzsche, di cui in questa sede ci siamo limitati ad evidenziare i principali risvolti 'orfici', cfr, anche E. Heller, *Rilke and Nietzsche,* in Id., *The disinherited mind,* Barnes & Noble, New York 1971, pp. 121-177.

[206] L'edizione di riferimento da cui si cita il componimento d'ora in poi è R. M. Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes,* in Id., *Neue Gedichte,* Insel Verlag, Leipzig 1907, pp. 88-91.

riproducono l'anatomia del vivente nel regno minerale, ma soprattutto consentono un flusso continuo di linfa vitale (il sangue) tra la miniera delle anime e il mondo non già dei vivi (*die Lebenden*), ma dei *Menschen* (v.4), degli uomini. I morti, cioè, non rappresentano l'antitesi dei vivi, quanto piuttosto la scomparsa della *forma* umana: i morti sono i non-uomini*,* uomini che hanno perduto i confini del proprio corpo e possono perciò disperdersi in altre forme di vita organica o addirittura confondersi con gli elementi minerali, condividendone lo stesso linguaggio silenzioso. Il *Blut*, il sangue, identifica perciò l'osmosi continua tra la materia inanimata e la realtà umana - perché il sangue versato dei morti è lo stesso che scorre nelle vene dei vivi, è un liquido amniotico che infonde la vita nei viventi e al tempo stesso conserva nel suo eterno fluire un coagulo atavico di morte, il ricordo inattingibile di un'origine pre-natale, pre-organica dell'esistenza. Anche nel *Malte,* infatti, il protagonista descrive l'angosciosa percezione della Grande Cosa (*Das Große)* come lo sforzo impossibile del sangue di refluire all'interno di un corpo 'altro', un doppio di quello umano[207]:

> Es war da, wie ein Großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper. Und mein Herz mußte sich sehr anstrengen, um das Blut in das Große zu treiben: es war fast nicht genug Blut da. Und das Blut trat ungern ein in das Große und kam krank und schlecht zurück.[208].

Il sangue umano che entra nella Grande Cosa ne risulta irrimediabilmente contaminato («krank»), perché innesta nell'esistenza umana una circolarità allucinatoria per cui la vita si ammala della morte, diventandone irrimediabilmente intrisa. Il corpo del singolo non appare così che un semplice ingranaggio nel più vasto funzionamento di un sistema che non conosce distinzioni tra umano e animale, tra realtà organica e inorganica.

Tanto la Grande Cosa nel *Malte* quanto la descrizione spaziale con cui Rilke sceglie di aprire *Orpheus. Eurydike. Hermes.* altro non sono che figurazioni con cui lo sfondo naturale - l'*Hintergrund* di Nietzsche e Rodin - rivendica la sua centralità nello spazio poetico, in cui penetra nelle forme criptate di un'angoscia latente, di un messaggio che si attarda e cova alle soglie dell'espressività umana.

---

[207] Per un approfondimento sul tema rilkiano del sangue come forma di memoria atavica, cfr. R. Ferrario, *Rilke e la memoria,* in F. Rella (a c. di), *La memoria e l'oblio,* Pendragon, Bologna 2002, pp. 171-187.

[208] R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* SuhrKamp BasisBibliothek, Tübingen 2002, p. 54.

Come per Campana, anche in Rilke l'arte orfica sembra procedere nel segno del *collegamento*: compito del poeta è quello di individuare i punti di contatto tra vivente e non vivente, tra il lirismo umano e la *Melodie des Hintergrunds*. Se per il poeta marradese la 'grande arte', come la vita, non era che un ponte di passaggio[209], analogamente anche per Rilke rivivere la catabasi di Orfeo vuol dire attraversare «Brücken über Leeres» (v.8), ponti sul vuoto, ossia superare l'apparente incommensurabilità tra l'esistenza umana (la *vita* di Orfeo) e la dimensione del non-umano (l'*oggetto orfico* del canto). Una simile impresa implica necessariamente la rinuncia a qualsivoglia coordinata antropocentrica nella percezione del reale: non vi è più una direzionalità precisa che stabilisca un confine netto tra il regno dei morti e il mondo dei vivi. Al contrario, entrambe le dimensioni si compenetrano l'un l'altra in una serie di riverberi spaziali, sicché l'immagine infernale dello stagno senza fondo nell'Averno (v.9) può rovesciarsi nel riflesso di un cielo piovoso (v.11) che sovrasta il paesaggio.

In questa nuova geometrizzazione del reale, la via lungo cui si incamminano i tre personaggi principali è paragonata ad una tela bianca (v.14): la linearità viene meno in favore di una più ampia percezione planimetrica dell'incontro tra vivente e non-vivente. Non è più Orfeo che discende vivo nel mondo dei morti, la catabasi non procede più secondo uno schema preciso che muove primariamente dal mondo umano verso il regno degli inferi. Rilke descrive già il momento successivo alla discesa, il momento dell'*incontro*, in cui Orfeo ed Euridice si trovano a condividere un medesimo spazio bianco che non ha i caratteri esclusivi né della vita né della morte – uno spazio che è infatti abitato anche da una terza figura anfibia tra i due regni: Hermes.

> Und dieses einen Weges kamen sie.
> Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
> Der stumm un ungeduldig vor sich aussah.
> Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
> In großen Bissen; seine Hände hingen
> Schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
> Und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
> Die in die Linke eingewachsen war
> Wie osenranken in de Ast des Ölbaums.
> Und seine Sinne waren wie etnzweit:
> Indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,

[209]Cfr. nota 149-.

Umkehrte, kam und immer wieder weit
Und wartend an der nächsten Wendung stand, -
Blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.

Orfeo è un uomo magro, ossia un uomo 'assottigliato', portato ai confini della sua esistenza terrena: le mani non avvertono più la lira, l'attributo *princeps* della sua vicenda umana ma anche e soprattutto il suo principale mezzo espressivo, quello che dava un *ritmo* musicale alle sue parole. La mano che non è più consapevole della lira non implica tuttavia la rinuncia al canto, alla musica: al contrario, è il segnale di un corpo che continua a suonare armoniosamente lo strumento dopo averlo inconsciamente accordato su un altro ritmo, su quel possente *Rhythmus des Hintergrunds* che si dà ora nelle forme quitessenziali di un silenzio.
Il canto di Orfeo, quindi, è ora il suo tacere, il suo sapersi porre in ascolto di una musica 'altra' in una rifrazione sensoriale per cui l'*invisibile* diventa *percepibile* nelle forme di una sonorità pressoché inudibile. Vista e udito assumono perciò traiettorie divergenti: l'una conduce inesorabilmente alla direzionalità esatta del fenomenico, del mondo dei vivi («der Blick ihm wie ein Hund vorauslief»), mentre l'altro riesce a intercettare il rumore di fondo, quel silenzio tellurico che pure sfiora la percezione umana come un *Geruch,* un alito, una sostanza aerea e 3impalpabile.

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
[…] und seiner linken Hand gegeben: sie.
Die So-geliebte, daß aus einer Leier
Mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
Daß ein Welt aus Klage ward, in der
Alles noch einmal da war: Wald und Tal
Und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
Und daß um diese Klage-Welt, ganz so
Wie um die andre Erde, eine Sonne
Und ein gestirnter stiller Himmel ging,
Ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen - :
Diese So -geliebte.

Hermes è dunque il dio dei viandanti e dei messaggi lontani perché il contatto tra umano e non-umano si dà nelle forme di una nuova caratura fatica della parola: quella orfica, per Rilke, è una

comunicazione che implica allo stesso tempo distanza e vicinanza, e in cui le funzioni jakobsiane vengono costantemente fuse in un continuo gioco di riflessi tra l'emittente (Orfeo) e il destinatario del messaggio (Euridice). Hermes diventa così il punto di rifrazione, quello che in Campana e Valéry era lo specchio di Narciso e che evolverà poi nella figura del vetraio Heutrebise in Cocteau: ed è infatti attraverso la figura di Hermes che la descrizione si sposta progressivamente dalla figura di Orfeo a quella di Euridice, la quale tuttavia non è immediatamente messa a fuoco. L'individualità del personaggio femminile elude l'identificazione nominale e sfuma invece in un pronome («sie») che fonicamente adombra già una possibile polisemia, vale a dire la più ampia dimensione collettiva di un *sie* plurale che abbracci l'insieme della materia non-umana, vivente e non. A circoscrivere la figura di Euridice, però, è il sentimento amoroso nutrito per lei da Orfeo, e racchiuso nell'attributo "la tanto amata". Al pari della lingua che, come abbiamo visto, 'ritaglia' la realtà, allo stesso modo il lavorio emozionale del singolo parcellizza e attribuisce un significato autonomo ad una più ampia vicenda collettiva, acronica - quella «pena eterna dell'amore» in virtù della quale Campana riusciva a ritrovare, nell'umiltà di una giovane prostituta faentina, i segni antichi delle grandi figure femminili della letteratura italiana.

L'immagine rilkiana del mondo che nasce dalla lamentazione («Klage») emblematizza proprio il dolore quale elemento fondativo che porta allo scollamento del mondo umano («die andre Erde») dall' *Hintergrund* naturale. Amore e dolore diventano così le due coordinate alla cui intersezione si concretizza il momento adamitico dell'*impositio nominum*: così come l'investimento emotivo di Orfeo identifica l'unicità di Euridice, allo stesso modo il dolore del cantore per la perdita dell'amata dà luogo a una serie di sovrascritture antropocentriche e autoreferenziali del reale. Quella che per Freud è l'angoscia primaria, ossia l'intollerabilità della morte, diventa per Rilke il distacco primario, e cioè il dolore quale origine dell'incommensurabilità linguistica tra il lamento umano e il *Rhythmus des Hintergrunds*, l'inesorabilità della *fysis,* che scorre appunto secondo un ritmo diverso, un respiro molto più ampio che trascende la vita e le sorti del singolo individuo. L'uomo invece ricerca disperatamente la stasi, tenta costantemente di trattenere la forma, di prolungare le singole note della sinfonia naturale: più avanti, infatti, Rilke sottolinea come i passi di Euridice risultino appesantiti e rallentati dalla presenza dei «Leichenbändern», delle fasciature che avvolgono il suo cadavere. Un sudario così ingombrante – un artefatto umano che si sovrappone, letteralmente, al processo biologico della decomposizione - sembra suggerire l'idea che possa

essere proprio il 'rivestimento' emotivo che l'uomo attribuisce all'evento naturale della morte a configurarla quale perdita devastante, anziché come una più neutra *Verwandlung,* una metamorfosi:

> Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
> […] Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
> Erfüllte sie wie Fülle.
> Wie eine Frucht von Sußigkeit und Dunkel
> So war sie voll von ihrem Großen Tode,
> Der also neu war, daß sie nichts begriff.
> Sie war in einem neuen Mädchentum
> Und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
> Wie eine junge Blume Gegen Abend,
> Und ihre Hände waren der Vermählung
> So sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
> Unendlich leise, leitende Berührung
> Sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.
> Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
> Die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
> Nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
> Und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.
> Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
> Und hingegeben wie gefallener Regen
> Und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.
> Sie war schon Wurzel.

Joseph Metz vede nella descrizione del nuovo status post-mortem di Euridice una forma di «gender anxiety», nella misura in cui la *persona loquens* maschile sembrerebbe mostrare «the wish to both to exile and colonize "woman" at the same time»[210]– motivo per cui Rilke attribuirebbe ad Euridice, secondo lo studioso, «stereotypical signifying positions allotted to "woman"»[211], ossia la madre, la vergine e la meretrice.

---

[210] J. Metz, *Exhuming Rilke's Orphic Body: Gener and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes" and "Hetären-Gräber",* «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», 79:4, pp. 247-272, p. 251.

[211]Ivi, p. 253.

L'interpretazione di Metz è certamente indicativa di quanto il rapporto tra maschile e femminile sia tutt'altro che lineare nella *fabula* orfica, e tanto più nelle sue successive rielaborazioni novecentesche. Tuttavia, l'ulteriore contatto che Rilke sottolinea tra Hermes e Euridice potrebbe altresì suggerire non già il tentativo dell'io lirico maschile di affermare il suo controllo sul personaggio di Euridice, quanto piuttosto la capacità del dio di catalizzare una forma di comunicazione, o quanto meno di rispecchiamento, come abbiamo già detto, tra le due figure. Attraverso il contatto con Hermes, Euridice invia un 'messaggio distante' a Orfeo, alla sponda dei vivi: la morte può così assumere i contorni di una gestazione del non-umano, una pienezza dell'essere perché include quella perdita della forma che permette all'individuo di varcare il confine tra il vivente e l'inorganico. A una simile 'gravidanza ontologica' corrisponde una 'verginità cognitiva': Euridice non comprende più (*begreifen*) le coordinate autoreferenziali in cui il dolore puramente umano di Orfeo ha inscritto il mondo naturale. La donna è diventata ormai radice (*Wurzen*), e cioè la parte sommersa dell'esistenza visibile, che pure instaura con quest'ultima un collegamento vitale: proprio come la radice è l'elemento nascosto che conduce la linfa fino alla sommità della chioma dell'albero, allo stesso modo Euridice è il *Durchgang* attraverso cui l'inesorabilità della *fysis,* il *Rhythmus des Hintergrunds,* può trovare una sua momentanea risonanza con il canto elegiaco dei vivi.

> Und als plötzlich jäh
> Der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
> Die Worte sprach: er hat sich umgewendet -,
> Begriff sie nichts und sagte leise: Wer?
> Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
> Stand irgend jemand, dessen Angesicht
> Nicht zu erkennen war. Er stand und sah
> Wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
> Mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
> Sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen
> Die schon zurückging dieses selben Weges
> Den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
> Unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

La rielaborazione di Rilke si chiude pertanto con il finale classicamente codificato della catabasi, con il fatale *respicere* di Orfeo e il susseguente ritorno di Euridice nel mondo dei morti. Tuttavia è singolare notare come ancora una volta Rilke accordi particolare enfasi, nel passaggio conclusivo del componimento, al ruolo di Hermes: è il dio che riferisce alla donna l'azione di Orfeo, così come è il dio a dileguarsi assieme a lei. La sparizione di Hermes, prima ancora che quella di Euridice, evidenzia il cortocircuito comunicativo innescato dallo sguardo di Orfeo: vedere la morte significa *oggettualizzare* la morte, darle una *forma* chiaramente individuabile – ossia vedere i morti come cadaveri in disfacimento, come forme umane corrotte, anziché intuirne l'infinita dispersione nella molteplicità delle forme naturali, viventi e non. La morte diventa indicibile nel momento in cui si cerca ancora una volta di inquadrarla in un'ottica – uno sguardo – antropocentrico, avvolgendola in quei *Leichenbändern* che cercano di imbrigliarla in sintagmi definibili, e cioè in quella parcellizzazione linguistica della materia che abbiamo già discusso. Vita e morte possono perciò comunicare soltanto nel momento in cui lo sguardo di Orfeo, come all'inizio, procede in avanti, verso la vita, lasciando la morte nel regno che le è proprio, e cioè l'invisibile.

Il secondo componimento del distico orfico del 1904, *Hetären-Gräber,* sembra infatti sviluppare ulteriormente il motivo della catabasi e soprattutto dello sguardo orfico con cui si conclude *Orpheus. Eurydike. Hermes. Hetären-Gräber* si configura quasi come un inventario archeologico, in cui Rilke si sofferma minuziosamente sull'eterogeneo *ensemble* di reperti presenti all'interno della tomba di alcune eteree:

> In ihren langen Haaren liegen sie
> Mit braunen, tief in sich gegangenen Gesichtern.
> Die Augen zu wie vor zu vieler Ferne.
> Skelette, Munde, Blumen. In den Munden
> Die glatten Zähne wie ein Reise Schachspiel
> Aus Elfenbein in Reihen aufgestellt.
> Und Blumen, gelbe Perlen, schlanke Knochen
> Hände und Hemden, welkende Gewebe
> Über dem eingestürzten Herzen […][212]

[212] R. M. Rilke, *Werke,* cit., I, p. 500.

L'ispirazione orfica del componimento si traduce in una catabasi ben diversa da quella codificata nella tradizione classica: la discesa agli inferi non muove più dal sentimento amoroso e non ha come scopo la riconquista della donna amata, ma diventa ora un asettico scavo archeologico che spinge lo sguardo del poeta ad accostarsi a figure femminili verso cui è precluso ogni investimento emotivo. Esse non sono delle semplici meretrici ma delle *etere*, dei modelli femminili ascrivibili ad un passato remoto, irraggiungibile, che non può essere condiviso e ricordato da chi decide di avventurarsi nella loro tomba. La descrizione delle salme assume immediatamente una sfumatura erotica ben diversa dai toni elegiaci con cui in *Orpheus. Eurydike. Hermes* veniva rievocato il rapporto tra Orfeo e la donna amata: lo sguardo del poeta-Orfeo si spinge fino al parossismo, in un cortocircuito voyeuristico che rasenta il macabro. I corpi delle donne sono colti nei loro dettagli più sensuali («ihren langen Haaren»), e al tempo stesso la loro descrizione risulta indissolubilmente intrecciata a quella degli innumerevoli monili con cui le etere sono state sepolte, finché gli stessi corpi non finiscono per essere assimilati a determinate suppellettili (come i denti che somigliano a scacchiere). Gli oggetti qui elencati da Rilke, tuttavia, non sembrano avere la stessa funzione di quelle 'vene d'argento' che in *Orpheus. Eurydike. Hermes* collegavano il mondo dei vivi e quello dei morti: non sono elementi naturali, minerali, ma artefatti umani, che non assolvono ad alcuna funzione per i morti se non a quella di confondersi con i corpi umani e a tratti sostituirli in parte, in una serie di similitudini e giustapposizioni che proseguono anche nei versi successivi. Scegliere di vedere la morte, inventariandone scrupolosamente le *forme* come in questo caso, vuol dire dunque ancora una volta reificarla, scegliere di osservare il cadavere anziché porsi in ascolto dell'invisibile. Al contrario di Euridice, infatti, le etere sono condannate al silenzio: non vi è una figura mediatrice come Hermes, non vi sono suoni, la loro comparsa sulla scena ha origine e si conclude nello sguardo monodirezionale, catalogico, dell'archeologo.

Dopo la crisi della scrittura che segue la stesura del *Malte* (1910) e che si protrae per circa dieci anni, Rilke decide di riprendere nuovamente la tematica orfica e di sviluppare il *leitmotiv* dello sguardo in senso diametralmente opposto rispetto a *Hetären-Gräber.* Già a partire dalla genesi testuale tanto delle *Duineser Elegien* quando de *Die Sonette an Orpheus,* infatti, la scrittura sembra configurarsi come una particolare modalità di sintonizzazione sonora verso un linguaggio altro, che spira da un recesso coscienziale non direttamente governabile dall' io autoriale cosciente, come suggerisce lo stesso Rilke nell'epistolario:

> Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich – mir – Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe […] Ich dringe auch selber erst meehr und mehr in den Geist dieser Sendung ein, als die die Sonette sich darstellen.[213]

La scrittura diventa pertanto un processo quasi di trascrizione fonetica che conferisce all'io lirico un ruolo liminare, costantemente sospeso tra emittente e destinatario, tra enunciazione cosciente e ascolto passivo del sub-cosciente, caricando perciò l'istanza autoriale della stessa funzione catalizzatrice che, come abbiamo visto, in *Orpheus. Eurydike. Hermes* era svolta dal dio dei messaggi. L'incanto orfico si realizza così in una parola destinata a recuperare l'antica religiosità attribuita al cantore, assicurando l'originaria compenetrazione tra la forma apollinea e la musica dionisiaca – quest'ultima intesa chiaramente nell'accezione nicciana, come primordiale emanazione acustica dell'*Hintergrund*. Al poeta spetta pertanto il compito di trasformare in *sonorità lirica* quello che inizialmente appare come un *rumore* di fondo originario, quell' *Ur-Geräusch* di cui Rilke scrive nell'omonima opera del 1919.

Trasformare il rumore di fondo in suono linguistico implica la decodifica di un'emissione acustica che inizialmente non presuppone alcun destinatario: ciò vuol dire instaurare un dialogo – e soprattutto tentare di mettere a fuoco i *protagonisti* di quel dialogo – laddove inizialmente sembrava esserci soltanto la *presenza* di una fonte sonora. Un dialogo, quello ricercato da Rilke, che annulla le coordinate spaziali, ricercando il *Rhythmus des Hintergrunds* non già come residuo percettivo del mondo esterno, ma come scheggia primordiale dell'interiorità umana - una «rhythmische Eigenheit», una particolarità ritmica della propria *immaginazione*[214], vale a dire di quella facoltà umana non interamente governata dal *logos* razionale, e che perciò non si sottrae – come non si sottraggono gli animali– a partecipare al linguaggio del silenzio, alla sinfonia invisibile della realtà naturale. Sotto la probabile influenza delle coeve posizioni di Kandinskij[215], Rilke intende sviluppare una poesia che porti alla smaterializzazione del

---

[213] Lettera a Xavier van Moos del 20/04/1923, in R. M. Rilke, *Briefe aus Muzot 1921-1926,* Hrsg. von R. Sieber-Rilke, C. Sieber, Insel Verlag, Leipzig 1935, p. 195.

[214] Si chiede Rilke in *Ur-Geräusch:* «Und nun weiss ich nicht: ist es eine rhythmische Eigenheit meiner Einbildung», cfr. R. M. R., *Sämtliche Werke,* hrsg. vom Rilke Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke durch E. Zinn, Insel Verlag, Frankfurt am Mein 1962-1966, VI, p. 1089.

[215] Ci si riferisce in particolare alla concezione che Kandinskij elabora della parola come 'vibrazione' dell'anima, cfr. W. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst,* 6 Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1959, pp. 45-46: «[d]as Wort ist ein innerer Klang Dieser innere Klang entspringt teilwwise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung,

referente, alla sua destituzione semiotica in favore di una più piena autonomia sonora del significante, che può farsi assoluta astrazione – e spiritualizzazione – della *cosa.* L'enunciazione linguistica trasforma cioè la *presenza* fisica del referente in una *traccia sonora* in cui la presenza si converte nell'assenza e viceversa: la parola è una forma di *pre-esistenza* della cosa, che riesce a travasare la realtà fisica – di cui dà conto attraverso la referenzialità e la propagazione sonora della parola stessa – nella realtà spirituale tanto dell'enunciatore quanto del destinatario del messaggio. È dunque in tal modo che i poeti possono diventare le "api dell'invisibile", come si legge nella lettera del 13 novembre 1925, in cui Rilke cita Maeterlinck – da cui del resto muoveva anche la speculazione di Kandinskij - a Witold von Hulewicz:

> Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.[216]

Nella parola del poeta-Orfeo, dunque, si realizza ad un tempo la vita e la morte delle cose, la presenza e la sparizione di ciò che viene toccato dal canto: la parola poetica è il messaggio di Hermes, la porta che si spalanca sull' Aperto, sull'*Offenlebe*, su quello spazio che non è né vita né morte ma ha i germi di entrambe, in una compenetrazione intima e profonda che nulla ha a che fare con l'apparente direzionalità con cui gli uomini sono soliti vedere la morte come conclusione della vita, come l'esito che sta *davanti* alla vicenda umana. Al contrario, la morte a cui guarda Rilke è una morte antecedente alla nascita, un'oscura condizione di non-esistenza infinita da cui la vita del singolo emerge come una protuberanza, per farvi poi ritorno nel sonno e nella morte corporale. È la morte che, nel *Malte,* cova nel ventre delle donne incinte[217], è il sonno coscienziale che precede l'autopercezione del sé, lo stesso gorgo in cui affogava l'Ermafrodito campaniano – ma anche l'angoscia della Grande Cosa che scorre nel sangue,

---

der materialisierte Gegenstand, welcher im "Herzen" eine Vibration sofort hervorruft. […] Die Seele kommt zu einer gegestandlosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen "übersinnlicher" ist al seine Seelenerschütterung von einer Glocke, einer kligender Saite, einem gefallenen Brette usw.».

[216] R. M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden,* hg. von Horst Nalewski, Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1991, II, p. 376.

[217] Cfr. R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* cit. p. 19: «Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren *zwei* Früchte: ein Kind und ein Tod. Kam das dichte, beinah nahrhafte Lächeln in ihrem gans ausgeräumten Gesicht nicht davon her, daß sie manchmal meinten, es wüchsen beide?»

quell'urgenza atavica dell'*Erinnerung,* di un ricordo che non può essere ricordato perché pura scaturigine, anteriore alla formazione della memoria stessa.

Come sottolinea Rilke nella lettera alla contessa Sizzo del 1923[218], l'iniziazione orfica permette quindi di risalire alla segreta confluenza in cui la morte può essere *letta* (e dunque primariamente *espressa*) come la *facies* complementare della vita, il suo più pieno prolungamento oltre i confini dell'esistenza biologica del singolo individuo. Una prospettiva, quest'ultima, che a ben vedere ci riporta ancora una volta a riconsiderare il campo lungo della nostra indagine, quella scaturigine leopardiana che, come già per Campana, sembra insinuarsi a più riprese tra le pieghe dell'orfismo novecentesco. Era stato già il *coro* dei morti di Federico Ruysch, nelle *Operette morali,* a compulsare una tale complementarità, a descrivere la vita come un ricordo inesprimibile e doloroso, una «paurosa larva» che abita il mondo dei morti[219], proprio come l'angoscia della Grande Cosa pervade quello dei vivi nel *Malte*. E del resto nel 1912, e cioè ben dieci anni prima della stesura tanto delle *Duineser Elegien* quanto de *Die Sonette an Orpheus,* gli esercizi traduttivi di Rilke convergono proprio su Leopardi, di cui il poeta traduce due poesie dei *Canti*[220].

Recuperare la prospettiva leopardiana vuol dire innanzitutto tener conto di quell'ineludibile 'diastratia ontologica' che, già dalle sue prime battute, caratterizza il dialogo tra vivi e morti, tra lo studioso e le sue mummie: i morti si esprimono in versi e *cantano*, come nota sgomento il personaggio di Ruysch[221], il quale invece cerca di rispondere loro con le armi del *logos,* della

---

[218] Cfr. R.M.Rilke, *Briefe,* 3 Bd., Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main, 1987, III, p. 806: «Nichts, bin ich sicher, war je der Inhalt der "Einweihungen", als die Mitteilung eines "Schlüssels", der erlaubte, das Wort "Tod" *ohne* Negation zu lessen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die *nicht* sein Gegenteil ist, sondern eine ERgänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzäligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins.*»

[219] Cfr. G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie,* in Id., *Operette morali,* introduzione e cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2009, p. 150: «CORO DI MORTI NELLO STUDIO DI FEDERICO RUYSCH / Sola nel mondo eterna, a cui si volve / ogni creata cosa, / In te, morte, si posa / nostra ignuda natura; / Lieta no, ma sicura / Dall'antico dolor. Profonda notte / Nella confusa mente / Il pensier grave oscura; […] Vivemmo: e qual di paurosa larva, / E di sudato sogno, / A lattante fanciullo erra nell'alma / Confusa ricordanza: / Tal memoria n'avanza / Del viver nostro: ma da tema è lunge / Il rimembra. Che fummo? / Che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome? / Cosa arcana e stupenda / è oggi la vita al pensier nostro, e tale / Qual de' vivi al pensiero / L'ignota morte appar…»

[220] Cfr. F. Russo, *Due canti di Leopardi tradotti da Rilke,* «Studi Germanici», vol. 14, n. 2-3, giugno-ottobre 1978, pp. 33-45.

[221] Cfr. Cfr. G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie,* in Id., *Operette morali,* cit., pp. 150-1: «*Ruysch fuori dallo studio, guardando per gli spiragli dell'uscio.* Diamine! Chi ha insegnato la musica a questi

prosa raziocinante. La poesia rilkiana tanto delle *Elegien* quanto soprattutto dei *Sonette* cerca appunto di superare una tale dicotomia linguistica, cercando di far emergere le *correspondances* tra i due linguaggi, la quintessenziale presenza di un'«oscurità»[222] di fondo nella parola dei vivi, la quale non è che il segno del continuo influsso dell'Aperto sull'espressione umana e artistica del soggetto.

La struttura de *Die Sonette an Orpheus* si incardina così, come nota Charles Segal, in una costante «tension between "monument" and "metamorphosis"»[223]: è la lotta della forma che si dibatte nell'Aperto, dell'oggetto artistico che resiste e al tempo stesso si arrende all' eterno ritmo del più ampio *Hintergrund*. L'esergo identifica infatti l'opera come «Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop»[224]: la scrittura si configura pertanto come un monumento funebre che si àncora al tempo storico, alla morte come 'evento biologico', e allo stesso modo trascende entrambi, i quali di fatto rimangono confinati ad uno spazio interstiziale, alle soglie del testo. Il canto di Orfeo comincia là dove il suo sguardo fallisce, ossia nel momento in cui la morte è colta non come una percezione visiva – come in *Orpheus. Eurydike. Hermes* o in *Hetären-Gräber* – ma come residuo *sonoro,* come riverbero acustico di una *sparizione,* di quella progressiva smaterializzazione del referente a cui si faceva riferimento prima. La parola poetica diventa monumento quando, paradossalmente, accetta e dà conto della transitorietà del visibile, e cerca perciò di spingersi oltre i suoi confini:

> I.1
> Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
> O Orpheus singt! O hoher Baum in Ohr!
> Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
> Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

morti, che cantano di mezza notte come galli? In verità io sudo freddo, e per poco non son più morto di loro. […] Tant'è: con tutta la filosofia tremo da capo a piedi».

[222] Scrive infatti Rilke a Xavier von Moos il 20/04/1923: «Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich – mir – Auftragen, rätselhafteste Diktat das ich je ausgehalten und geleiste habe […] Ich dringe auch selber erst mehr und mehr in den Geist dieser Sendung in, als die die Sonette sich darstellen» (R. M. Rilke, *Briefe aus Muzot,* cit, p. 195). Tre giorni dopo, il poeta scrive a Clara Rilke: «Zusammenhang stellt sich überall her, und wo ein Dunkel bleibt, da ist es von der Art, daß es nich Auf-Klärung dordert, sondern Unterwerfung» (Ivi, p. 197.).

[223] C. Segal, *Orpheus. The myth of the poet,* cit., p. 127.

[224] R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo,* (ed. or. *Die Sonette an Orpheus,* 1922), ed. con testo tedesco a fronte, introduz. di M. Longo, Prefazione traduzione e note di R. S. Virgillitto, Garzanti, Milano 2000, p. 1.

Tiere aus Stille drangen aus dem Klaren
Gelösten Wald von Lager und Genist;
Und da ergab sich, daß sie nicht aus List
Und nicht aus Angst in sich so leise waren

Sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
Schien klein in ihren Gerzen. Und wo eben
Kaum eine Hütte wa, dies zu empfangen

Ein Untersclupf aus dunkelstem Verlangen
Mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
Da schufst du ihnen Tempel in Gehör.[225]

La compenetrazione tra visibile e invisibile, come già discusso a proposito di *Orpheus. Eurydike. Hermes,* trova la sua rappresentazione plastica nella figura dell'albero, intesa come *unicum* tra la realtà ctonia delle radici e l'estroflessione lussureggiante della chioma[226]. La connessione tra il singolo elemento naturale e l'*Hintergrund* contro cui esso viene a stagliarsi risulta evidente solo per brevi interruzioni epifaniche, come sembra suggerire la sfumatura aoristica del preterito con cui Rilke descrive l'elevazione dell'albero. Il brusco passaggio dal preterito al presente segna l'inizio del canto di Orfeo, che perciò nasce come tentativo di riverberare in musica l'evanescenza della momentanea consonanza tra la singola forma di vita e il più ampio *rhythmus* del mondo naturale. La parola orfica di Rilke è dunque una lingua che si sforza di correre sul filo della sinestesia continua, che muove costantemente dal dato visivo verso la sua progressiva rifrazione sonora. L'immagine dell'albero che "sale nell'orecchio" suggerisce proprio la possibilità del linguaggio poetico di inserirsi nel solco di un costante tramutamento («Wandlung») del linguaggio visivo – la contingenza fenomenica della percezione sensoriale – nel regno dell'invisibile, di una sonorità che inizialmente si dà come *assenza del suono,* ossia come silenzio. Il canto nasce dunque dalla profonda interrelazione tra

[225] Ivi, p. 4.

[226] Sul significato dell'albero nell'opera rilkiana svariate sono state le interpretazioni, di cui non tutte convergono completamente con quella proposta in questa sede. Ralph Freedman, ad esempio, suggerisce di vedere l'albero come un simbolo fallico, da intendere come espressione del desiderio maschile (Cfr. R. Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke,* New York-Toronto 1996, p. 9).

la presenza dell'oggetto e la sua *sparizione* nel momento in cui esso viene in contatto con l'eco profonda dell'*Hintergrund*: il canto di Orfeo è perciò la condizione stessa in cui vivono gli animali, che lo ascoltano perché ne sono naturalmente attraversati. Come si legge nelle *Duineser Elegien,* con una suggestione dal sentore ancora una volta leopardiano, gli animali abitano l'Aperto perché inconsapevoli della finitezza della propria vita: l'animale non vive l'esiguo arco vitale del singolo, ma il suo passato e il suo futuro riposano nel più ampio destino collettivo della specie, dell'intero avvicendarsi della vita e della morte sulla scena del mondo naturale[227]. Soltanto gli amanti, scrive Rilke nell'ottava elegia, possono per un attimo avvicinarsi a una simile condizione, nel momento in cui dimenticano i confini della propria esistenza per vivere la vita attraverso il mistero dell'Altro[228]. Il sonetto I.2 segna infatti l'emergenza della figura della *Mädchen,* della fanciulla come Altro da sé:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
Aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
Und glänzte klar durch ihre Frühlingschleier
Und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
Fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
Und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
Du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

[227] Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi,* (ed. or. *Duineser Elegien,* 1922), ed. con testo tedesco a fronte, introduzione, traduzone e commento di F. Rella, BUR Rizzoli, Milano 2003, VIII, vv. 1-13: «Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. / Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein; den schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne, das / im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod. / Ihn sehen wir allein; das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts / in Ewigkeit, so wir die Brunnen gehen».

[228] Ivi, pp. 84-86, vv. 24-28: «Liebende, wäre nicht der andre, der / die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen…/ Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan / hinter dem andern… Aber über ihn / kommt keener fort, und wieder wird ihm Welt».

> Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
> Erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
> Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast…[229]

Al contrario di quanto accadeva nella *fabula* classica, in cui era l'amore e/o la morte della donna amata a generare l'impulso del canto elegiaco, nel sonetto di Rilke è la fanciulla ad apparire sulla scena orfica come un'emanazione diretta del canto, e pertanto ne assume la medesima caratura liminare. Ella non è una *Frau* ma un'adolescente, una realtà umana colta nel suo potenziale di sviluppo, assimilabile a quella che Agamben, sulla scorta della lezione junghiana, identifica più precipuamente con la figura di Kore:

> Il termine greco *kore* (al maschile *koros*) non si riferisce a un'età precisa. Esso deriva da una radice che significa la forza vitale, l'impulso che cresce e fa crescere le piante come gli animali (*koros* significa anche "virgulto") […] Kore è la vita in quanto non si lascia "dire", cioè definire secondo l'età, le identità sessuali e le maschere familiari e sociali.[230]

Mörchen evidenzia la natura trascendentale della figura della fanciulla[231] rilkiana, insistendo particolarmente sul motivo del sonno come forma di astrazione dalla realtà materiale.
Il sonno della fanciulla rimanda, con buona probabilità, ad un più ampio retroterra petrarchesco: è una forma di pre-coscienza, sospesa tra la morte e la vita, che come già in Petrarca consente l'epifania di un incontro/dialogo tra la coscienza dell'uomo e il destino ultraterreno della donna[232]. Anche in Rilke, perciò, la fanciulla che dorme nell'orecchio del poeta – che ora compare apertamente sulla scena nella forma di un *ich* lirico – sembra suggerire una prima assimilazione del linguaggio dell' *Hintergrund* da parte della *persona loquens*: è il silenzio del

[229] R.M.Rilke, *Sonetti a Orfeo,* cit., p. 6.

[230] G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore,* Mondadori Electa, Milano 2010, pp.11-12.

[231] H.Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus,* W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, pp.61-sgg.

[232] Ci si riferisce qui ai molteplici *loci* del *Canzoniere* in cui il dialogo tra Petrarca e Laura si realizza ai confini coscienziali, nel sonno interiore del poeta che diventa specchio del sonno eterno dell'amata, in particolare *rvf* 250, *Solea lontana in sonno consolarme* (in F. Petrarca, *Canzoniere,* introduzione di U. Foscolo, note di G. Leopardi, cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2017, p. 238); *rvf* 256, vv. 9-14 (ivi, p. 241); *rvf* 327, vv. 9-14 (ivi, p. 291); *rvf* 340*,* vv. 5-7 (ivi, p. 301). Per un'approfondita analisi sull'influenza dell'opera di Petrarca nel corpus rilkiano, con particolare riguardo per le *Familiares,* cfr. S. Rutigliano, *Rilke interprete di Petrarca,* in E. Tinelli (a c. di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca,* edizioni di Pagina, Bari 2016, pp. 64-71.

mondo esterno («Sie schlief die Welt») che viene interiorizzato nelle forme della parola umana, una scheggia di morte che cova nei recessi di quell'*ich* che pure rivendica la sua soggettivazione proprio attraverso la scoperta di un'alterità irriducibile che pure lo abita («Wo sinkt sie hin aus mir?»). Proprio come la fanciulla, infatti, anche la figura dell'io lirico sorge e al tempo stesso si dissolve in quel sonno: la *Ringkomposition* incentrata sulla *Mädchen* sembra adombrare l'idea che l'affermazione dell'io, la sua *Verselbstung*, implichi allo stesso tempo un'epifania dell'Altro, una serena accettazione del linguaggio altro (il sonno-silenzio) che pure ne condiziona l'espressione.

Il canto di Orfeo è dunque la parola che riesce a realizzare l'incontro tra la figura e l*'Hintergrund,* tra la strutturazione del Sé e una coscienza che si ripiega nel sonno, nel regno vago e incerto della pre-esistenza: le *cose* che vengono toccate dal canto di Orfeo risultano inevitabilmente contaminate anche dalla più ampia sinfonia naturale in cui tutto ciò che esiste viene necessariamente a inserirsi. Quella tratteggiata dal canto orfico è quindi una forma di esistenza contestualizzata nel più ampio linguaggio della realtà, un linguaggio che trascende l'ordine del visibile e dell'immediatamente rappresentabile: «Gesang ist Dasein», come si legge nel sonetto I.3, in cui il canto viene poi ulteriormente descritto come «Ein Hauch um nichts»[233], un alito sul nulla. Il canto è perciò la forma che diventa sempre più rarefatta ("alito") man mano che si sforza di addentrarsi nel regno dell'invisibile, penetrando e lasciandosi attraversare dall'assenza di qualsiasi forma[234], ossia dal linguaggio del silenzio.

L'essenza ultima di Orfeo risiede perciò nella sua virtù angelica – nel senso etimologico del termine – di abitare e annunciare entrambi i mondi[235], l'universo del sensibile e il regno sommerso dell'invisibile, come Rilke sembra suggerire nel sonetto I.5:

> Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
> In dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn.
>
> Um andre Namen. Ein für alle Male
> Ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht. […]

[233] R.M. Rilke, *Sonetti a Orfeo,* cit., p. 8.

[234] Cfr. I.3, vv. 3-4: «Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier / Herzwege steht *kein Tempel für Apoll*» (Ibid., c.vo mio).

[235] Cfr. I.6, vv. 1-2: «Ist ere in Hiesieger? Nein, aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur.» (ivi, p. 14).

Indem sein Wort das Hiersein übertrifft.[236]

L'Orfeo di Rilke è dunque un Narciso che è riuscito nell'impresa di attraversare lo specchio, di ricongiungere la percezione sensoriale del proprio corpo con la dimensione immateriale del suo riflesso, sprofondando nella realtà liquida e proteiforme dell'acqua, dell'elemento primordiale alla base di tutto il flusso vitale. «Mag auch die Spieglung im Teich/ oft uns verschwimmen:/ *Wisse das Bild*»[237], si legge infatti nel sonetto I.9: Orfeo invita a conoscere l'immagine, ossia ad appropriarsi del Sé come *immagine*, appunto, cioè come figura che viene a profilarsi in un fondale più ampio, in un'apparente bidimensionalità che non fa altro che raccordare l'elemento in primo piano con il più vasto sfondo in cui esso si inserisce. Il Sé come immagine è il Sé i cui contorni vengono perturbati dall'acqua in cui si specchia: è una soggettivazione attraversata dall'*Hintergrund,* dal più vasto intrico di forze vitali di cui non è che *una* tra le tante possibili figurazioni.

Conoscere l'immagine vuol dire perciò accettare la possibilità della *perturbazione,* della metamorfosi come continua interrelazione tra il Sé e l'Altro. La morte di Wera Knoop diventa perciò il riflesso di una più ampia vicenda collettiva, che dal tempo storico si riverbera nell'acronia del mito, di un eterno presente. Negli ultimi due sonetti conclusivi della prima parte, infatti, la rievocazione commossa del destino della giovane danzatrice diviene prefigurazione dello *sparagmós* di Orfeo:

I.25
Dich aber will ich nun, *Dich,* die ich kannte
Wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,
Noch *ein* Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
Schöne Gespielin des unüberwindlichen Schrei's.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
Anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz
Trauernd und lauschend-. Da, von den hohen Vermögern

[236] Ivi, p.12.

[237] Ivi, p. 20.

Fiehl ihr Musik in das veränderte Herz.[238]

Il nome di Wera è taciuto, benché il poeta dedichi espressamente a lei il sonetto in una nota[239]: ad essere oggetto della rievocazione non è l'individualità della giovane quanto piuttosto il suo vissuto da *danzatrice*. L'immagine della fanciulla che danza sembra suggerire l'evanescenza di una figura umana capace di modulare un'*euritmia* del corpo, un moto volontario del soggetto che si inserisce consapevolmente nell'incessante scorrere del tempo, accettandone la scansione, quell'ineluttabile *Rhythmus des Hintergrunds.* La figura di Wera che Rilke tratteggia nel sonetto sembra alludere ad una realtà umana che accetta la morte, che si lascia attraversare dall'oscura consapevolezza della Grande Cosa («drängte verdunkelt das Blut»[240]), in una continua oscillazione tra la cristallizzazione della sua figura storica e la trasfigurazione trascendente che la poesia riesce ad offrirne.
Il grido ineluttabile («Schrei») di cui Wera è dolce compagna, come già accennato, raccorda il sonetto a lei dedicato al componimento seguente, incentrato invece sulla morte tragica di Orfeo:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner
Da ihn der Schwarm des verschmäten Mänaden befiel
Hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
Aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel. […]

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte
Sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.[241]

Orfeo riesce dunque a sciogliere il grido della morte in armonia: le Baccanti che lo smembrano operano in senso contrario al suo canto, cercando di creare una lacerazione, una soluzione di continuità, laddove invece il senso ultimo della figura del cantore riposa proprio nella sua capacità di collegare il singolo elemento all'*Hintergrund,* di unificare le parti del Tutto. Tuttavia

[238] Ivi, p. 52.

[239] Ivi, p. 133.

[240] Ivi, p. 52.

[241] Ivi, p. 54.

soltanto la sperimentazione del limite estremo tra i due regni – la morte – suggella definitivamente l'abilità di Orfeo di abitare entrambe le dimensioni, che nell'unicità della sua figura entrano in comunicazione. Se inizialmente Orfeo è il vivo che scende nei recessi della morte per rintracciarvi l'*eidolon* della vita (il fantasma di Euridice), dopo il proprio martirio Orfeo diventa il morto che instilla il linguaggio della morte, le tracce dell'invisibile, nel mondo dei vivi (il canto come circuito armonico tra la parola umana e la sinfonia naturale dell'*Hintergrund*).

Attraversare la soglia della morte vuol dire quindi affondare definitivamente dentro la fonte di Narciso[242], abbattere l'ultimo baluardo di un'esistenza soggettivata:

> Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
> Dir, wie der Winter, der eben geht.
> Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
> Daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.
>
> Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,
> preisender steige zurück in den reinen Bezug.
> Hier, unter Schindenden, sei, in Reiche der Neige
> Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.
>
> Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
> Den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung
> Daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.[243]

Orfeo che accetta di essere sempre morto in Euridice è il segno di una soggettività che cede definitivamente alla possibilità di superare i confini dell'esistenza individuale, sperimentando già la propria morte attraverso la morte dell'Altro. Non vi è più il senso di una cesura netta tra due momenti distinti, l'inverno della morte non è più una stagione diversa dalla primavera della vita, ma entrambi si raccordano nell'unicità del flusso vitale che non può rifrangersi

[242] Cfr. II. 3, vv. 12-14: «Aber die Schönste wird bleiben -, bis / drüben in ihre enthaltenen Wangen / eindrang der klare gelöste Narziß» (Ivi, p. 62).

[243] Ivi, p. 82.

definitivamente in una successione cronologica né nelle singole individualità che si avvicendano sulla scena del mondo.

> Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
> Wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
> Im Gebälk der finstern Glockenstühle
> Laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,
>
> Wird ein Starkes über dieser Nahrung.
> Geh in der Verwandlung aus und ein.
> Was ist deine leidendste Erfahrung?
> Ist dir Trinken bitter, werde Wein.
>
> Sei in dieser Nacht aus Übermaß
> Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
> Ihrer seltsamen Begegnung Sinn.
>
> Und wenn dich das Irdische vergaß
> Zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
> Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. [244]

Se la figura di Wera danzatrice restituisce un'immagine *visiva* della *Kore*, di una pienezza dell'Essere che dalla vita si muove verso la morte al ritmo dell'invisibile, il poeta-Orfeo che eternizza quell'immagine nel suo canto ne traduce il silenzio, tramutandolo in *suono*. È la lingua dei morti che affiora alle labbra dei vivi, la transitorietà della forma che si completa e al tempo stesso si annulla nell'acronia del mito, di un'armonia primordiale, come sembra suggerire la struttura paradossale del distico con cui si chiudono i *Sonette* - un parallelismo formale che si rifrange nel chiasmo semantico.

[244] Ivi, p. 114.

Capitolo 3

3.1 Tra le maglie del presente: mito e teatro.

Come abbiamo cercato di evidenziare finora, nel primo quarto del Novecento il recupero del mito di Orfeo sembra rifrangersi ineludibilmente in un'interdiscorsività più ampia, che chiama necessariamente in causa il retroterra storico in cui le singole esperienze letterarie vengono ad incardinarsi. Se Apollinaire ricerca una possibile coesistenza tra il mito e il linguaggio futuristico, tra l'ispirazione classica e i nuovi *diktat* della modernità metropolitana, la via di Campana è invece quella di una fuga nell'ucronia orfica, un atto di tragica e solitaria renitenza di fronte al «tumulto delle città colossali» - una renitenza che, come vedremo, troverà la sua più piena risonanza nel campo lungo, oltre la seconda metà del secolo. Anche Rilke, del resto, nella sua strenua ricerca dell'invisibile lascia emergere in controluce un'allarmante *disfasia del visibile*, un'incapacità umana – e chiaramente storica – di decifrare il linguaggio *altro* del mondo naturale.

Una costante nelle manifestazioni letterarie finora analizzate, dunque, è il continuo dialogo in sottotraccia che il mito instaura con il presente storico delle sue singole riattualizzazioni – un dialogo talvolta non privo di accenti polemici, se non addirittura apertamente conflittuali. Del resto già Aristotele, nel fornire una definizione del mito, enfatizzava la capacità della narrazione mitologica di *collegare* fatti eterogenei e di riunirli in un'unica articolazione logica («λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθησιν τῶν πραγμάτων»[245]). La scrittura del mito sarebbe dunque un'operazione di sintesi tra diversi elementi, da cui risulterebbe una materia intrinsecamente poliedrica che Aristotele identifica poi come il fine, il principio germinativo e l'anima della tragedia[246].

[245] Aristotele, *Poetica,* 50 a 4.

[246] Aristotele, *Poetica,* 50 a 38.

La congiunzione tra il mito e la struttura drammatica è stata ripresa in tempi recenti da Dario Del Corno, il quale suggerisce di fondare la loro sovrapponibilità sulla base di un comune paradosso temporale, ossia la compresenza e al tempo stesso l'opposizione tra passato e presente[247]. Tanto il mito quanto la tragedia, infatti, si fondano su una temporalità discontinua la quale, pur inserendosi apparentemente in uno sviluppo diegetico lineare, tende a coagularsi in singoli eventi (il nucleo mitematico per il racconto mitologico, la catastrofe per la tragedia) che nella loro emblematicità innescano un cortocircuito nella scansione cronologica della materia narrativa. Il mitema e la catastrofe tragica, cioè, benché integrati in sequenze narrative in cui è possibile ravvisare un 'prima' e un 'dopo' nella successione degli avvenimenti, finiscono inevitabilmente per riassorbire lo sviluppo lineare di quelle stesse sequenze narrative in una dimensione temporale 'altra', che Paula Philippson ritiene intimamente legata al concetto di *genos.* Mito e tragedia, infatti, nascono originariamente come racconti di matrice genealogica – si pensi già solo alla teogonia esiodea o all' *Orestea* di Eschilo -, laddove la genealogia realizza, secondo la studiosa, «l'unità di una molteplicità di membri, sia nel senso longitudinale, che in quello trasversale di un decorso temporale»[248]. Nella dimensione genealogica si realizza pertanto una compenetrazione tra passato, presente e futuro, in quanto l'identità dell'antenato sopravvive nel suo successore e si proietta anche sulle generazioni future. Allo stesso modo, nella singola riattualizzazione del mito riecheggiano le forme originarie della *fabula* antica e al tempo stesso si aggiungono nuovi elementi per le sue rielaborazioni successive. La temporalità propria della narrazione mitologica è quindi, secondo Philippson, una temporalità di natura intrinsecamente genealogica, che si pone al crocevia tra le categorie platoniche di *aion* e *chronos* [249]– ossia all'intersezione tra il tempo dell'essere, quell'eterno presente che perdura in un'uniformità senza scansioni, e il tempo dell'accadere, che è il flusso lineare degli eventi colti nella loro successione cronologica.

L' 'evento mitico' è pertanto un nucleo diegetico che segna una battuta d'arresto nello scorrere del *chronos,* aprendosi ad una «dimensione assoluta del tempo» che diventa, secondo Del

[247] Cfr. D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca,* Raffaello Cortina Editore, Milano 1998, p.14: «l'intersezione fra materia mitica e struttura drammatica è possibile soltanto grazie al paradosso della coincidenza dei due sistemi temporali».

[248] P. Philippson, *Origini e forme del mito greco,* a c. di F. Montevecchi, trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 49.

[249] Ivi, p. 45.

Corno, «la condizione primaria per la riattualizzazione dell'evento nel presente della mimesi teatrale»[250]. Attraverso la rappresentazione teatrale, dunque, l'eterno presente del mito si ripiega sul presente storico, dilatandolo di modo che possa abbracciare quella dimensione temporale più ampia di cui parla Philippson. A tal proposito Bruno Schnell sottolinea come, nell'impianto drammatico, il mito si inserisca in una dimensione di finzione ulteriore rispetto, per esempio, a quanto accadeva nei poemi omerici: ciò tuttavia non si traduce in una definitiva perdita del valore di realtà, o perlomeno di verosimiglianza, del mito. Al contrario, secondo Schnell nella dimensione drammatica l'impiego del mito si rivela spesso funzionale alla possibilità di manipolare la realtà non per falsificarne i contorni, quanto piuttosto per ritrovare tra le maglie di quella stessa realtà, nella tipicità delle situazioni descritte sulla scena, un fondo di idealità, un contenuto universale che aderisca al presente della rappresentazione e al tempo stesso lo superi[251].

Portare in scena il mito vuol dire perciò, in ultima istanza, spingerlo *extra scaena,* oltre l'immediatezza della rappresentazione, innescando un cortocircuito temporale in virtù del quale il presente scenico diventa una dimensione aperta, in cui è possibile attualizzare di volta in volta sia il passato da cui il mito riaffiora, sia il futuro delle eventuali riproposizioni teatrali a cui la scrittura drammatica va incontro. Quello del mito sulla scena, cioè, è il *chronos* che implode nell'*aion,* un presente senza argini che perciò si offre al pubblico come un'eucaristia temporale, giacché gli spettatori sono chiamati a condividere, nelle parole di Jean-Luc Nancy, quel «tempo sottratto al corso del tempo» [252] in cui rivive l'evento mitico nello spazio della sua rappresentazione scenica.

Accanto al paradosso temporale fin qui delineato, dunque, la congiuntura tra rielaborazione mitologica e scrittura drammatica mostra un'ulteriore punto nevralgico rispetto alla dimensione narrativa: la fatale *coesistenza* del mito con l'Altro, con l'alterità dello spettatore. Una coesistenza che è da intendere certamente, come scrive Daniela Sacco, come «condivisione della presenza»[253], ossia quale momentanea apertura e adesione ad un medesimo orizzonte di senso - ma che fatalmente presta anche il fianco, nel caso particolare del mito di Orfeo, ad un

[250] D. Del Corno, *I narcisi di Colono…* cit., p. 12.

[251] Cfr. B. Schnell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo,* trad. it. di V. Degli Alberti e A. M. Marietti Sommi, Einaudi, Torino 2002.

[252] J. L. Nancy, *Corpo Teatro,* Cronopio, Napoli 2010, p. 31.

[253] D. Sacco, *Mito e Teatro. Il principio drammaturgico del montaggio,* Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 57.

ben più problematico confronto tra il *mito* del poeta e la *realtà* del suo pubblico, un confronto che si vuole necessariamente post-baudelairiano e che rinfocola ulteriormente il cortocircuito temporale tra l'*aion* della poesia e il *chronos* della vita quotidiana.

Non a caso, infatti, le rielaborazioni teatrali del mito di Orfeo nel corso del Novecento si affollano, come vedremo, di una pletora di personaggi del tutto assenti nel mito antico: Orfeo non è più solo tra le selve di Tracia, non rivolge più la sua musica agli animali, e soprattutto non può essere solo nemmeno nel momento più intimo di tutta la sua vicenda, neppure quando ama Euridice. Tutto è offerto allo sguardo e all'orecchio degli altri personaggi prima ancora che degli spettatori, e le traiettorie dei due amanti della *fabula* antica si incagliano inevitabilmente nella rete di nuovi intrecci: un'*impasse* sartriana prima ancora che lacaniana. Finora, infatti, abbiamo visto come nel primo ventennio del secolo, sulla scorta di una sottile coalescenza tra l'universo letterario e la nascente psicanalisi, il mondo ctonio in cui sprofondava Orfeo era il magmatico inferno del singolo - il regno dell'Es. Vent'anni più tardi, nel pieno sviluppo dell'esistenzialismo, l'Ade sembra invece assumere inevitabilmente le stesse forme domestiche - e ferocemente borghesi - dell'aldilà di *Huis clos* (1944), in cui «l'enfer, c'est les autres»[254]. Se da un lato è pur vero che ciascun personaggio del mito antico si rivelerà talvolta l'insospettabile aguzzino dell'altro, e soprattutto lo spettatore del proprio e altrui martirio, dall'altro occorre ricordare anche le precisazioni con cui lo stesso Sartre chiosa la battuta finale di *Huis clos*:

> "L'enfer, c'est les autres" a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés… Or, c'est tout autre chose que je veux dire… Les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-même. [255]

Più che segnare uno spartiacque rispetto alla chiave di lettura psicanalitica fin qui adombrata per le precedenti rielaborazioni orfiche del mito, perciò, l'angolatura esistenzialista che cercheremo di mettere in luce per le riscritture drammatiche del mito che seguono è da intendere invece come la naturale prosecuzione della lezione freudiana. È attraverso la lente di Sartre, del

[254] Cfr. J-P. Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches,* Gallimard, Parigi 1947, p. 93: «GARCIN: […] Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru… Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le gril… Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres».

[255] M. Contat, M. Rybalka, *Les écrits de Sartre,* NRF/Gallimard, Parigi 1970, p. 101.

resto, che Freud calca la scena teatrale, allorché nel 1958 il regista americano John Houston invita il filosofo francese a dar vita a quello che diventerà poi *Le scénario Freud*. Nella *pièce,* come si legge nella sinossi, ad emergere con chiara evidenza è proprio quella che era già stata l'intuizione di Rilke: la *necessità di Hermes,* dell'Altro come mediatore e facilitatore della conoscenza di sé[256].

3.2 La casa in rovina: passato individuale e mito collettivo in Oskar Kokoschka.

Una delle prime riscritture teatrali del mito di Orfeo nel Novecento, infatti, risente ancora chiaramente dell'influsso rilkiano: è il caso di *Orpheus und Eurydike* (1918) del pittore e drammaturgo austriaco Oskar Kokoschka. La *pièce* viene composta tra il 1915 e il 1918, dopo la fine della tormentata storia d'amore tra Kokoschka e Alma Mahler, vedova del più noto compositore. Il ricorso alla forma teatrale diventa per Kokoschka l'occasione per conferire al passato biografico l'evidenza di una plasticità visiva, di una *visione* coerente che riesca a dare l'equivalente letterario dell'intrusività di *quel* passato nel presente dell'io autoriale. Il mito, invece, opera in senso contrario, sublimando l'urgenza dell'autobiografismo in un tessuto narrativo capace di universalizzare la vicenda biografica che rievoca: è una forma di distanziamento del sé da sé e al tempo stesso un avvicinamento all'alterità dello spettatore.
Già dalle prime battute, quindi, la scena è quella di uno psicodramma: come si legge nella didascalia iniziale, il tempo dell'azione è «die Vergangenheit»[257] (il passato). Sin dalla prima scena, dedicata all'idillio amoroso di Euridice ed Orfeo, ad accompagnare la coppia e ad

[256] Cfr. J.P. Sartre, *Le scénario Freud,* NRF/Gallimard, Parigi 1984, p. 531: «Le sujet du scénario est en effet: un homme entreprend de connaître les autres parce qu'il voit le suel moyen de se connaître lui-même et s'aperçoit qu'il doit mener à la fois ses recherches sur les autres et sur soi. On se connaît par les autres, on connaît les autres par soi».

[257] O. Kokoschka, *Vier Dramen,* FB&c Ltd, Londra 2018, p. 7.

assistere come spettatore interno alle loro vicende è un personaggio inedito rispetto alla vicenda classica del mito: quello di Psiche, la giovane ancella di Euridice.

La presenza della figura di Psiche sulla scena implica innanzitutto una ripetuta insistenza intertestuale sul tema della metamorfosi – giacché, accanto alla matrice ovidiana, viene necessariamente chiamato in causa anche l'ipotesto delle *Metamorfosi* di Apuleio, in cui compare la *fabula* di Amore e Psiche. Per portare in scena il passato, rendendolo *presente* alla psiche, è dunque necessario *modificarlo,* ristrutturarlo all'interno del quadro narrativo che il mito offre. Allo stesso modo, perché il mito possa ancorarsi al vissuto individuale che è chiamato a trasfigurare, anch'esso deve subire inevitabili trasformazioni, tanto che l'opera di Kokoschka, come vedremo poi, segnerà la battuta d'avvio di una lenta corrosione della tipizzazione classica del *leitmotiv* amoroso ed elegiaco sulla scena del teatro novecentesco. La rivalità che comincerà progressivamente a minare l'amore tra Orfeo ed Euridice diventerà via via il riflesso di una ben più pressante problematizzazione dell'interferenza del presente storico nel presente assoluto del mito, nell'ottica di quella continua compenetrazione tra *chronos* e *aion* a cui si accennava prima.

Tornando ad *Orpheus und Eurydike,* infatti, l'equilibrio della scena iniziale viene immediatamente infranto dal sopraggiungere di tre Furie che convincono Psiche a lasciarle entrare in casa per annunciare ad Euridice che quest'ultima dovrà restare nell'Ade per sette anni su ordine del dio degli inferi. Orfeo, tuttavia, ascolta di nascosto soltanto l'ultima parte della conversazione tra Euridice e le Furie e perciò si convince erroneamente che l'amata voglia abbandonarlo intenzionalmente. Queste prime divergenze dalla formulazione classica della *fabula* adombrano già la potenzialità distruttiva del *chronos* che corrompe la serenità olimpica dell'*aion,* del mito, nel momento in cui quest'ultimo ricalca i momenti traumatici del vissuto individuale dell'autore Kokoschka, quali la separazione da Alma o la gelosia dell'autore per il defunto Gustav Mahler – quest'ultimo da identificare, nella *pièce,* con la figura di Ade, come suggerito da Zoë Ghyselinck[258].

Il particolare, quindi, si piega nell'universale del mito, il passato rifluisce nel presente della rappresentazione, ma non senza offrire una certa resistenza, un residuo autobiografico che altera lo sviluppo canonico della *fabula* e ne determina un esito inatteso.

[258] Z. Ghyselinck, *Looking back: reception as creative Sparagmos. Oskar Kokoschka's* Orpheus und Eurydike *revised,* «Classical Receptions Journal», vol. 9, n.4 (2017), pp. 527-545, in particolare pp. 533-534.

A sciogliere provvisoriamente questa tensione tra autobiografismo e narrazione mitologica è ancora una volta la figura di Psiche, che all'inizio del secondo atto rivela di aver suggerito al protagonista di compiere la catabasi e cerca di ricordare Orfeo ad Euridice, ormai già sprofondata tra le ombre degli Inferi. La donna, tuttavia, appare fatalmente immemore del marito, e ripete lo stesso interrogativo dell'Euridice rilkiana in *Orpheus. Eurydike. Hermes:*

> PSYCHE *(in der Richtung zu Eurydike)*
> Wenn von Orpheus schnell ich jetzt berichte,
> Willst Du hören? Eurydike!
>
> EURYDIKE (*Stimme)*
> Wer ist Orpheus?
> Orpheus ist gestaltlos, ist wie dieses Eiland.
> Bist Du menschlicher Zunge Wohllaut,
> Daß Du mich bewegst?[259]

Al pari dell'Euridice rilkiana, dunque, l'Euridice di Kokoschka appare completamente assorbita dalla nuova condizione ultraterrena, del tutto estranea alla sua precedente vita umana, tanto da chiedersi chi sia Orfeo. Ad essere intervenuti sono due agenti invisibili tanto ai personaggi quanto agli spettatori: Ade, che non appare mai sulla scena, e di riflesso la morte. Il cambiamento avvenuto in Euridice non può essere visto da Orfeo, e pertanto non può essere concettualizzato, secondo la teorizzazione di Kokoschka che identifica nell' idea di visione (*Gesicht*), nel principio del *Sehen,* il fulcro della coscienza umana, attraverso cui il corso degli eventi può tradursi in *kosmos,* in un mondo concettualizzabile e comunicabile[260].

[259] O. Kokoschka, *Vier Dramen,* cit., p. 32.

[260] Cfr. Nel seminario *Von der Natur der Gesichte* (1912), Kokoschka comincia a elaborare una sua teorizzazione della percezione visiva come origine di un'autopercezione della coscienza, nonché quale principio generativo della creatività artistica: «Das Bewusstsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt» (O. Kokoschka, *Von der Natur der Gesichte,* in H. M. Wingler (a c. di), *Schriften 1907-1955,* Langen-Müller, München 1956, pp. 337-341, a p. 337). Come nota anche Zoë Ghyselinck, a partire dal 1912 «Kokoschka repeats his conviction that man owes his consciousness to the function of 'seeing' ('Sehen'), through which a world is formed out of the stream of events» (Z. Ghyselinck, *Looking back: reception as creative Sparagmos. Oskar Kokoschka's* Orpheus und Eurydike *revised,* cit., p. 537).

Quello che accade nel regno delle ombre, nell'invisibile intimità dell'Altro, resta perciò inaccessibile, tanto che Psiche, nel momento in cui Orfeo sopraggiunge nell'Ade, si affretta a intimargli di non guardare Euridice, per non spaventarla con immagini del passato:

> PSYCHE (*eilt Eurydike voraus, dem Orpheus entgegen, der in die Mitte gekommen ist. Leise, hastig):*
> Orpheus, kehre um!
> Wenn Du nicht die Augen wendest,
> Nicht sie ängstigst mit Vergang'nem,
> Kehrt zurück Bewußtsein, das Eurydike entwichen! [261]

A conclusione della catabasi, ancora una volta, Orfeo non può *vedere* Euridice, perché la figura femminile che egli sta riportando alla luce non è la *sua* visione di Euridice, ma una creatura che porta in sé irrimediabilmente l'invisibile a cui è stata sottratta, i segni di un *passato* individuale che non può essere condiviso completamente dal personaggio maschile. L'Euridice di Kokoschka è figlia dell'Euridice del romanticismo inglese, è un personaggio femminile che (ri)scopre la potenzialità distruttiva della propria parola – una parola capace di determinare il corso degli eventi al pari dello sguardo maschile, proprio come l'Euridice di Robert Browning che chiedeva espressamente al suo Orfeo di essere guardata, rivendicando in tal modo la possibilità di diventare artefice del proprio destino[262].

Siamo di fronte ad un'ulteriore forma di storicizzazione del mito, che fa sì che l'opera di Kokoschka possa inserirsi in una parabola di più ampio corso che porterà alla progressiva 'slatentizzazione' del personaggio di Euridice, la quale acquisterà via via un'inedita rilevanza nelle dinamiche attanziali del mito e una maggiore libertà di parola all'interno delle riscritture orfiche nel Novecento.

Se l'Euridice di Ovidio non poteva lamentarsi di nulla se non di essere amata, l'Euridice di Kokoschka non sembra infatti poter dire lo stesso: Psiche è stata dimenticata nell'Ade, e con lei ogni possibilità di mediazione tra i due protagonisti. Nella terza scena del secondo atto,

---

[261] O. Kokoschka, *Vier Dramen,* cit., p. 34.

[262] Cfr. R. Browning, *Eurydice to Orpheus. A picture by Frederick Leighton, R.A.,* in Id., *Selections from the poetical works of Robert Browning,* Hurst & Company Publishers, New York 1872, p. 12: «But give them me, the mouth, the eyes, the brow! / Let them once more absorb me! One look now / will lap me round forever, not to pass / out of its light, through darkness lie beyond: / hold me but safe again within the bond / of one immortal look! All woe that was, / forgotten, and all terror that may be / defied, - no past is mine, no future: look at me!»

Orfeo ed Euridice lasciano definitivamente gli inferi a bordo di un'imbarcazione, mentre fuori dalla cabina le Furie intessono minacciosamente una tela. Vinta già nel primo atto e ormai perduta definitivamente ogni resistenza dell'anima-Psiche, le passioni diventano così le Parche che filano il destino dei protagonisti, e al tempo stesso le Erinni che li inseguono ripetutamente, istigandoli alla vendetta. Nella quarta scena, infatti, nel silenzio della cabina, Euridice racconta ad Orfeo di aver sognato di abortire suo figlio, scatenando così l'ira del marito che sfocia presto nella più manifesta gelosia:

> ORPHEUS (*heftig ihren Arm ergreifend)*
> Sag nur noch, siehst Du – Ihn,
> Wenn ich bei Dir bin?
>
> EURYDIKE (*Traurig)*
> Bleib bei mir!
> Warum weckn wir die Erinnerung auf!
> Der Boden unter mir-
> Von Dir will ich Festigkeit!
> (*Der Narr reicht unter den Ring herein, den Orpheus in Begriffe ist, zu fassen)*[263]

Durante la lite che si fa sempre più furiosa, Orfeo entra in possesso di un anello che è apparso sul ponte della nave, custodito nella bocca di un teschio. L'iscrizione sul monile, come nota il protagonista, recita «αλως μακαρ» (sic): un evidente anagramma in greco antico dei nomi di Oskar e Alma. Ancora una volta il passato cronologico, individuale, straborda così nella *terra nullius* del mito come un monito funesto, un simbolo della caducità delle cose umane (il teschio) che problematizza l'apparente astoricità dell'evento mitologico. Se ne deduce quindi come il tempo dell'azione, «die Vergangenheit» di cui si legge nella didascalia iniziale, sia tutt'altro che una dimensione statica e inerte, quanto piuttosto una realtà fluida e turbolenta, proprio come il mare in tempesta su cui viaggiano i due protagonisti. Il moto ondulatorio dell'acqua riflette la continua oscillazione tra piani temporali diversi, in cui il vissuto dell'io autoriale reagisce costantemente sia con il presente del mito, sia con le diverse ascendenze intertestuali che intervengono di volta in volta nello sviluppo dell'intreccio. Ne risulta un 'passato letterario'

[263] O. Kokoschka, *Vier Dramen,* cit., p. 49.

inevitabilmente conturbato dalla psiche dell'autore, che lo rilegge proprio come gli occhi del personaggio di Psiche seguono lo svolgersi dell'intera vicenda. L'interpretazione che Orfeo fornisce dell'iscrizione presente sull'anello segna infatti il rovesciamento del *topos* classico del μακαρισμός[264], orientando la rielaborazione mitologica verso una polemica divergenza dalla canonizzazione originaria del motivo amoroso:

> ORPHEUS (*aufbrausend)*
> Lieber den Götterisch umstoßen,
> als daß ein Gericht darauf fehlte!
> (*packt den Ring, liest die Inschrift, erkennt ihn)*
> Deshalb die Anstrengung, mir's zu verheimlichen – das Schweigen! –
> Das Band zerrissen, der Ring?
> Die Inschrift ausgekratzt!
> Laß lessen, was noch blieb:
> »αλως μακαρ«
> » - Glück – ist anders! «
> (*roh*)
> Oder, Höllische?
> » Der Andere glücklich? «
> Dich, Unglück, hab'ich mir geholt! –
> Mit dieser Lüge has Du mich begleitet?[265]

Incalzata dalla gelosia di Orfeo che immagina μακάρ il rivale, Euridice gli confessa infine di aver ceduto alle profferte amorose di Ade, dopo avergli resistito per sette anni durante la sua permanenza negli inferi. L'acme della disgrazia di Orfeo coincide così con un'inedita liberazione della sessualità femminile, orgogliosamente rivendicata dalla protagonista: «Was sollen die Fetzen der Nackten da! / so bin ich schamlos!»[266]. Se l'Euridice delle *Neue Gedichte*

[264] Si noti come erodere il *topos* del *makarismòs* implichi necessariamente un cammino a ritroso verso le sorgenti della tradizione letteraria, vale a dire il mondo dell'*epos* - si pensi, ad esempio, al *makarismòs* di Odisseo a Nausicaa (*Od.* VI, vv. 149-169). Come nota Cecilia Nobili, «il *makarismòs* costistuisce una caratteristica tipica dei canti nuziali, che sono soliti definire μακαρ (o ὄλβιος) lo sposo, per la fortuna di cui gode nell'aver ricevuto in sorte una moglie tanto perfetta» (C. Nobili, *Motivi della poesia nuzial in* Odissea *VI 149-169,* «Rendiconti - Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», n. 140, 2006, pp. 57-74, a p. 65).

[265] O. Kokoschka, *Vier Dramen,* cit., pp. 49-50.

[266] Ivi, p. 53.

di Rilke rimaneva imprigionata nei *Leichenbändern,* nelle proiezioni del personaggio maschile sulla sua natura 'altra', la protagonista dell'opera di Kokoschka reclama invece la possibilità di *spogliarsi*, di rivelare la sua autonomia ontologica e decisionale all'interno della trama mitologica – proprio come anticipava già la scena domestica del primo atto, in cui ai piedi di Euridice si intravedeva «ein Korb mit Nähzeug»[267]. Euridice, cioè, non è più un semplice personaggio ma è ormai diventata un'attrice *tout court:* nel momento in cui entra in scena, il personaggio femminile *agisce* concretamente sotto lo sguardo tanto dei personaggi quanto dello spettatore, e può quindi tessere (*nähen*) la trama del proprio destino e, di riflesso, delle sorti di Orfeo - mentre nella condensazione classica del mito la responsabilità della catastrofe finale era attribuita esclusivamente al fatale *respicere* del cantore.

Il secondo atto si conclude infatti con la seconda morte di Euridice, ma la colpevolezza di Orfeo per tale sparizione è suggerita in termini puramente allusivi, lasciando lo spettatore col dubbio che la dipartita della donna possa essere stata provocata dallo sguardo del protagonista, dal coltello che egli reca in mano («das Messer»[268]) o addirittura da un gesto volontario della stessa Euridice.

Nel terzo e ultimo atto l'azione torna a svolgersi nell'ambientazione domestica iniziale, la quale però appare irriconoscibile: ricoperta dalla vegetazione incolta, la vecchia dimora che aveva accolto l'idillio amoroso è ormai un edificio in rovina, sull'orlo del crollo. Visibilmente alterato, Orfeo si aggira tra le macerie, lamentando la sua sorte infausta:

> *Orpheus, zerlumpt, mit abgehärmten, abgefallenen Zügen, kommt mit einer Schaufel auf dem Rücken und beginnt ein Loch zu graben. Über seinem Haupte schwebt ein Teil des stehengebliebenen Mauergewölbes. Es droht zu verfallen, Schlingpflanzen überziehen es, die die Ruine bald dem Erdboden und seiner Vegetation gleichmachen werden*. [269]

A sopravvivere tra le maglie del mito sono i detriti di un passato individuale che il mito ingloba, preservandolo e al tempo stesso evidenziando l'effetto rovinoso del tempo storico. La corruzione del *chronos* investe l'*aion* mitologico, la dirompenza dionisiaca delle passioni (le

---

[267] Ivi, p. 10.

[268] Ivi, p. 54.

[269] Ivi, p. 56.

Furie) inquina irrimediabilmente la forma apollinea della narrazione, così come alterate sono le parole del protagonista e del baccanale di Menadi e folli che sopraggiunge. La solidità narrativa del mito soccombe sotto il peso dell'alterità, che nella drammatizzazione assume ora la forma inquieta di un fantasma: lo spirito di Euridice, che comincia a farsi beffa di Orfeo. L'aggressività che connota il confronto tra l'istanza maschile e la figura femminile divenuta ormai irrimediabilmente 'altra', sublimata nella natura ineffabile e soprattutto inafferrabile di un essere ultraterreno, suggerisce proprio come la rielaborazione mitologica moderna non possa più prescindere dal sostrato psicologico a cui inevitabilmente afferisce: il mito *è* necessariamente un confronto con l'Altro, un *teatro* in cui entrano in scena nuovi attori, nuove voci narranti che talora eludono il controllo razionale della *persona loquens:*

GEIST DER EURYDIKE
Es denkt der Wolf anders über das Lamm,
Wie dieses über ihn, der es gefressen hat. […]
(*wirft die Schleier ab, nackt)*
Ein naktes Weib tritt vor Gericht und
Schamgefühl genug entbehrt, Vergewaltigung
Länger mit magern Händen zu bedecken.
Die Schleier los!
Der Leichnam bloß!
Beweist wie ich gepeinigt bin!
Wie roh du bist!
Einen Winkel meines Wesens, wie wir alle
Einen, trachtete ich schamhaft Deinen auf
Geriss'nen Augen zu verbergen – als Du
Unbedenklich zulangst – in der Weile nahm
Ich deinen Vorteil wahr, flüchtend rückwärts
Mich zum Tode, blendete mit einer Handvoll
Asche Dich!
In die so geröt'ten Augen fing kein Spiegel Eurydike
Mehr ein![270]

[270] Ivi, p. 74.

Ancora una volta Euridice si spoglia, offrendosi in tal modo nell'evidenza visiva della sua irriducibile alterità rispetto al protagonista maschile: una donna nuda è un corpo che si sottrae all'ansia della specularità, alle proiezioni a cui la psiche maschile vorrebbe ricondurlo - quegli "specchi" che non possono più imprigionare la protagonista. L'Euridice di Kokoschka persegue quindi l'intento opposto rispetto all'Ermafrodito campaniano: se quest'ultimo intendeva risalire al momento anteriore al *principium individuationis,* l'Euridice che calca la scena austriaca rivendica invece la fallacia di una narrazione maschile che non riesce a tener conto del margine di invisibilità («Einen Winkel *meines* Wesens») che la psiche femminile mantiene. La rielaborazione mitologica si intreccia così ad una decostruzione della *fabula* antica - in un lungimirante, primordiale avvertimento di quello che la speculazione derridiana avrebbe definito poi il fallogocentrismo della cultura occidentale, ossia la tendenza ad una progressiva costruzione del significato a partire da una prospettiva eminentemente razionale e maschile[271]. Dopo un intenso alterco, infatti, lo spirito di Euridice finisce per strangolare Orfeo, mettendone definitivamente a tacere la voce - quasi come se, per la *fonè* maschile, il silenzio fosse l'unica possibile forma di aderenza all'essenza femminile. A smentire questa prospettiva, tuttavia, sopraggiunge ancora una volta Psiche, la figura pacificatrice che nel frattempo è riemersa dall'Ade attraverso il buco precedentemente scavato nella terra da Orfeo.

Apostrofata più volte nella *pièce* come «Kind», e dunque con un epiteto di genere eloquentemente neutro, nell'epilogo la giovane fanciulla raccoglie la lira di Orfeo e, intonando un canto di speranza, sparge intorno a sé dei petali di fiori, da cui si levano cori di giovani ragazze, giovani uomini e vecchie contadine. La figura di Psiche riesce quindi a modulare una *koinè* capace di armonizzare la parzialità delle singole voci nella dimensione pacificata di un *coro* – grazie al quale, come nota Zoë Ghyselinck, «the individual identity of the artisti is transformed into a collective identity»[272] . Nel gesto conclusivo del personaggio di Psiche si radicalizza così la definitiva teatralizzazione del mito: moltiplicare i personaggi – le *voci* – che si intrecciano nel mito vuol dire sì problematizzarne la formulazione originaria, ma anche e soprattutto *condividere* il mito, estenderlo ad una collettività di individui i quali sono chiamati a parteciparvi. Nella figura di Psiche si realizza infatti la continua coincidenza tra attore e

[271] Cfr. J. Derrida, *Il faut bien manger. O il calcolo del soggetto* [1989], Mimesis, Milano-Udine 2011. Per ulteriori approfondimenti si veda anche E. Giannetto, *Un fisico delle origini. Heidegger, la scienza e la Natura,* Donzelli, Roma 2010.

[272] Z. Ghyselink, *Looking back: reception as creative Sparagmos. Oskar Kokoschka's* Orpheus und Eurydike *revised,* cit., p. 541.

spettatore del mito: Psiche è lo spettatore che assiste alle vicende narrate e al tempo stesso il personaggio chiamato a ricomporre l'equilibrio finale, quell'universalità del mito che il conflitto drammatico e la tentazione autobiografica avevano cercato di scalfire.

3.2 Ascensori per il patibolo: l'*Orphée* di Cocteau.

Abbiamo parlato, a proposito di Apollinaire, di una prima linea dell'orfismo francese nel Novecento: tra questa e la seconda, che ci accingiamo ad analizzare nelle pagine che seguono, non si intenderà ravvisare una cesura netta, quanto piuttosto una prosecuzione in chiave drammatica di una polarità che, nel *Bestiaire*, comincia a profilarsi tra la configurazione classica del mito e le più cogenti istanze avanguardiste della modernità.

Per quanto concerne le riproposizioni orfiche della letteratura francese della prima metà del ventesimo secolo, Eva Kushner ha già avanzato una classificazione tra 'versioni razionaliste' - concentrate principalmente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e caratterizzate essenzialmente da un'alta aderenza alla formulazione classica del mito – e le 'versioni fantasiste' proposte a cavallo tra le due guerre mondiali, connotate da una rielaborazione più libera di singoli mitemi chiave del mito orfico[273].
Pur ritenendo certamente valide le posizioni della studiosa, in questa sede cercheremo di dimostrare tuttavia come l'opera di Jean Cocteau possa per certi versi collocarsi al discrimine diafano che sembra venirsi a creare tra le due categorie proposte dalla Kushner, in un delicato gioco di equilibri tra l'ipostatizzazione del reale e un'aspirazione diametralmente opposta, che conduce inevitabilmente verso le sponde del mistero, oltre i confini sorvegliati della logica.

[273] E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine,* A.G. Nizet, Parigi 1961, pp. 124 e sgg.

Senza indugiare troppo su autoschediasmi di facile deduzione, è del resto pur vero che la vita di Cocteau, almeno fino alla prima del suo *Orphée* al Théâtre des Arts nel giugno 1926[274], appare irrefutabilmente segnata dall'irruzione traumatica della Storia nella sua più violenta manifestazione – la Grande Guerra, in cui l'autore perde molti compagni – e dal continuo confronto con la morte: dal suicidio del padre fino alla tragica perdita dell'amico fraterno Raymond Radiguet, spentosi di febbre tifoidea nel 1923.

La perdita di Radiguet spinge l'autore a rifugiarsi prima nell'oppio e poi, tramite Jacques Maritain, nella fede cattolica, a cui Cocteau si converte nel 1925: la genesi dell'*Orphée* viene perciò segnata da una profonda crisi spirituale prima ancora che artistica. Pochi anni prima, la produzione teatrale di Cocteau è già coinvolta in un *succès de scandale* che incrina pericolosamente i rapporti dell'autore con il *milieu* avanguardista parigino. Nel maggio 1917, infatti, va in scena allo Châtelet di Parigi il grandioso esperimento collettivo di *Parade*, uno spettacolo provocatoriamente farsesco che vede coinvolti Cocteau, Satie, Stravinsky, Picasso e Diaghilev, in una sinergia creativa senza precedenti. L'opera viene accolta da un'accesa controversia pubblica, culminante in un processo che vede imputato Satie ma con ripercussioni legali di non poco conto anche per lo stesso Cocteau. Come diagnostica acutamente Carlo Vecce, il 1917 segna una frattura con il fronte avanguardistico, tanto che Cocteau distoglierà lo sguardo dalle vertigini surrealiste per spostarlo su una realtà antropologica che lo attrarrà proprio per la sua concretezza mediterranea: Napoli[275]. «La nourriture, Dieu et la fornication, voilà les mobiles de ce peuple romanesque»: così il giovane Jean, poco meno che trentenne, descrive la vita partenopea in una lettera alla madre, all'indomani del suo soggiorno nel capoluogo campano nel marzo 1917. Napoli è descritta come «une kermesse qui ne ferme jamais»[276], un panorama in cui lo spettacolo divino è intriso nel quotidiano delle sue manifestazioni più prosaiche. Dei e buffoni sembrano riuniti sotto lo stesso cielo, in una religiosità sincretica e vitalistica, mentre ai bordi della città moderna in continua espansione si affacciano gli spettri dell'antico, quelle rovine di Pompei che avevano già affascinato Wilhelm Jensen nella scrittura della *Gradiva.* Del resto l'opera di Jensen, prosegue Vecce, è una lettura

[274] J. Cocteau, *Orphée,* Editions Stock, Parigi 2005, p. 12.

[275] Cfr. C. Vecce, *Cocteau e Orfeo: sogno e metamorfosi del mito,* in G. Dotoli, C. Diglio, a c. di, *Cocteau l'Italien,* Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Czaizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Schena editore, Fasano 2007, pp. 51-64, a p. 53.

[276] J. Cocteau, *Lettres à sa mère,* I (1898-1918), a c. di P. Caizergues, Gallimard, Parigi 1989, p. 306.

che segna Cocteau negli anni che immediatamente precedono la stesura di *Orphée*: una trama, quella della *Gradiva,* chiaramente orfica, in cui il protagonista maschile insegue il fantasma di una fanciulla pompeiana tra i resti dell'antica città sepolta.

La scenografia della *pièce* di Cocteau, nel disegno dell'autore, ricorda infatti una dimora pompeiana[277]: il *décor* raffigura il salotto della villa di Orfeo, che secondo le indicazioni dell'autore «ressemble pas mal au salons des prestigitateurs»[278]. Siamo dunque di fronte a uno spazio circense, ossia un luogo in cui si realizza un sottile equilibrio tra il farsesco e il meraviglioso, tra l'arte tragica e il *divertissement*: ogni dettaglio «joue son role comme les appareils d'un numéro d'acrobates»[279]. L'elenco degli arredi è serrato: al centro della stanza, una nicchia in cui capeggia un cavallo bianco, a sinistra un'altra nicchia che ospita una base di marmo vuota, a destra un lavabo di ceramica, due porte su entrambi i lati, un grande specchio, una tavola imbandita in cui i vari elementi della *mise en place* sono «pareils aux ustensiles des jongleurs»[280]. Persino i più piccoli oggetti, apparentemente insignificanti, sono ripetutamente descritti tanto alludendo al loro uso abituale tanto insistendo su una loro sostanziale *antifunzionalità,* di modo che l'intera scenografia assuma infine l'aspetto complessivo di un *trompe-l'oeil*[281]. Gli oggetti veicolano pertanto un senso di illusorietà del quotidiano, sono al contempo ingranaggi e incrinature dello stesso sistema, ricadendo così nella categoria di immagini letterarie che Francesco Orlando identifica come 'sinistro-terrifico'. Si tratta di oggetti de- e ri-funzionalizzati nell'ottica di un'aspettazione passiva del soprannaturale - il quale nella modernità può darsi, come nota il critico, soltanto nelle forme attenuate di un 'ritorno del superato'[282], un timore oscuro e vago che cova sotto la crosta laica e razionale del presente.

---

[277] Vd. FIG. 2.

[278] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 16.

[279] Ivi, p. 17.

[280] Ivi, p. 17.

[281] *Ibid.*

[282] La definizione sintetica fornita da Orlando per la categoria di 'sinistro terrifico', nel suo "albero né genealogico né vegetale", è quella di «corporeità non funzionale → nel cui effetto immaginario è prevalente un'incidenza sul tempo attuale → che ha luogo in un ordine soprannaturale → e presentata con aspettazione passiva», cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della leteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti,* prefazione di P. Boitani, Einaudi, Torino 2015, p. 243. Per il soprannaturale come 'ritorno del

È già a partire dalla descrizione degli oggetti di scena, dalla loro silenziosa apparenza domestica, che Cocteau comincia quindi a tendere il sottile filo rosso tra la realtà visibile e le «forces mystérieuses» [283] che sembrano cingere d'assedio il piccolo salotto borghese. Un'impresa funambolica, come ricorda l'attore che impersona Orfeo nel prologo:

> Nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risqué de nous faire tuer, mes camarades et moi.[284]

Si leva il sipario: il *ménage* familiare è tutt'altro che idilliaco. Orfeo e Euridice sono colti in una viva discussione, in cui la donna lamenta l'ossessione di Orfeo per il cavallo affacciato nella nicchia. Il protagonista crede infatti che l'animale possa comunicare con lui battendo uno zoccolo sul pavimento, secondo un ritmo saccadico che Orfeo interpreta come un dettato misterioso, e di cui si sforza di indovinare le singole lettere. Siamo di fronte ad un primo, fondamentale stravolgimento del mitema classico di Orfeo-sciamano: non è più l'arte e la musica umana a vincere l'indole selvatica delle bestie, come nella *fabula* antica, ma l'esatto opposto, ossia l'artista che si lascia irretire dal linguaggio oscuro e segreto dell'animale.
Eva Kushner propone di vedere nel cavallo l'immagine, teriomorfa e quasi satanica, dell'influsso dadaista sulla facoltà creatrice del poeta-Orfeo[285]: una vera e propria dittatura – e dettatura - dell'inconscio, una sistematica soppressione del reale in favore dell'onirico, che con buona probabilità allude anche al primo manifesto del Surrealismo che André Breton dà alle stampe nel 1924, soltanto due anni prima della messa in scena dell'*Orphée*[286]. Attraverso l'espediente del cavallo, dunque, Cocteau instaura un dialogo, sia pur polemico e con esiti chiaramente caricaturali e grotteschi, tra l'avanguardia letteraria e le forme dell'antico. Ancora una volta il presente della rappresentazione si dilata per accogliere una temporalità non

superato' dopo il Settecento, si veda anche F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura,* Einaudi, Torino 1992, pp. 105-107.

[283] Ivi, p. 16.

[284] Ivi, p. 19.

[285] E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine,* cit., pp. 183-184.

[286] Milroad sottolinea come, attraverso il paradossale dettato del cavallo, Cocteau dia una forma concreta alle tecniche promosse dai surrealisti, cfr. Milroad, *Le mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Cocteau,* in J-J. Kihm, M. Décaudin, a c. di, *Cocteau et les mythes,* «Revue de Lettres Modernes», 298-303 (1972), pp. 109-142, a p. 114.

progressiva, in cui il piano dell'acronia mitologica si interseca con quello dell'attualità storica. Il mito del poeta, dell'*Ur-Gedichter,* è rapportato in tal modo alla mitopoiesi tutta moderna delle avanguardie, alla natura altrettanto chimerica dell''automatisme psychique'[287] a cui inneggia Breton: quello di Cocteau non è solo un attacco al dadaismo e al surrealismo, quanto piuttosto una demistificazione mitologica *tout court*, una messa in scena della difficile sopravvivenza del mito – di *ogni* mito - nella civiltà moderna. Ciò che evidenzia Cocteau è la 'resistenza' del mito di fronte alla sua inevitabile corruzione storica, di cui parla Pierre Brunel:

> susceptible de modifications, adaptable, l'élement mythique est pourtant resistant dans le texte […] Nulle part de cette resistance n'apparaît plus clairement que dans le théâtre moderne qui n'a souvent exploité les mythes qu'avec des intentions démythificatrices.[288]

Il mito presenta dunque un margine di malleabilità, che è quello che gli consente di permeare diverse realtà storiche ed esperienze letterarie difformi, e al tempo stesso resiste come nucleo mitologico chiaramente identificabile anche nelle sue forme depotenziate e caricaturali. È questo sottile gioco di equilibri tra sacro e grottesco che interessa a Cocteau: non il mito antico ma il mito 'residuato' dall'antico, dal suo scontro con il moderno, il mito che esiste in una determinata forma, storicamente contaminata, al momento della sua rappresentazione. Per questo la mimesi drammatica si rivela essenziale per veicolare la presenza paradigmatica e al tempo stesso sintagmatica della figura di Orfeo in un preciso momento storico. Il personaggio di Cocteau è dunque quello che Claudia Corti definirebbe il 'mito secondo' del cantore tracio:

> un *mito secondo,* che con il mito primo, il Modello, il prototipo, intrattiene continui rapporti semantici e semiotici (i quali ne denunciano e ne qualificano la derivazione), ma che *quel* vecchio mito non è più; né, d'altra parte, aspira o presume di proporsi come *quell'altro* mito […] Ebbene: proprio questo mito secondo rianima, riattiva e rivitalizza il mito primo per via di

[287] L'automatismo psichico è definito dallo stesso Breton come l'istanza ultima a cui tende il surrealismo, cfr. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme,* Gallimard, Parigi 1972, p. 37: «SURRÉALISME, n. m. Automatisme psuchique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute preoccupation esthétique ou morale.»

[288] P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcous,* PUF, Parigi 1992, p. 79.

> paradosso, evidenziandone sì le potenzialità creative, ma al tempo stesso segnalando le contraddizioni o le mistificazioni della sua presenza in un contesto poco adatto a riceverlo.[289]

Sia Euridice che Orfeo, infatti, nelle prime battute della *pièce* si definiscono reciprocamente come individui che hanno perduto uno *status* religioso precedente: Euridice ha abbandonato il culto lunare, professato dalle baccanti sotto la guida di Aglaonice – un chiaro riferimento, come abbiamo visto, alla lezione di Schuré. Orfeo, invece, nell'impietoso ritratto che ne fornisce la moglie, appare come un ex sacerdote del Sole, caduto irrimediabilmente in disgrazia dopo l'arrivo del cavallo:

> EURYDICE:
> Orphée, mon poète… Regarde comme tu es nerveux depuis ton cheval. Avant tu riais, tu m'ambrassais, tu me berçais; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute Thrace récitait par coeur. Tu glorifiais le solil. Tu étais son prêtre et un chef. Mais depuis le cheval tout est fini. Nous abitons la campagne. Tu as abbandonné ton poste et tu refuses d'écrire. Ta vie se passe à dorloter ce cheval, à interroger ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre. Ce n'est pas sérieux.[290]

L'Orfeo di Cocteau è un Orfeo segnato dalla perdita – che non è solo una baudelairiana aureola sacrale caduta nella polvere, ma è una mancanza ancora più concreta: il cantore ha irrimediabilmente perso la lira, che non comparirà mai in tutta la *pièce*. Il cavallo, quell'ossessione tutta moderna per l'inconscio, ha reso Orfeo lo strumento e l'oggetto della sua arte, un'arte in cui l'ispirazione, come dirà lo stesso autore in un'intervista ad André Fraigneau, si trasforma in «expiration»[291], in un'esternazione dell'interiorità del poeta. Il continuo rimando

---

[289] C. Corti, *Joyce e la limitazione ontologica del mito,* in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a c. di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Primo Novecento,* Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1996, p. 149.

[290] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 28.

[291] J. Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau,* Union générale d'éditions, Parigi 1965, p. 56: «C'est un mot [l'inspiration] qui me déplaît. Il vaudrait mieux dire 'expiration' parce que les choses ne nous arrivent pas du dehors, ells nous arrivent du dedans. C'est ainsi qu'il y a un mot que je vois employer toujours et qui est détestable, le mot 'évasion'. […] On va voir des films, c'est une évasion, on va aux sports d'hiver, c'est une évasion. Tout est une évasion. La poésie des magazines est une évasion. Il faudrait dire devant une belle chose: 'invasion', parce que une belle chose ne nous fait pas évader de nous-mêmes, elle doit nous envahir et pénétrer jusque dans nos moelles les plus profondes»

tra il linguaggio animale e la decifrazione umana diventa così l'emblema di un'arte orfica capace di compiere un percorso di immersione ed emersione dai recessi della psiche, per raggiungere quello che Blanchot chiama «il centro della notte nella notte»[292]:

> ORPHÉE
> Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort. Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur […] Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu. [293]

Il cavallo demoniaco – la poesia moderna, surrealista - ha quindi trasformato il poeta del mito antico in un personaggio *ermetico*, caratterizzato da una chiusura totale nei confronti del mondo esterno: Orfeo è il simbolo di un io poetico cinto d'assedio, prigioniero della sua stessa corporeità («ma peau»), confinato nell'angusto carcere dei propri conflitti psichici. Il processo creativo si è trasformato in un cortocircuito autoreferenziale, che nasce e muore nell'inaccessibilità semantica delle farneticazioni del protagonista. Avevamo rilevato in precedenza come nella *fabula* antica il cantore tracio fosse caratterizzato da un 'magnetismo sonoro' in grado di attrarre animali, bestie ed esseri inanimati: l'arte sciamanica di Orfeo, cioè, nella sua formulazione classica si rivelava proprio attraverso il contatto con l'altro, grazie alla vocazione intrinsecamente dialogica della sua musica. Ed era proprio il rifiuto dell'altro, la solitudine 'innaturale' e misogina a cui il cantore si votava dopo la morte di Euridice, che condannava Orfeo alla rovina, allo *sparagmòs.*

L'*Orphée* mette quindi in scena il fallimento di un poeta che cerca di distogliere irrevocabilmente lo sguardo dal mondo esterno: anche l'Euridice di Cocteau è un'Euridice che rivendica la possibilità di essere guardata, facendosi simbolo di una realtà concreta, quotidiana – *borghese* – troppo a lungo ignorata. Nel momento in cui la parola orfica non viene più compresa, non riesce più a 'invadere' (per dirla ancora con le parole di Cocteau) i suoi lettori, l'arte di Orfeo cessa di essere poesia e si fa mero spettacolo, *divertissement* autoriferito, tanto sublime per il protagonista quanto grottesco e delirante per Euridice e i suoi uditori. L'Orfeo di Cocteau diventa così l'atroce 'saltimbanco' preconizzato dai versi di Palazzeschi; a seguirne le

[292] M. Blanchot, *Lo spazio letterario,* trad. it. Einaudi, Torino 1975, p. 147.

[293] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 28.

vicende non sono più né i seguaci del suo credo né i lettori della sua poesia, ma la massa informe di un *pubblico*, una ridotta platea di spettatori nascosti nel buio:

> EURYDICE
> Ne me parle pas de ton public. Quatre ou cinq heunes brutes sans coeur qui te croient anarchiste et une douzaine d'imbéciles qui cherchent à se faire remarquer […]
> Puisque tu méprise le public, pourquoi envoyer cette phrase au concours de Thrace? Pourquoi attacher une importance pareille à remporter le prix?[294]

La sottile provocazione metateatrale non fa che ribadire l'estraneità tra la poesia antica e la sua forma ermetica, che nell'ottica avanguardista non presuppone la commossa partecipazione dei suoi uditori – quella sottile 'perturbazione' discussa in precedenza a proposito del mito antico - ma soltanto una forma di ricezione passiva da parte del pubblico. Tuttavia, altrettanto passiva è la modalità compositiva della nuova poesia orfica: la frase dettatagli dal cavallo, che Orfeo crede essere «un poème de rêve, une fleur du fond de la mort», non è una formulazione puramente onirica e simbolica, ma un oscuro presagio di cui Orfeo sceglie di ignorare deliberatamente la referenzialità. Il valore prolettico del messaggio dell'animale («Madame Eurydice reviendra des Enfers»[295]) appare invece chiaro allo spettatore, per il quale il mito antico resta ancora un valido quadro di riferimento a cui rapportare le sue evoluzioni moderne. Il passato letterario che il mito assomma in sé rimane quindi una griglia interpretativa che consente di individuare una direzionalità – la 'resistenza' di cui parla Brunel – nel panorama apparentemente anarchico della scrittura moderna, arginandone la vorace *pars destruens.*
Nel momento in cui cerca di chiamare a sé l'attenzione di Orfeo, dunque, Euridice si mostra un personaggio eminentemente classico, se per classicismo intendiamo l'accezione fornita da Valéry:

> Tout classique suppose un romantisme antérieur. […] L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire.[296]

---

[294] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 31.

[295] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 30.

[296] P. Valéry, *Situation de Baudelaire,* Imprimerie de Monaco, 1924, p. 16

Quello di Euridice è dunque un classicismo *a posteriori*, come lo intende Valéry, nella misura in cui esso intende porsi come un *richiamo*, e non un'imposizione, dell'antico sul moderno. Di fronte alla dimensione claustrofobica della poesia dadaista e surrealista - «on étouffe, on ne respire plus»[297] è la giustificazione che Orfeo adduce per il suo desiderio di scandalizzare il pubblico - Euridice reagisce provando a 'rompere i vetri', proprio come aveva tentato di fare metaforicamente Campana nel giudizio di Montale. Chiaramente, sulla scena teatrale, il gesto di Euridice si fa concreto, *visibile*: Euridice rompe ogni giorno un vetro della finestra per richiedere così l'intervento del vetraio Heurtebise.

Apparso come disegno, sviluppato poi in poesia (*L'Ange Heurtebse*, 1925) e divenuto infine personaggio teatrale, l'angelo Heurtebise è una figura cardine nell'intera produzione di Cocteau, tanto da poter essere definito un vero e proprio esempio di mitopoiesi personale dell'autore. La sua creazione si deve ad un'esperienza verosimilmente allucinatoria che Cocteau vive all'inizio del 1925, mentre è nell'ascensore del palazzo dove risiede Picasso, in rue La Boétie: spinto da una voce interiore che gli suggerisce di guardare la targhetta della ditta costruttrice dell'ascensore, Cocteau si convince di scorgervi la scritta "ASCENSEUR HEURTEBISE". Pochi giorni più tardi, ritornando nello stesso ascensore, Cocteau si accorge con grande sorpresa che il nome Heurtebise è sparito, sostituito da una comune targhetta della ditta OTIS-PIFRE[298].

Heurtebise, dunque, nasce originariamente come la spiritualizzazione di un ascensore, di una macchina tutta moderna in grado di compiere due movimenti apparentemente contrapposti: salire e scendere. Più che una creatura sovrannaturale, è una creatura anfibia, capace di percorrere con disinvoltura e abitare tutti gli spazi intermedi di quella che Carlo Vecce identifica come l'«isotopia verticale» legata alla sua figura: «su-giù, luce-tenebra, superi-inferi, cielo-inferno»[299].

In tale prospettiva, l'associazione Hermes - Heurtebise va chiaramente oltre la mera paronomasia: come l'Hermes rilkiano, anche l'angelo di Cocteau è un mediatore tra visibile e invisibile, è specializzato nel materiale diafano per eccellenza – il vetro, e si interpone

[297] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 32.

[298] L'aneddoto si trova in F. Steegmuller, *Cocteau (une biografie),* trad. fr. par M. Jossua, Buchet-Chastel, Parigi 1973, pp. 259-260. L'autore lo rievoca anche nell'intervista ad André Fraigneau, cfr. J. Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau,* cit. p. 53.

[299] C. Vecce, *Cocteau e Orfeo, sogno e metamorfosi del mito,* cit. p. 58.

inizialmente nella coppia Orfeo-Euridice come mediatore del conflitto coniugale. Vestito di un umile tuta azzurra, ma con la schiena ricoperta di cocci iridescenti che sembrano ali, Heurtebise incarna la tensione funambolica a cui Cocteau accenna nel prologo: è un equilibrista, si muove sul filo del rasoio, costantemente sospeso tra le sembianze del mondo umano e la sua appartenenza alla sfera ultraterrena. E sospeso tra terra e aria è come il personaggio appare agli occhi increduli di Euridice, nel momento in cui un distratto Orfeo sposta la sedia dove il vetraio è salito per fingere di riparare un vetro.

> [EURYDICE]
> Ne mentez pas, Heurtebise! Je vous ai vu. J'ai eu toutes les peines du monde à étouffer un cri. Dans cette maison de fous, vous étiez mon dernier refuge, la seule personne qui ne m'effrayait pas, auprès de la quelle je retrouvais mon équilibre. Mais on a beau vivre avec un cheval qui parle, un ami qui flotte en l'air devient forcement suspect. [300].

Heurtebise si mostra nella sua natura 'doppia' proprio nel momento in cui Euridice crede di riporre in lui la sua completa fiducia: il vetraio non è il nume tutelare di nessuno dei due protagonisti, tanto da apparire sulla scena materialmente ed eloquentemente *super partes* – al contrario dell'Hermes rilkiano, che dopo il contatto con Orfeo sprofondava nuovamente nel regno dell'invisibile assieme ad Euridice. Al contrario, Heurtebise dà il suo appoggio, alternativamente, ad entrambi i coniugi, senza contemplare alcuna distinzione tra bene e male: inizialmente, infatti, il vetraio diventa complice di Euridice allorché quest'ultima accetta di prender parte ad un complotto di Aglaonice ai danni di Orfeo pur di eliminare l'intollerabile presenza del cavallo. Anche in questo caso, Heurtebise funge da *tramite*, mettendosi in contatto con la regina delle Baccanti e riportando indietro ad Euridice uno zuccherino avvelenato, destinato all'animale, e una busta destinata ad accogliere la nuova poesia di Orfeo da spedire al concorso tracio. In realtà la busta è avvelenata ed è destinata ad Euridice, di cui Aglaonice non ha mai perdonato la defezione dal culto lunare. Dopo un'iniziale titubanza per cui né Euridice né Heurtebise riescono ad uccidere il cavallo, la donna si avvelena sigillando la busta mandata da Aglaonice: scoprendosi tradita dalla regina, la protagonista chiede a Heurtebise di riportarle il suo Orfeo, uscito nel frattempo di scena. Non appena il vetraio si allontana a cercare il marito,

[300] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 52.

Euridice viene visitata dalla Morte, che all'inizio della scena VI entra nella stanza attraversando lo specchio.

> *La mort entre en scène par le miroir, suivie de ses deux aides. Elle est en robe de bal sous un manteau. Ses aides ont l'uniforme des chirurgiens. On devine leurs yeux. Le reste du visage est recouvert par du linge. Gants de caoutchouc. Ils portent deux grandes valises noires très élégantes. La Mort march evite et s'arrête au milieu de la chambre.* [301]

Se Rilke aveva cercato di tradurre il *linguaggio* dell'invisibile, il *Rhythmus des Hintergrunds,* Cocteau ricerca ora la *forma* dell'invisibile attraverso la singolare personificazione della Morte, rappresentata come una conturbante figura femminile in abito da ballo e cappotto di pelliccia – costumi firmati, nella messa in scena del 1926, da Gabrielle Chanel. La Morte non corrisponde più alla sua tradizionale iconografia medievale perché ciò vorrebbe dire ipostatizzarla, vederla come uno spauracchio del passato o come l'ineluttabile approdo di un futuro non meglio precisato. Quella dipinta da Cocteau è una Morte contemporanea alla vita dell'individuo così come assolutamente *à la mode* sono gli abiti che indossa: la drammatizzazione della Morte, del personaggio della Morte, consente cioè di *presentificare* la morte, di calarla nello stesso tempo e spazio in cui *vivono* gli spettatori, in una funambolica coesistenza tra morte e vita:

> [LA MORT]
> Il y a encore une semaine, vous pensiez que j'étais une squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épuvantail… […] Mais, mon pauvre garçon, si j'étais comme les gens veulent me voir, il me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue[302]

Rendere visibile la morte vuol dire quindi, paradossalmente, rivelarne l'invisibilità, mostrarne il lavorio sottile che la morte opera non ai margini del futuro, ma tra le maglie del presente, in una trasformazione continua del soggetto che altro non è che una morte in permanenza.

---

[301] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 60.

[302] Ivi, p. 63.

«La mort, pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace»[303], spiega l'aiutante della Morte più esperto, Azrael: l'elemento che deforma le cose e le sposta non è che lo specchio, il portale attraverso cui la morte può entrare indisturbata – perché invisibile – nella vita. Lo specchio deforma il soggetto perché lo immobilizza, ne cristallizza un'immagine apparentemente fissa laddove invece la morte è già nelle piccole trasformazioni quotidiane che, giorno dopo giorno, rendono mutevole quella stessa immagine riflessa nello specchio. È questa la vera tragedia dell'Orfeo di Cocteau – l'Orfeo surrealista, dadaista: l'incapacità di vedere l'invisibile nel quotidiano, di riscoprire il referenziale nel poetico (il presagio del cavallo) e di andare oltre l'apparente trivialità delle cose ordinarie (gli oggetti di scena che in realtà non sono che apparecchi da *prestidigitateurs*). Un Orfeo che rifugge dal mondo esterno, dal mondo *naturale,* è un poeta il cui canto è destinato a spegnersi nel silenzio di Narciso, in un individuo lasciato solo di fronte allo specchio: lo specchio dove troverà la morte. Come rivela successivamente Heurtebise a Orfeo, infatti:

> Les miroirs sont les portes par lesquelle la mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre.[304]

È un'interessante inversione speculare della citazione di Maeterlinck tanto cara a Rilke: per Cocteau non sono più i poeti ad essere le api dell'invisibile, ma è la morte ad essere l'ape del visibile, ad accumulare giorno dopo giorno nel suo alveare la linfa rubata ai viventi, che in qualche modo non si avvertono di tale processo. Allo stesso modo gli spettatori dell'*Orphée* diventano gli insospettabili complici della Morte, nel momento in cui un aiutante dell'affascinante signora chiede in prestito «*à un monsieur qui, au premier rang, lève la main*»[305] un orologio per poter completare il rituale finale della morte di Euridice. È il tempo dei vivi l'ingrediente fondamentale perché la Morte possa compiersi non come annullamento finale ma come processo sempre *in fieri*. La notte 'personale' di cui parlava Orfeo nella prima scena era perciò la lenta trasformazione del suo io sotto l'azione incessante della morte: una notte personale perché, appunto, non si dà come oscuramento subitaneo, biologicamente uguale

[303] Ivi, p. 65.

[304] Ivi, p. 79.

[305] Ivi, p. 69.

per tutti, ma come progressivo offuscamento che opera nell'interiorità della psiche di ciascuno, prima ancora che nel corpo, secondo tempi e ritmi diversi. Il cavallo era quindi un emissario di *quella* morte, e a *quella* Morte fa ritorno, giacché l'affascinante signora decide finalmente di somministrargli lo zuccherino avvelenato, di modo che l'animale scompaia e l'aiutante più giovane, che ne era rimasto incuriosito, possa averlo.

Terminato a questo punto il rituale su Euridice, che viene spedita nel mondo delle ombre, la Morte e i suoi aiutanti scompaiono di nuovo attraverso lo specchio. Heurtebise e Orfeo ritornano sulla scena, e al poeta non resta che disperarsi al pensiero di aver perso Euridice per poi risolversi a compiere la canonica catabasi negli inferi. Heurtebise gli fa notare come la Morte abbia lasciato sul tavolo i suoi guanti di caucciù[306], e lo invita ad indossarli.

Nella *Lettre à Jacques Maritain,* Cocteau aveva descritto l'amato Radiguet come un 'guanto del cielo':

> Le ciel pour nous toucher sans se salir met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au cielle comme un gant. Lorsque le ciel ôte sa main, c'est la mort. Prendre cette mort pour une mort véritable serait confondre un gant vide avec une main coupée.[307]

L'immagine del guanto emblematizza una forma di 'contatto mediato' tra il mondo umano e una dimensione puramente spirituale dell'esistenza: attraverso la *technè* – da intendere nell'accezione classica di arte pratica, quasi *manuale* – poetica, si realizza l'interpolazione umana dell'invisibile, che diventa percepibile o quantomeno intuibile grazie all'involucro umano in cui si espleta la sua azione. È soltanto indossando i guanti della Morte che Orfeo riesce a penetrare lo specchio e a riappropriarsi del proprio destino mitologico, compiendo la catabasi classica. La piena realizzazione del mito si ha quindi nel momento in cui la mano dello scrittore moderno accetta di farsi guanto, mostrando che il proprio atto creativo non è che un materiale grezzo suscettibile di essere ulteriormente plasmato da influenze 'esterne'– siano esse suggestioni di natura biografica, ingiunzioni di ordine intertestuale (come nel caso della 'resistenza' del mito) o tecnico-compositive (come nell'esempio del cavallo).

---

[306] Ivi, p. 77: « HEURTEBISE: Elle a oublié ses gants de caoutchouc. (*Un silence. Il s'approche de la table, hésite et prend les gants de loin comme on touche un objet sacré)* […] Vous allez les mettre.»

[307] J. Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain,* Stock, Parigi 1983, pp. 24-25.

Con l'aiuto dei guanti, Orfeo oltrepassa quindi lo specchio, e ne riemerge dopo pochi istanti seguito da Euridice. Il passaggio dello specchio segna un distacco dal *chronos*, dalla temporalità asfittica dell'interno borghese, e cioè l'ingresso nell'immobilità dell'*aion*, che non conosce estensione e di conseguenza non ammette durate quantificabili. È il presente che rifluisce verso l'*epochè,* in cui il mito accade sempre e si ripete all'infinito, secondo una temporalità chiaramente alterata che simbolizza il salto metafisico appena compiuto sotto gli occhi degli spettatori. La catabasi è quindi descritta a posteriori da Orfeo a Heurtebise:

> Ma foi, j'aurai du mal à le raconter. Il me semble que je sors d'une opération. J'ai le vague souvenir d'un de mes poèmes que je récite pour me tenir éveillé et de bêtes immondes qui s'endorment. Ensuite, un trou noir. Ensuite, j'ai parlé avec une dame invisible. Elle m'a remercié pour les gants. Une sorte de chirurgien est venu les reprende et m'a dit de partir, qu'Eurydice me suivrait et que je ne devais la regarder sous aucun prétexte. J'ai soif![308]

L'interdizione dello sguardo si aggrava rispetto alla formulazione classica del mito, restando in vigore anche dopo il viaggio di ritorno dagli inferi. Alla coppia di sposi è inoltre fatto divieto di parlare degli argomenti che maggiormente avevano causato i loro litigi in precedenza, quali Aglaonice, la luna e il cavallo. Tuttavia, mentre sono a pranzo con Heurtebise, Euridice fa delle velate allusioni al culto lunare che indispettiscono il marito: Orfeo si alza da tavola ma, trattenuto per la giacca dalla moglie, inciampa, voltandosi accidentalmente a guardarla. Una volta che Euridice, in preda al terrore, è scomparsa, sprofondando per una seconda volta nel regno dei morti, Orfeo dà a vedere a Heurtebise l'intenzionalità del suo sguardo:

> HEURTEBISE:
> Voilà qui est fort! Vous prétendez me laisser entendre que vous avez regardé Eurydice exprès?
> ORPHÉE:
> Suis-je un homme à distractions?
> HEURTEBISE:
> Vous ne manquez pas d'audace! Vous avez regardé par distraction. Vous avez perdu l'équilibre. Vous avez tourné la tête par distraction. Je vous ai vu.
> ORPHÉE:

[308] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 93.

J'ai perdu l'équilibre exprès. J'ai tourné la tête exprès […][309]

Ritorna ancora una volta la metafora funambolica e il *leitmotiv* dell'equilibrio. Orfeo, quindi, perde definitivamente Euridice perché ha ormai introiettato l'istanza classicista che Euridice rappresenta: un classicismo, come abbiamo detto, spiccatamente valériano, che nasce proprio dalla consapevolezza di un disequilibrio iniziale, di un disordine ineludibile dell'esistenza, che la forma apollinea si sforza di ricondurre a *kósmos.* Quello di Orfeo è dunque un equilibrio che viene perso intenzionalmente: è soltanto attraverso la perdita irrimediabile di Euridice, del resto, che il mito può avverarsi nella sua formulazione originaria. L'opera entra così nello spazio dell'*aion,* risolvendo in tal modo il conflitto cronologico tra l'antico e il moderno: Orfeo perde sia il cavallo che Euridice, e con loro ogni possibile forma di restrizione alla sua «expiration»[310]. Ancora una volta l'interesse di Cocteau è per il mito 'residuale', il mito che resiste contro ogni categorizzazione storica o letteraria: il suo Orfeo rinuncia tanto al surrealismo quanto al classicismo, e ogni tendenza classificatrice della sua poesia non è che una forma barbarica di dissezione artistica, proprio come esemplifica la furia delle baccanti.

Come Orfeo apprende da una lettera recapitata dal postino durante il suo viaggio negli inferi, infatti, Aglaonice ha ricomposto l'ingiurioso acronimo del messaggio del cavallo (Madame Eurydice Reviendra Des Enfers, M-E-R-D-E) ed è riuscita a convincere la giuria del concorso che Orfeo sia in realtà un mistificatore. Non paga, la regina si appresta a marciare sulla casa di Orfeo con una folla di menadi inferocite pronte ad attaccarlo. Invano Heurtebise cerca di convincere Orfeo a nascondersi: il poeta intende immolarsi volontariamente, recuperando ancora una volta la lezione di Schuré:

> Que pense le marbre dans lequel un sculpteur taille un chef-d'oeuvre? Il pense; on me frappe, on m'abîme, on m'insulte, je suis perdu. Ce marbre est idiot. La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'oeuvre. Il faut que je supporte ses coups sans le comprendre. Il faut que je me

[309] Ivi, pp. 100-101.

[310] Sull'ineluttabilità dello sguardo di Orfeo, cfr. anche M. Blanchot, *lo spazio letterario,* cit., pp. 147-148: «Orfeo, nella sua migrazione, dimentica l'opera che deve compiere, e la dimentica necessariamente, perché l'esigenza ultima del suo movimento non è di dare vita a un'opera ma nel fatto che qualcuno stia dinanzi a questo 'punto', ne colga l'essenza, dove essa appare, dove è essenzialmente apparenza: dentro la notte […] Così egli tradisce l'opera, Euridice e la notte. Ma il non volgersi verso Euridice, significherebbe ugualmente tradire, essere infedele alla forza sennza misura e snza prudenza del suo impulso che non vuole Euridice nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna.»

> raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui laisse finir son travail.[311]

L'Orfeo di Cocteau si allinea quindi tanto al disegno orfico di Campana quanto alla quintessenziale preminenza del *Ding* professata da Rilke: è un io poetico che ha definitivamente compiuto la sua evoluzione, svincolandosi dallo psicologismo asfittico e claustrofobico che lo aveva imprigionato nelle scene iniziali e lasciandosi ri-assorbire dal più grande intrico di forze vitali che animano il vivente. È nel sacrificio volontario che si realizza l'equilibrio perfetto tra la piena padronanza di sé e la perdita completa del centro, l'annullamento cieco e furioso dell'io: il poeta orfico riconosce l'incompiutezza della propria arte fintanto che questa non venga pervasa dal più possente *Hintergrund* rilkiano, che letteralmente invade a poco a poco la scena. Lo spazio esterno si riversa nello spazio interno, nella dimora di Orfeo, dapprima come immissione sonora (il rullo di tamburi che annuncia l'arrivo della folla inferocita) e poi attraverso le pietre che le baccanti scagliano contro la vetrata della finestra. Tanto nelle parole di Orfeo quanto nelle rocce lanciate dalle baccanti ritorna un motivo scultoreo: l'uomo orfico è pertanto, come si diceva già, la materia grezza che si lascia plasmare da forze altre, subendone gli attacchi – proprio come il mito. Il personaggio borghese di Orfeo ritorna ancora una volta nei territori del mito nel momento in cui 'resiste', proprio come fa il mito, al corso impetuoso degli eventi, immolandosi sull'altare dell'apparente inconciliabilità tra l'antica forma apollinea e la nuova cogenza dionisiaca della poesia moderna, simboleggiata da Aglaonice.
Orfeo si affaccia così al balcone, rivolgendosi alle menadi con un garbato «Mesdames!»[312], mentre le urla e i tamburi soffocano ben presto la sua voce. Pochi istanti dopo, la sua testa recisa rotola impietosamente sul pavimento della stanza:

> Où suis-je? Comme il fait noir… comme j'ai la tête lourde. Et mon corps, mon corps me fait mal. J'ai dû tomber de très haut, très haut sur la tête. Et ma tête…? Au fait, oui… je parle de ma tête… où est-elle, ma tête? Eurydice! Heurtebise! Aidez-moi! Où êtes-vous? Allumez la lampe, Eurydice! Je ne vois pas mon corps. Je ne retrouve plus ma tête. Je n'ai plus ni tête ni corps. J

[311] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 109.

[312] Ivi, p. 110.

ne comprends plus. Et j'ai du vide, j'ai du vide partout. Expliquez-moi. Réveillez-moi. Au secours! Au seours! Eurydice! (*Comme une plainte)* Eurydice… Eurydice… Eurydice…[313]

Attraverso il sacrificio volontario di Orfeo, si avvera nuovamente l'epilogo classico della testa recisa che continua a cantare, ma l'attenzione che Cocteau accorda alla parte anatomica del cantore ha implicazioni che si ripercuotono anche sulla nuova caratura moderna della poesia. La frase «je parle de ma tête» è infatti potenzialmente ambigua: Orfeo parla *con* la sua testa o *della* sua testa? È proprio nella polisemia irrisolta della preposizione strumentale o di argomento che l'autore realizza ancora una volta l'equilibrio funambolico tra l'antico e il nuovo, tra l'ispirazione classica della rielaborazione mitologica (il cantore che continua a cantare attraverso la sua testa recisa) e la tendenza surrealista (la poesia che assume la psiche, con il suo riflesso anatomico nel cervello, come epicentro tematico da cui si irraggia la produzione artistica). Del resto, Orfeo non riesce più a 'localizzare' la sua testa («où est-elle, ma tête?») e di conseguenza, non potendola più inquadrare nello spazio della drammatizzazione, Orfeo non può nemmeno collocarla inequivocabilmente nel *presente* della rappresentazione, nell' *hic et nunc* emblematizzato dalla forma teatrale dell'opera.
Un mito che non possa più cadere preda delle dicotomie del *chronos* è un mito che è stato restituito pienamente all'*aion,* al tempo senza scansioni, un tempo senza più tempo: non appena Orfeo comincia a sussurare il suo nome, Euridice appare, attraversa lo specchio e conduce con sé l'invisibile spirito del poeta:

EURYDICE:
J'ai ta main dans ma main. Marche, N'aie pas peur. Laisse-toi conduire…
ORPHÉE:
Où est mon corps?
EURYDICE:
Près de moi. Contre moi. Maintenant, tu ne peux plus me voir, et j'ai la permission de t'ammener.[…] Laisse, mon amour, ne t'occupe plus de ta tête…
Eurydice et le corps invisible d'Orphée s'enfoncent dans le miroir.[314]

[313] Ivi, p. 111.

[314] Ivi, p. 113.

Orfeo che si lascia condurre da Euridice è l'emblema di una poesia che non ricade più nelle maglie costrittive di una precisa tradizione: se Euridice incarna il classicismo 'après' preconizzato da Valéry, è del resto pur vero che l'immagine della donna che guida il cantore nel viaggio agli inferi è l'inversione speculare del mitema antico, in cui è Orfeo a condurre Euridice. L'equilibrio perseguito da Cocteau è dunque un bilanciamento tra conservazione e distruzione della *fabula* classica, che a sua volta è una detonazione innescata proprio dall'interno della tendenza iconoclastica compulsata dalle Avanguardie. «Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air», aveva annunciato Orfeo all'inizio della *pièce:* il nuovo scandalo, la bomba lanciata da Cocteau è proprio una rivoluzionaria rinuncia alla distruzione, un recupero dell'antico come forma di classicismo contemperata dalle istanze della poesia moderna.

Ricongiungendosi con Euridice, «Orphée ne pourra plus jamais être infidel à la ligne essentielle de son art»[315], scrive Eva Kushner: tuttavia, alla luce di quanto evidenziato, ad Orfeo sembra essere altrettanto preclusa la *fedeltà,* se per fedeltà intendiamo un'adesione assoluta, aprioristica, ad una precisa canonizzazione della scrittura, ad una forma che si dia esclusivamente come classica o moderna. Ritrovando Euridice Orfeo ritrova l'invisibile, riscopre la sua anima, la sua componente spirituale che sfugge allo sguardo tanto degli spettatori quanto dei personaggi: Orfeo si sottrae definitivamente al giudizio dei *presenti* – e cioè, metaforicamente, dei contemporanei – i quali di fatto si lanciano in una serie di ardite congetture sulla sua sparizione.

Sopraggiungono infatti un commissario di polizia e il suo cancelliere, determinati a indagare sulla morte del poeta. Inutili sono gli sforzi di Heurtebise di raccontare la natura soprannaturale degli eventi appena conclusi: il commissario rimane pervicacemente convinto della versione di Aglaonice e delle altre baccanti. Quest'ultime, infatti, hanno raccontato di aver visto Orfeo cadere dal balcone in un tragico incidente, il quale sarebbe stato seguito immediatamente da un'eclissi solare, interpretata poi dalle menadi come un segno del favore divino di Apollo nei confronti del poeta. Le donne reclamano quindi le spoglie di Orfeo per poterle portare in trionfo, in un crescendo paradossale di ipocrisia e calunnia.

Messo alle strette dalle incalzanti domande del commissario, Heurtebise scompare anch'egli dentro lo specchio, su invito di Euridice che gli suggerisce di abbracciare la sua natura divina e ricongiungersi nell'aldilà con la coppia di sposi. Nel mentre, il commissario continua

[315] E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine,* cit., p. 206.

imperterrito il suo interrogatorio, a cui ora risponde la stessa testa recisa di Orfeo, precedentemente posizionata da Heurtebise sulla base di marmo su cui il poeta aveva sognato di apporre un giorno il suo busto, in segno della sua gloria.

> LE COMMISSAIRE:
> Puisque vous me dites votre lieu de naissance, vous ne refuserez plus de dire votre nom. Vous vous appelez…
> LA TÊTE D'ORPHÉE:
> Jean.
> LE COMMISSAIRE:
> Jean comment?
> LA TÊTE D'ORPHÉE:
> Jean Cocteau.[316]

Il principale indiziato dell'omicidio di Orfeo è dunque il suo stesso autore, secondo la prospettiva dicotomica per cui un poeta fautore del nuovo non può che essere l'assassino dell'antico. L'ottusità con cui il commissario porta avanti la sua pervicace convinzione[317] evidenzia tuttavia la fallacia di una simile categorizzazione netta: ancora una volta la testa - teste sfugge al giudizio, non può sottoscrivere il verbale, la sua è un'opera di pura creazione poetica che non può tradursi in una *logica* razionale, persuasiva, quale quella incarnata dal commissario. Il pubblico, come dice Cocteau a Fraigneau, «est sensible à ce qui est inexact»[318]: l'indeterminatezza è quindi il margine strutturale che caratterizza l'opera nel momento in cui essa si inserisce come prodotto artistico nel circuito del tempo storico, nell'intemperie di un *milieu* culturale frammentato, contraddittorio, privo di un epicentro saldo a cui ricondurre l'esegesi artistica.

---

[316] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 128.

[317] Si veda, ad esempio, l'effetto inevitabilmente comico che lo spetttore avverte nel momento in cui il commissario cerca di far firmare al sospettato il verbale, rifiutandosi di credere che sia davvero una testa mozzata a parlare: «Il faut qulque issue secrète dont l'assassin – car cette fuite nous apporte la preuve du crime -, dont l'assassin, disais-je, devait connaître l'existence» (Ivi, p. 131).

[318] Cfr. J. Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau,* cit., p. 3: «J'habite la campagne pour ne pas rencontrer l'homme qu'on a fait de moi dans la presse, un homme que je n'aimerais pas connaître […] Par exemple, dans les journaux mes amis journalistes me dissent que le public n'est pas sensible à ce qui est exact, que le public est sensible à ce qui est inexact. Je met ça sur le compte de la fable; à notre 'plus vrai que le vrai' la réponse du 'plus faux que le faux'».

La 'vera' conclusione dell'opera non può quindi che darsi in una dimensione 'altra' rispetto all'orizzonte di senso delimitato dall'estenuante logica del commissario. Nell'ultima scena, la dimora di Orfeo è salita in cielo; il cantore, la moglie e l'angelo-vetraio sono colti in un'atmosfera conviviale serena, pacificata, in una totale trasfigurazione della realtà domestica tratteggiata all'inizio della *pièce.*

Il definitivo insediamento di Heurtebise nel quadro domestico riflette la genesi del personaggio: proprio come l'ascensore di Rue de la Boétie, Heurtebise è il fulcro attraverso cui si realizzano due movimenti paralleli e complementari, ossia la discesa del soprannaturale tra le forme apparentemente prosaiche del salotto borghese, e al tempo stesso l'ascensione della realtà quotidiana verso la dimensione superna, spirituale, dell'esistenza.

L'ingresso nel soprannaturale non si dà quindi nelle forme statiche di una conquista (Orfeo che vince definitivamente la morte), ma diventa un processo dinamico, intrinsecamente caratterizzato dal movimento («*Le décor monte au ciel*»[319]) e perciò dalla trasformazione, dalla continua commutazione tra visibile e invisibile che si realizza nell'opera d'arte. Nella preghiera finale di ringraziamento, infatti, Orfeo sancisce la definitiva coincidenza tra Dio e la poesia:

> Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de nous avoir ouvert votre paradis. Nous vous remercions d'avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de n'avoir pas reconnu notre ange gardien. Nous vous remercions d'avoir sauvé Eurydice parce que, par amour, elle a tué le diable sous la forme d'un cheval et qu'elle en est morte. Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. Ainsi soit-il. [320]

La poesia è un'emanazione divina nella misura in cui consente di ancorare il soprannaturale al mondo quotidiano, superando la frammentarietà dell'esperienza individuale – il cavallo 'satanico' – e rivelando invece la parzialità di una prospettiva puramente umana, contingente, del reale. È alla luce della preghiera finale che si può infatti comprendere pienamente il senso dell'epigrafe dell'opera: «Qu'il est laid le bonheur qu'on veut. / Qu'il est beau le malheur qu'on a». Attraverso la poesia la vita è colta nella sua totalità, nell'eterno raccordarsi degli opposti, in un *aion* in cui vengono meno le dicotomie con cui l'uomo cerca di categorizzare il reale. Non

[319] J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 133.

[320] Ivi, pp. 133-134.

vi è più alcuna distinzione netta tra bene e male, proprio come nel caso di Heurtebise, che prima congiura ai danni di Orfeo e poi diventa suo aiutante. Ogni gesto di ciascun personaggio si rifrange tra la mano umana che lo pone in essere e il 'guanto' del divino, il disegno più ampio in cui ogni singolo atto viene a inserirsi secondo dinamiche che esulano dalla volontà dei singoli agenti umani, come avviene nel momento in cui Euridice crede di tradire Orfeo e invece gli consente infine di liberarsi dalle pastoie di un'arte parziale, incompleta.

Non stupisce dunque notare che, ben oltre il successo della pièce teatrale, Orfeo rimane un *alter ego* costante nella poliedrica produzione di Cocteau, interessando in particolar modo il cinema, con la cosiddetta *trilogia orfica.* Il cinema consente all'autore di operare un'ulteriore condensazione temporale rispetto al teatro, in un crescente effetto di straniamento cronologico in cui non ci sono 'tempi morti', come scrive Luigi Allegri[321], perché lo spettro del visibile nella pellicola corrisponde interamente al solo 'evento mitico' di cui parla Del Corno. Attraverso il montaggio, dunque, il cinema consente di esulare i singoli momenti in cui l'azione drammatica si apre all' *aion,* riducendo il *chronos* a una semplice categoria interpretativa che consente di stabilire relazioni di causa-effetto tra le singole scene[322], laddove invece a teatro, come abbiamo visto, il *chronos* entra nelle maglie dell'*aion* attraverso la condivisione della presenza tra spettatori e attori.

Il cinema si rivela dunque per Cocteau non soltanto il *medium* capace di rendere il paradosso temporale alla base della rielaborazione mitologica, tale quale lo abbiamo precedentemente analizzato, ma anche e soprattutto il mezzo espressivo in grado di meglio veicolare l'intrinseca 'cogenza sinestetica' di cui il mito orfico è imbevuto. Attraverso la sperimentazione cinematografica Cocteau realizza il paradosso di un mito 'sonoro' – il mito di un canto e del suo cantore – che pure si tramanda nel silenzio dei libri, della parola scritta, e che infine ha il suo fulcro tematico nel tema del visuale, dello sguardo. Ciò si traduce in un' 'esportazione multimediale', prima ancora che geografica del mito orfico, destinata ad avere grande seguito nel cinema europeo e americano del Novecento. Si pensi, per esempio, alla pellicola *The fugitive kind* di Sydney Lumet (1960), tratto dall' *Orpheus descending* di Tennessee Williams (1957), in cui Orfeo è un musicista vagabondo di nome Val, approdato nella claustrofobica

[321] Cfr. Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro,* Laterza, Bari 2012, p. 108: «il montaggio può comprimere il tempo, accorciarlo, depurandolo di quelli che vengono chiamati i *tempi morti.*»

[322]Sul ruolo del montaggio come tecnica mitologica e mitopoietica, cfr. D. Sacco, D. Sacco, *Mito e Teatro. Il principio drammaturgico del montaggio,*cit.

realtà piccolo borghese della periferia americana, o al mirabolante affresco del carnevale di Rio in cui si perde l'*Orfeu Negro* di Marcel Camus (1959)[323] - fino ad approdare all'esiziale sperimentazione metadrammatica di Alain Resnais (*Vous n'avez encore rien vu,* 2012), in cui l'originario confronto tra mito e teatro si ricompone proprio nel segno di Orfeo.

La trilogia orfica di Cocteau si rivela pertanto uno snodo cruciale per tutta la successiva rielaborazione cinematografica del mito orfico. Essa trova la sua prima formulazione ne *Le sang d'un poète* (1930), in cui un giovane poeta si ritrova preda di una *cupio dissolvi* che sembra fatalmente condurlo verso il centro della 'notte', laddove la tensione erotica si riverbera in una ben più angosciosa pulsione di morte. Il passaggio dall'esistenza umana al regno arcano dell'invisibile avviene, come nella *pièce* del 1926, allorché il protagonista entra nello specchio, il quale viene reso con una superficie d'acqua: un espediente tecnico destinato a fare scuola in tutto il cinema moderno, dall'*horror* al genere fantascientifico.

Nell' *Orphée* del 1950, invece, Cocteau riprende la triade dei personaggi originari dell' omonima *pièce* teatrale, mostrando tuttavia un definitivo abbandono dell'atmosfera giocosa e tragicomica che caratterizza la messa in scena nel 1926, in favore di una ricalibratura in chiave più marcatamente tragica e, soprattutto, narcisistica. Sin dalle prime scene, l'uomo Orfeo, il poeta *vivente*, è assediato dal suo 'doppio' – un uomo morto, ossia il cadavere del poeta Cégeste, del cui omicidio Orfeo è casualmente testimone. Il mandante dell'uccisione è la *Princesse,* la Morte, che comincia a comunicare con Orfeo attraverso parole apparentemente sconnesse che il poeta capta dalla radio della sua Rolls Royce. Il brusio di sottofondo che caratterizza la comunicazione radiofonica con la Morte ricorda il ronzio delle api, e cioè quella morte che, nella *pièce,* è rivelata come *mort au travail,* come lavorio incessante della morte *dentro* la vita, di cui costituisce la filigrana segreta. L'amore che Orfeo comincia a provare per la *Princesse* è ben diverso dall'amore coniugale che lo lega ad Euridice, perché altro non è che la radicalizzazione estrema del suo narcisismo. Orfeo innamorato della Morte e desideroso di raggiungerla è immortalato mentre si china sullo specchio proprio perché il ricongiugimento anelato non è con l'Altro ma con la totalità del Sé: è la coscienza del poeta che riconosce

[323] Si noti inoltre come il film di Marcel Camus sia un adattamento del dramma musicale in versi del brasiliano Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição,* 1956. Come scrive Pietro Aniel Jannini, curatore dell'edizione italiana dell'opera di de Moraes, l'originalità dell *Orfeu da Conceição,*«è da ricercarsi in modo particolare nella presenza dell'elemento *negro*», ossia in un orfismo capace di modulare la «meravigliosa ricerca del momento in cui le due civiltà, quella classica – vale a dire europea – e quella *negra* si fondano in un piano i umanità che le comprende e le trascende» (V. de Moraes, *Orfeu da Conceição,* Nuova Accademia Editrice, Milano 1961).

l'agonia quotidiana e inarrestabile che si nasconde *dentro* l'apparente solidità biologica del suo corpo vivente.

La *Princesse*, a sua volta, si innamora di Orfeo e uccide Euridice per gelosia. Heurtebise, che nel film svolge il ruolo di *chauffeur* della Morte, gli propone di seguirlo oltre lo specchio, nell'oltretomba, che appare poi trasfigurato in uno sfondo di rovine pompeiane, che rendono ancora più evidente l'ascendenza dell'opera di Jensen nella produzione orfica di Cocteau.

> HEURTEBISE. - *Je vous pose une question precise, ne l'oubliez pas. Est-ce la mort que vous désirez rejoindre ou Eurydice?*
> ORPHÈE. - *Les deux.*
> HEURTEBISE. - … *Et, si possible, tromper l'une avec l'autre…*[324]

Tradire "l'una con l'altra" è, come suggerisce la replica di Heurtebise, l'unica possibile soluzione per sciogliere l'*impasse* narcisistica: amare Euridice, la vita, e al tempo stesso amare la Morte vuol dire ricomporre l'unità del Sé, riconoscere e accettare nella corporeità vivente la stilla mortifera che vi alberga.

Nell'aldilà, tuttavia, la *Princesse* è messa sotto processo dalle arcane autorità infernali per aver deciso autonomamente la morte di Euridice. Il verdetto è unanime: i due coniugi potranno far ritorno nel mondo dei vivi, a patto che Orfeo non guardi mai Euridice. Tornati alla loro realtà quotidiana, i due si ritrovano in un inferno ancora peggiore di incomprensioni reciproche, finché un giorno, nell'auto di Heurtebise, Orfeo incrocia distrattamente lo sguardo di Euridice nello specchietto retrovisore, perdendola nuovamente.

Come nella *pièce*, tuttavia, è lo *sparagmos* finale che concede al poeta l'occasione per una seconda catabasi: Orfeo viene ucciso dagli amici di Cégeste sopraggiunti a vendicare la morte di quest'ultimo. Al contrario dell'opera teatrale, nel film è la Morte a compiere un sacrificio volontario: ricongiuntasi con Orfeo nell'oltretomba, la *Princesse* decide di sacrificarsi per amore del poeta, pur di renderlo immortale: la conclusione della pellicola vede Orfeo ed Euridice ritornati definitivamente alla loro vita quotidiana, del tutto dimentichi del viaggio ultraterreno.

[324] J. Cocteau, *Orphée. Film,* J'ai lu, Paris 1998, p. 78.

Il sacrificio della *Princesse* con cui si chiude l'*Orphée* trova il suo compimento nell'ultima pellicola orfica di Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne demandez pas pourquoi!* (1959), in cui recita l'ormai senescente Cocteau, impersonando se stesso in abiti settecenteschi. La definitiva identificazione tra il Cocteau storico e il mito dell'*Ur-Dichter* segna il definitivo esodo della vicenda biografica di Cocteau dal mondo del *chronos,* e la sua radicalizzazione nell'imperturbabilità olimpica dell'*aion.* Come scrive Vecce, l'autore concepisce l'intera pellicola come «l'allegoria della propria morte imminente, a cui Cocteau risponde con il suo grande mito di metamorfosi e resurrezione della Fenice»[325]. Dopo la creazione del personaggio di Heurtebise, *Le Testament* segna quindi la battuta finale della lunga gestazione mitopoietica di Cocteau: l'ultimo mito creato dall'autore è la solipsistica mitologizzazione del Sé, che assurge a farsi mito dopo aver compiuto il passo necessario del secondo film, e cioè dopo essersi innamorato della propria morte. Nel film l'uomo Cocteau agisce come mito primo, il Modello di cui parla Claudia Corti, che si rifrange in una serie di immagini secondarie, una moltiplicazione potenzialmente infinita di 'miti secondi'. Questi ultimi ripercorrono l'intero arco della sua esistenza – dagli anni dell'infanzia fino alla morte - nelle forme oniriche di un'avventura spirituale visionaria, che straborda in tempi e spazi 'altri', spingendosi ben oltre i limiti della vicenda biografica dell'uomo Cocteau. La biografia diventa perciò mitologia nel momento in cui il poeta e la morte si innamorano l'uno dell'altra, proprio perché si *identificano* l'uno nell'altra: a separarli, secondo Cocteau, non vi è che uno specchio. Orfeo è la morte della Morte, il suo limite estremo, perché nella poesia orfica di Cocteau la *camarde* ha gettato la maschera e ha rivelato il suo lavorio incessante attraverso il tempo: se la morte è presente nella vita, allora la vita è altrettanto presente – e possibile– nella morte, che dunque non è più tale. E allo stesso modo la Morte diventa la poetessa del poeta-Orfeo, la sua mitografa - perché se la morte non scrivesse il capitolo finale, non ci potrebbe essere alcuna rinascita.

[325] C. Vecce, *Cocteau e Orfeo. Sogno e metamorfosi del mito,* cit., p. 64.

3.4 Quando Orfeo ha lo sguardo di Javert: l'*Eurydice* di Jean Anouilh.

Abbiamo avuto modo di vedere come, a partire dall'opera di Kokoschka e successivamente con Cocteau, la rappresentazione drammatica permetta al mito di uscire progressivamente dai confini di quella «mascolinità egemonica» di cui scrive Connell[326], e di riconfigurarsi invece in un più stringente dialogismo tra il personaggio maschile e la figura di Euridice. Nelle fonti classiche, infatti, quest'ultima non era che il silenzioso *primum movens* del mitema della catabasi, in cui non compariva se non nella figura sbiadita e incorporea di un *eidolon.* E altrettanto fantasmatica è la sua presenza nella poesia di Campana, dove anzi è proprio l'*assenza* di Euridice a conferire all'opera del poeta marradese il crisma di un'avventura orfica. Per Campana Euridice è un fantasma del desiderio, un fantasma che non può più essere ritrovato nella realtà materiale ma che rivive nel residuo memoriale di una purezza originaria, di un' *idealità poetica* che la modernità ha irrimediabilmente inficiato. «Nel panorama scheletrico del mondo»[327] a cui guarda Campana, Euridice non può più esistere se non come il riflesso della sua *corruzione*, quale appunto traspare nei volti delle meretrici che si avvicendano nei *Canti Orfici.*

La scena teatrale diventa invece lo spazio in cui il personaggio di Euridice assume definitivamente una sua *corporeità,* prima ancora che un'*agency* drammatica comparabile a quella di Orfeo. Nel momento in cui sale sul palcoscenico, il personaggio di Euridice non può più essere un fantasma invisibile, e anzi si offre, come abbiamo visto, in tutta la dirompente evidenza della sua fisicità muliebre. L'*Eurydice* di Jean Anouilh, *pièce noire* che debutta nel 1941, già a partire dal titolo sembra infatti allinearsi nella prospettiva di questa singolare preminenza scenica accordata al personaggio femminile del mito.

Come sottolinea Bernard Beugnot, del resto, nel teatro di Anouilh la rielaborazione mitologica in chiave contemporanea viene a intrecciarsi fatalmente con una più ampia dinamica di decostruzione e riconfigurazione identitaria che investe i personaggi[328], che si realizza attraverso uno straniamento non soltanto di ordine temporale ma anche spaziale. Come abbiamo visto, la scenografia domestica dell'*Orphée* di Cocteau era un'ambientazione funzionale a

[326] Cfr. R. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale,* Feltrinelli, Milano 1993, p. 196.

[327] D. Campana, *Canti Orfici,* cit., p. 113.

[328] Cfr. J. Anouilh, *Théâtre,* 2 voll., a c. di B. Beugnot, Gallimard, Parigi 2007, I, p. XVIII.

veicolare l'illusorietà del reale e a tradurre l'equilibrio funambolico dell'autore, e che soprattutto manteneva una connessione almeno formale con la geografia del mito antico – il concorso di Tracia. Nella *pièce* di Anouilh, invece, lo spazio dell'azione drammatica diventa il campo di forze in cui il *chronos* esercita un'ulteriore azione costrittiva sull'*aion* mitologico.
Il primo atto si svolge infatti nella sala ristorante di una stazione di provincia:

> Le buffet d'une gare de province. Style pompeux, usé et sali. Tables de marbre, glaces, banquettes de velours rouge, râpé. Sur sa caisse trop haute, comme un bouddha sur un autel, la cassière, au gros chignon, aux seins énorme. De vieu garçons chauves et dignes, des boules de metal brilliant où dorment des torchons puants.
> Avant le lever du rideau on a entendu un violon. C'est Orphée qui joue doucement dans un coin près de son père, absorbé par des comptes sordides devant deux verres vides. Au fond, un seul client, un jeune homme, chapeau rabattu sur les yeux, en imperméables, l'air absent. Musique un instant, puis le père s'arrête de compter, regarde Orphée. [329]

Lo *spazio* della stazione sottende dunque un *tempo* chiaramente moderno, di cui realizza l'evidenza visiva e con il quale concorre a delineare uno speciale cronotopo, quello che Marc Augé avrebbe poi definito come *non-lieu*, ossia un luogo di transito che non ha una specifica caratterizzazione etno-culturale. La nozione di non-luogo di Augé identifica infatti uno spazio in cui a una sovrabbondanza di tipo spaziale (suggerita, nel caso in esame, dal numero potenzialmente illimitato di località raggiungibili dai binari della stessa stazione) si associa una sovrabbondanza di tipo temporale. Per quest'ultimo tipo di sovrabbondanza Augé propone l'esempio dell'aeroporto, in cui alla molteplicità degli orari dei voli si aggiunge anche la virtualità di un fuso-orario suggerito da talune destinazioni[330].
Nella *pièce* di Anouilh a realizzare la sovrabbondanza di tipo temporale è chiaramente il mito, attraverso il riferimento al nome e alla musica di Orfeo già nella didascalia: il mito si inserisce dunque nello spazio della rappresentazione come una stratificazione cronologica, ovvero come sequela di *mythoi* che rimandano ad una degradazione – nell'accezione 'cosmogonica' del termine – dell'unità originaria del *mythos* primigenio. L'ambientazione nel suo complesso,

[329] J. Anouilh, *Eurydice suivi de Roméo et Juliette,* Gallimard Folio, Parigi 1980, p. 11.

[330] Cfr. M. Augé, *Nonluoghi: introduzione ad un'antropologia sulla surmodernità,* Eleuthera editrice, Milano 2009, pp. 29-52.

infatti, mostra uno *stile* pomposo, *usurato* e sporco, mentre l'impietoso paragone tra la cassiera e Buddha restituisce il senso di un sincretismo cinico, in cui il costante raffronto tra la bassezza del contemporaneo e la grandezza dell'antico riecheggia «la grande comédie moliéresque, comique et dure» a cui Anouilh si professa fedele[331].

L'indeterminatezza del non-luogo – di cui Augé sottolinea anche i caratteri ricorsivi e transculturali – è dunque la riconfigurazione dell'indeterminatezza spazio-temporale della *fabula* mitologica: è la contemporaneità che fagocita e assimila le categorie dell'antico, riproponendole nelle forme stranianti della loro concretizzazione moderna.

Analogamente, tale dinamica si applica anche al *topos* genealogico di esiodea memoria – in quella che è a tutti gli effetti la prima, vistosa innovazione che Anouilh apporta allo schema attanziale del mito classico. Alla teogonia antica subentra infatti una moderna antropogonia di stampo borghese, vale a dire la famiglia: Orfeo ha un padre, un tipo umano che in chiave mitologica non può che richiamare la crudeltà del dio Urano, che impediva alla sua progenie di nascere, e la spietata voracità di suo figlio Crono, il quale divorava i suoi figli per paura che questi ultimi gli potessero sottrarre il potere. Sin dalla teogonia esiodea, dunque, il mito nasce nell'alveo di un conflitto generazionale in cui il tempo dei padri divora la vita dei figli, nella misura in cui cerca di impedirne la memorabilità: sopprimendola, come nel momento in cui sia Urano che Crono sterminano la loro discendenza, oppure legandola indissolubilmente alla personalità paterna, come accade nel momento in cui entrambi gli dei, dopo essere stati spodestati dai figli, sono costretti a rigurgitare il resto della prole precedentemente divorata. Nel mito, cioè, alla linearità della nascita per via materna segue sempre il tortuoso percorso di una seconda nascita per via paterna: se la madre-*fysis* dà alla luce i figli, il padre-*nomos* è colui che alla fine *permette* ai figli di vivere, dopo aver cercato di impedirlo. E la figura paterna è l'emblema del *nomos,* di una legge chiamata a coartare la naturalità potenzialmente incontrollata della riproduzione, anche nella misura in cui stabilisce una norma comportamentale a cui i figli successivamente tendono ad attenersi. Così Crono, dopo aver sperimentato la crudeltà del padre, finisce comunque per seguirne le orme, riproponendo lo stesso schema infanticida di Urano nel momento in cui si unisce a Rea e diventa egli stesso padre.

[331] Scrive infatti l'autore in una lettera del 1947: «je n'ai guère de théories sur le théâtre, sinon le besoin de sortir du réalisme, de l'anecdote- Je crois que la vraie formule, c'est la grande comédie moliéresque, comique et dure, et j'espère maintenant travailler dans ce sens» (Cfr. B. Beugnot, (a c. di), *Jean Anouilh. Théâtre* cit., I, p. XII.

Si noti perciò come anche in questo caso il mito antico non soltanto precorra quelle che poi saranno le cristallizzazioni freudiane legate alla figura paterna, ma soprattutto adombri già il concetto di memoria collettiva teorizzato da Maurice Halbwachs, secondo cui sono le collettività a determinare le memorie dei singoli individui, e non viceversa[332]. I figli non sono liberi di costruire i propri ricordi autonomamente perché conservano, più o meno esplicitamente, la traccia mnestica di pattern comportamentali 'altri' che derivano dal vissuto transgenerazionale dei padri, esemplificati nel mito dal crudele rituale di Urano.
La libertà di azione dell'Orfeo di Anouilh è perciò irrimediabilmente compromessa dalla presenza del padre e dal vissuto di quest'ultimo, di cui il protagonista condivide la medesima triste sorte: tanto Orfeo quanto il padre sono musicisti girovaghi che vivono di elemosina, aggirandosi per la stazione nell'attesa di riuscire a prendere un treno che li possa portare a Perpignan.

> LE PÈRE:
> Fiston?
> ORPHÉE:
> Papa?
> LE PÈRE:
> Tu n'as tout de même l'intention de faire faire la quête à ton vieux père dans un buffet de gare, fiston?
> ORPHÉE:
> Je joue pour moi.
> LE PÈRE:
> Je me demande comment, étant musician, tu peux encore aimer la musique […] Il y a vingt ans, j'avais encore du talent. .[333]

Benché Orfeo rivendichi l'autonomia della sua arte, la peculiarità della sua musica - che nel mito classico era un dono divino, come la lira regalata da Apollo - nella *pièce* di Anouilh diventa la meccanica trasmissione di un'*eredità paterna,* ironicamente l'unica che il vecchio padre possa lasciare al figlio. Attraverso la figura del padre, l'identità dell'Orfeo mitologico viene

[332] Cfr. M Halbwachs, *La memoria collettiva* [ed. or. *La mémoire collective,* PUF, Parigi 1950], a c. di P. Jedlowski e T. Grande, Unicopli, Milano 2007.

[333] J. Anouilh, *Eurydice…* cit., pp. 11-12.

ulteriormente rinsaldata nel *chronos,* di cui la filiazione restituisce un riflesso nell'umano: rispetto all'Orfeo di Cocteau, ancora libero di muoversi liberamente tra due mondi, da un lato all'altro dello specchio, quello di Anouilh appare rinserrato nelle maglie del presente in virtù di molteplici costrizioni spazio-temporali che lo relegano in una dimensione liminare. L'Orfeo di Anouilh non riesce ad abitare la realtà del presente, verso cui prova evidente ribrezzo, ma non riesce neanche ad accedere ad un 'oltre' metafisico – come accadeva invece nella poesia rilkiana – né tanto meno a muoversi liberamente nell'equilibrio cocteauviano tra *chronos* e *aion.* Quello di Anouilh, al contrario, è un equilibrio mancato, un Orfeo paralizzato sotto il peso del *chronos,* prigioniero in un'angusta dimensione interstiziale che non ha i caratteri né del tempo dell'essere né del tempo dell'accadere– come del resto suggerisce anche la neutralità cronotopica del *non-lieu* come luogo di passaggio, già discussa in precedenza, e come sembrerebbe confermare anche l'incapacità di Orfeo di lasciare il padre:

> ORPHÉE:
> Non. Il est probable que je ne pourrai jamais te quitter. J'ai plus talent que toi, je suis jeune et je suis sûr que la vie me réserve autre chose; mais je ne pourrai pas vivre, si je sais que tu crèves quelque part.

È il 1941, lo ricordiamo, quando Orfeo pronuncia queste parole: il mito non può rifuggire definitivamente il *chronos,* Orfeo non può vivere nelle selve di Tracia quando nel tempo della Storia, tra le strade della capitale invase dalle truppe naziste, il popolo francese *muore.* Otto anni dopo, nel 1949, Theodor Adorno arriverà a dire che scrivere una poesia dopo Auschwitz «è un atto di barbarie»[334]: barbarie, appunto, nell'accezione linguistica del termine. Con l'abominio della Seconda guerra mondiale la poesia, e con essa la letteratura in senso lato, per sopravvivere come tale è chiamata a darsi in un linguaggio che non può più coincidere con il lessico mortifero del presente storico, ma che deve anzi tradurre la morte nelle forme della vita. Anouilh, nel momento in cui scrive l'*Eurydice* nella prima metà del 1941*,* non ha ancora vissuto il dramma del grande rastrellamento del *Velodrome d'Hiver* del 1942. Gli orrori dell'occupazione tedesca non hanno ancora raggiunto l'apice, ma l'autore ha già abbandonato Parigi, trasferendosi per sei mesi a Salies-de-Béarn assieme alla sua compagna, l'attrice

[334] T. Adorno, *Critica della cultura e società,* in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura,* Einaudi, Torino 1972, p. 22.

Monelle Valentin. È nell'angosciosa percezione di una Storia che sopravanza, e da cui i due amanti cercano di mettersi al riparo, che Anouilh comincia ad approcciarsi alla riscrittura del mito orfico nel tentativo di ritrovare, nei contorni della favola antica, la traccia più profonda e certa dell'umano, come dichiara poi in un'intervista:

> Ah! Oui, "Eurydice"… Le mythe antique… Avez-vous songé à ceci: un homme aime une femme. Il la perd, la retrouve pour la reperdre à nouveau dans la mort. C'est le sujet d'Eurydice. En est-il un qui appartienne plus au domain de l'humanité?[335]

La rielaborazione mitologica del mitema orfico esemplifica per Anouilh l'immagine di un'umanità impegnata a ricercare se stessa tra le rovine della Storia: un'umanità condannata a vivere *à rebours,* a procedere a ritroso per ritrovare un motivo – e una giustificazione - della sua sopravvivenza dopo l'orrore della guerra, oltre le colpe dei padri. «Siamo sporchi di guerra e Orfeo brulica / d'insetti, è bucato dai pidocchi»[336], scriverà Salvatore Quasimodo pressoché in contemporanea con il saggio di Adorno, nel 1949: l'Orfeo di Anouilh sembra restituire già il riflesso dell' Orfeo 'bucato' di Quasimodo - un Orfeo crivellato dai colpi della Storia, insozzato irrimediabilmente dalla natura parassitaria del presente, che si insinua tra le pieghe del mito come un'infiltrazione morale impossibile da arginare completamente. Nel dramma di Anouilh, infatti, la guerra non compare mai dichiaratamente sulla scena, ne resta ai margini, apparentemente relegata nella realtà fisica e spirituale degli spettatori: eppure a dominare il destino di Orfeo nella *pièce* è lo stesso clima di tragica precarietà che si respira fuori dalle mura del teatro, nella Parigi occupata. Come nota Eva Marinai, Anouilh traspone sulla scena quello che Maeterlinck aveva già preconizzato nel 1896 con il saggio *Le tragique quotidien*, e cioè la definitiva radicalizzazione del tragico nella dimensione extrascenica[337], nella banalità quotidiana e pervasiva che circonda il fruitore dell'opera letteraria, prima ancora che il personaggio. Dall'avvertimento del tragico nella tragedia antica si arriva così al *sentimento* del tragico nella contemporaneità, per adoperare una terminologia pirandelliana: e infatti l'incontro

[335] Y. Novy, *Quand Jean Anouilh ne nous parle pas d'*Eurydice, «Comoedia», 15 novembre 1941.

[336] S. Quasimodo, *Vita non è sogno,* in Id., *Poesie e Discorsi sulla poesia,* a c. di G. Finzi, pref. di C. Bo, Mondadori, Milano 1996, p. 150.

[337] Cfr. E. Marinai, *Il tragico quotidiano. Jean Anouilh, mito e teatro a Parigi fra le due guerre,* Titivillius, San Miniato 2023, pp. 15 e sgg.

fatale tra Orfeo ed Euridice avviene al crocevia tra τύχη e ἀνάγκη, tra destino e necessità, lungo il 'percorso già tracciato' dei binari ferroviari[338]. Alla stazione è sopraggiunta infatti una mediocre compagnia teatrale in tournée di cui fa parte Euridice, una giovane attrice. Al suo seguito vi è sua madre, la frivola Lucienne che «n'a pas cessé de rajeunir depuis 1920»[339] e il deprecabile amante di quest'ultima, Vincent.

La protagonista del mito antico viene perciò inquadrata anch'ella, come la sua controparte maschile, in un contesto familiare di cui inevitabilmente assimila le bassezze quotidiane, ma soprattutto la sua presenza sulla scena, in un sottile gioco metateatrale, è dichiaratamente quella di un'attrice: quasi che l'essenza del personaggio femminile nel mito antico, per Anouilh, fosse proprio la recitazione, la necessità di dover seguire un canovaccio prestabilito e scritto da altri. L'Euridice del mito classico, come tramandato dal resoconto virgiliano e dalla *fabula* ovidiana, non ha una parola propria, non può lamentarsi di nulla se non di essere stata amata: la sua voce modula sempre la parola degli altri, quella di Orfeo e dei suoi mitografi, e il suo destino è la morte, il silenzio, proprio come la personalità di un attore che si eclissa nel suo personaggio. Del resto lo schema narrativo del mitema della catabasi che la vede co-protagonista, nella sua configurazione classica, si basa proprio sul doppio binario tra il silenzio femminile e la voce di Orfeo, tra la morte di Euridice e il ritorno nel mondo dei vivi del suo sposo.

Anche la madre e Vincent, nell'opera di Anouilh, non appena entrano in scena cercano immediatamente di mettere a tacere la giovane, che cerca invano di prendere le difese del «petit régisseur», del povero direttore di scena vilipeso da tutti. Come nota Lucienne a proposito di Euridice, rivolgendosi a Vincent:

> C'est une petite dinde. Tu sais qu'elle protège ce garçon, comme elle protège, Dieu sait pourquoi, tout ce qui est mal fichu sur cette terre, les vieux chats, les chiens perdus, les ivrognes.[340]

Nell'opinione della madre, Euridice sceglie sempre di prendere le difese degli ultimi, schierandosi dalla parte degli emarginati – la stessa cifra di emarginazione che, secondo Eva

[338] Cfr. P. Ginestier, *Anouilh,* Seghers, Parigi 1947, p. 58: «dans l buffet d'une gare qui, avec ses rails, symbolise la croisée des destins».

[339] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 19.

[340] Ivi, pp. 24-25.

Marinai, caratterizza gli eroi dell'universo *anouilhien*[341]. La giovane appare pertanto il doppio speculare di Orfeo, ne condivide la medesima condizione 'eroica' – o antieroica, se vogliamo – nella misura in cui ne replica la stessa conflittualità intrafamiliare e la stessa condizione di *outsider* nella società, proprio come Orfeo che vive di elemosina. Nell'ottica di una simile specularità, però, notiamo anche come Euridice cominci progressivamente ad acquisire prerogative che nel mito antico erano esclusivamente ad appannaggio del cantore maschio, come la speciale intesa con il mondo ferino: l'Euridice di Anouilh rovescia la superiorità maschile, valida nel mito antico, in un'attitudine puramente femminile, materna, proteggendo gli animali laddove invece Orfeo con la sua musica cercava di ammansirli, e cioè di controllarli. Come Orfeo, tuttavia, anche Euridice viene costantemente 'crivellata' dalla bassezza del presente: irritata dalle conversazioni tra sua madre e Vincent, si allontana, misteriosamente attratta dal suono del violino di Orfeo. Si imbatte prima nel vecchio padre di quest'ultimo, che le specifica che il suonatore è il figlio: il primo incontro con Orfeo, perciò, è uno scontro con il passato implicito che è inscritto nel personaggio, nei lineamenti induriti del padre, che al cospetto della giovane «*se sent laid, pauvre et chauve*»[342]. Orfeo ed Euridice sono assediati tanto dal loro passato quanto dal loro presente, in un*'impasse* esistenziale che sembra costantemente spingerli all'inazione, all'impossibilità di agire. Nel momento in cui finalmente la protagonista si ritrova faccia a faccia con Orfeo, infatti, a pochi passi dalla coppia, sui *binari,* passa una ragazzina che cerca di richiamare a più riprese Euridice, ricordandole che Mathias, un altro giovane innamorato di lei, continua a cercarla per la stazione. «N'oublie pas Mathias»[343], insiste la fanciulla mentre Euridice ormai non ha occhi che per Orfeo:

> *Elle regarde Orphée.*
> Vos yeux sont bleu clair.
> ORPHÉE:
> Oui. On ne sait pas de quelle couleur sont les vôtres.
> EURYDICE:

[341] Cfr. E. Marinai, *Il tragico quotidiano...* cit., p. 108: il carattere eroico dei personaggi di Anouilh appare, secondo la studiosa, «contrassegnato dall'estraneità al nucleo familiare originario, dal desiderio di fuga, dall'incapacità di lasciarsi amare. […] l'eroe mantiene le sue caratteristiche archetipiche di diversità rispetto alla coralità costituita da tutti gli altri personaggi: un essere diverso inteso come "vittima sacrificale", come incarnazione del capro espiatorio delle colpe dell'umanità».
[342] J. Anouilh, *Eurydice,* cit, p. 19.

[343] Ivi, p. 29.

Ils disent que cela dépend de ce que je pense. […]
ORPHÉE:
Qui, «ils»?
EURYDICE:
Les autres. [344]

A presentarsi ad Orfeo, dunque, sin dalle prime battute del loro incontro, non è Euridice ma il *mito* di Euridice, se per mito intendiamo una stratificazione di racconti, un'interpolazione continua di un nucleo diegetico originario che resta, come abbiamo visto con Furio Jesi, inattingibile. La giovane attrice, a partire dal suo ingresso in scena e attraverso le sue stesse parole, viene presentata con un continuo riferimento alle opinioni altrui, degli altri personaggi o di una collettività non meglio precisata, come nell'ultima citazione riportata. Traslando la critica mitologica di Jesi nelle categorie sartriane, potremmo dire che Euridice risulta un personaggio imperniato sull'impossibile coincidenza tra l' *être-en-soi,* statico e atemporale, e l'*être-pour-soi,* ossia l'essere imbrigliato nel *chronos,* la cui costruzione è il frutto della sua dinamicità nel tempo, del suo costituirsi in un mondo esterno governato anche e soprattutto dall'ineludibile confronto con la coscienza degli altri[345]. Euridice è un'attrice che mette in scena il suo essere per sé - che inevitabilmente si trasforma, attraverso lo sguardo altrui, in un essere per gli altri (*par-autrui*), in una costruzione ontologica che reifica il personaggio nelle forme di una narrazione polifonica e contraddittoria che, come vedremo, Euridice cercherà disperatamente di rifuggire.
Già il primo incontro con Orfeo, infatti, è calibrato in modo tale da far risultare lampante, agli occhi dello spettatore che già intuisce gli sviluppi della vicenda mitologica, la natura mistificatrice della parola altrui. Nella folgorazione di un intimo, reciproco sguardo, Euridice chiede a Orfeo di prometterle che non la abbandonerà mai:

ORPHÉE:

[344] *Ibid.*

[345] Chiaramente in questa sede intendiamo adoperare le categorie sartriane come quadro interpretativo per 'decrittare' il mito nell'opera di Anouilh, riferendoci in particolar modo all'ontologia sartriana precedente alla svolta marxista del filosofo, quale appare in *Essere e nulla* - che Sartre pubblica nel 1943, soltanto due anni dopo il debutto a teatro di *Eurydice.* Per ulteriori approfondimenti cfr. J.P. Sartre, *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique,* Gallimard, Parigi 1943; J. M. Mouillie, J-P. Narboux, *L'Être et le Néant. Nouvelles lectures,* Les Belles Lettres, Parigi 2015.

Je ne vous quitterai jamais.
EURYDICE:
Est-ce que vous me le jurez?
ORPHÉE:
Oui.
EURYDICE:
Sur ma tête?
ORPHÉE *sourit*:
Oui. [346]

Il mito agisce quindi come un piano inclinato che fa convergere le parole e le azioni dei personaggi verso uno sviluppo diegetico ben preciso, che lo spettatore intuisce ma di cui i personaggi sembrano essere solo vagamente consapevoli, perché ancora convinti di potervi opporre *resistenza* – proprio al pari dell'autore, nella prospettiva di Brunel. La libertà dei personaggi, tuttavia, non è limitata esclusivamente dalla forza gravitazionale dell'antico, ma anche dal continuo controcanto che il presente scenico sembra offrire al motivo amoroso della *fabula* mitica. Mentre Orfeo ed Euridice proiettano i loro discorsi in un ipotetico futuro, infatti, Lucienne e Vincent li osservano con amaro disincanto, ricordando i loro analoghi trascorsi e il mesto epilogo a cui sono poi andati incontro:

VINCENT:
Ah! L'incertain, le troublant premier jour. On se cherche, on se sent, on se devine, on ne se connaît pas encore et on sait pourtant déjà que cela durera toute la vie…
LA MÈRE:
Pourquoi s'est-on quittés quinze jours après?
VINCENT:
Je ne sais pas. Je ne me rappelle plus.[347]

Il cinico discorso di Vincent prosegue in una lunga *tirade* di luoghi comuni e affettate citazioni al teatro di de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*), in un'implacabile vivisezione del *leitmotiv* amoroso: è nel passaggio dalla cultura letteraria alla realtà dei fatti, nel confronto tra il citazionismo astratto del

[346] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 30.

[347] Ivi, p. 27.

personaggio e la sua concreta, pietosa *liaison* con Lucienne che emerge un angoscioso monito che Euridice e Orfeo ascoltano «*serrés l'un contre l'autre, comme épouvantés* »[348]. È infatti tra le amare parole di Vincent che si nasconde una possibile chiave di lettura analettica del personaggio di Euridice, come cercheremo di dimostrare. Se la prima citazione all'opera di Alfred de Musset è immediatamente colta da Lucienne, che la disvela come tale, Vincent sembra poi alludere anche ad un altro riferimento letterario, che invece passa come in sordina:

> VINCENT:
> […] Et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit: "J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelque-fois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu et non pas un être factice crée par mon orgueil et mon ennui!"[349]

La perentorietà del verbo amare, declinato al passato e pronunciato sull'orlo della tomba, sembra un rimando all'opera di un autore che André Gide - non senza una malcelata e compiaciuta riluttanza – identifica come l'onnipresente nume tutelare della letteratura francese, *anche* nel ventesimo secolo: Victor Hugo[350]. Tra le parole del Vincent di Anouilh sembra infatti riaffiorare l'immagine più emblematica, nonché tra le più ricorrenti, de *Les contemplations* (1856) – e cioè quella del poeta seduto «au bord de l'infini»[351] o sul bordo del sepolcro di Léopoldine, la figlia annegata nella Senna, alla cui morte sono dedicati diversi componimenti e un'intera parte della raccolta. La percezione retrospettiva delle sofferenze passate, in cui l'unica certezza positiva resta l'*aver* amato, sembra invece richiamare l'accorata conclusione de *Les misérables* (1862) – laddove, nel capitolo che suggella le nozze di Cosette e Marius, Hugo ricorda che «aimer ou *avoir aimé*, cela suffit. Ne demandez rien ensuite. On n'a pas d'autre perle à trouver dans les plis ténebreux de la vie»[352].

---

[348] Ivi, p. 33.

[349] *Ibid.*

[350] Ci si riferisce qui all'ormai celebre aneddoto secondo cui Gide, alla domanda chi fosse il più grande poeta francese, avrebbe risposto «Victor Hugo, *hélas*!». L'aneddoto (con i successivi fraintendimenti a cui ha dato luogo) è riportato in J-B. Barrère, *André Gide et Emile Henriot. Un malentendu à propos de Victor Hugo,* «Bulletin des amis d'André Gide», VIII, n. 47, luglio 1980, pp. 431-435.

[351] Cfr. V. Hugo, *Les contemplations,* preface de L-P. Fargue, edition établie par P. Albouy, nrf Gallimard, Parigi 2021, p. 7.

[352] V. Hugo, *Les misérables,* Emile Testard éditeur, 1890, t. V, l. 6, p. 370.

L'ombra narrativa e, soprattutto, attanziale de *Les misérables* sembra infatti proiettarsi, nel giro di poche battute, sul confronto tra Orfeo ed Euridice in Anouilh: incalzata dalle domande del giovane musicista, Euridice è costretta a confessargli che Mathias, il nome che la fanciulla sui binari cercava di riportarle alla mente, è in realtà il suo amante.

> ORPHÉE:
> C'est votre amant?
> EURYDICE:
> Oh! Vous savez, on a vite fait de dire les choses, de mettre tout sous le même mot. Mais j'aime mieux vous dire la verité tout de suite et de moi-même. Il faut que tout soit limpide entre nous. Oui, c'est mon amant.
> *Orphée recule un peu*
> Oh! Ne reculez pas. J'aurais tant voulu vous dire: je suis une petite fille, je vous ai attendu. C'est votre main qui va pour la première fois me toucher. [353]

L'insistenza di Orfeo - che non sembra mostrare alcuna comprensione, ma solo una crescente gelosia per il passato della donna - spinge la confessione di Euridice fino ai limiti del dicibile, allorché la giovane è costretta ad ammettere di aver subito uno stupro quando era ancora poco più che una bambina[354]. Orfeo, come già accennato, dopo un'iniziale senso di ripugnanza verso i trascorsi sessuali di Euridice, promette che cercherà di dimenticarli («je vais tâcher de ne jamais penser à eux […] de ne jamais imaginer leur visage près du vôtre»[355]). Se Euridice protegge *Dieu sait pourquoi* gli emarginati, Orfeo appare ancora incerto, dilaniato dal conflitto tra un'ideale di moralità assoluta e una più umana comprensione delle miserie umane, proprio come nel romanzo di Hugo è sviluppata la dialettica tra Valjean e Javert. Non vi è un eroe eponimo ne *Les misérables,* tutti i personaggi sono accomunati dalla medesima condizione suggerita dal titolo: miserabile è anche Javert, l'integerrimo ispettore di polizia che dà continuamente la caccia all'ex forzato Valjean in nome di una cieca fiducia nella giustizia del diritto giurisprudenziale, nella possibilità di classificare le vicende umane in una casistica ben definita di colpe e punizioni, meriti e ricompense.

---

[353] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 47.

[354] Ivi, p. 49: «EURYDICE: Hé bien, quand j'étais encore très petite, un homme, un étranger, m'a prise, presque de force. Cela a duré quelques semaines et puis il est reparti»

[355] *Ibid.*

Se Orfeo rimanda alla nemesi tra Valjean e Javert, Euridice richiama fatalmente la sorte di Fantine, la povera fanciulla giovane e pura del romanzo di Hugo, che non aveva che l'oro dei suoi capelli e le perle dei suoi denti come dote, e che finisce per venderli assieme al suo corpo pur di sfamare la figlia illegittima, Cosette. A trascinare la virtù di Fantine nell'abisso del meretricio è lo sguardo degli altri, delle compagne operaie che denunciano l'esistenza di Cosette al capomastro della fabbrica, additandola come una donna di vizio e facendola perciò licenziare. Già a partire dall'opera di Hugo, lo sguardo degli altri è lo scoglio che il narratore onnisciente deve sforzarsi di superare, cercando di presentare al lettore il personaggio residuato dalla contronarrazione che ne offrono gli altri personaggi. «Fantine était l'innocence surnageant sur la faute» [356], scrive infatti Hugo: nell'ossimoro che viene a crearsi tra la percezione apparentemente oggettiva di Fantine – la degradazione del meretricio – e la collusione morale del lettore con la prospettiva del narratore emerge l'essenza più profonda del personaggio, la dinamica interazione tra il suo essere-in-sé e il suo essere-per-sé.

Analogamente anche Anouilh sembra cercare costantemente l'appoggio degli spettatori per de-costruire il mito di Euridice, mettendo a nudo le diverse contronarrazioni che si susseguono nel corso della *pièce* e che non delineano che un ritratto contraddittorio ed enigmatico del personaggio, costantemente sospeso tra l'innocenza e la colpa. «Quelle est la vraie Eurydice?»[357] è infatti l'interrogativo che campeggia nel programma di sala consegnato agli spettatori: la rielaborazione del mito di Orfeo si intreccia perciò alla de-strutturazione del mito di Euridice, tanto nella sua configurazione classica tanto nelle sue continue mistificazioni che avvengono sulla scena. Se l'autore decostruisce il mito, a cercare costantemente di riscriverlo è invece proprio il personaggio maschile: Orfeo diventa progressivamente il mitografo di Euridice, cominciando a riscrivere dentro di sé una narrazione della giovane che esula dalla realtà, di cui non conserva che un'immagine parziale e condizionata dal sentimento che prova. Il progressivo allontanamento dal reale, dal tempo storico del *chronos,* è emblematizzato dall'abbandono della figura paterna. Decisi a partire insieme, Orfeo ed Euridice decidono di abbandonare i rispettivi genitori, condividendo il comune sentimento di vergogna verso questi ultimi. Tuttavia le speranze di felicità vengono immediatamente disattese: Euridice è sconvolta dalla notizia del suicidio di Mathias, che nel frattempo si è gettato sotto un treno. A recarle un sinistro conforto sopraggiunge quello che nel testo è ancora identificato come *le jeune homme*,

[356] V. Hugo, *Les misérables,* cit., t. I, l. 3, p. 240.

[357] J. Anouilh, *Programme de la création,* dicembre 1941, in Id., *Théâtre,* cit., I, p. 1205.

rimasto fino a quel momento in disparte nella sala ristorante ad assistere ai dialoghi tra i vari personaggi:

> LE JEUNE HOMME, *doucement.*
> On n'a jamais mal pour mourir, mademoiselle. La mort ne fait jamais mal. La mort est douce.. Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroites, c'est la vie. C'est le reste de vie. Il faut se confier franchement à la mort comme à une amie. Une amie à la main délicate et forte.[358]

Le parole del *jeune homme* sembrano riproporre la differenza che Jacques Poujol ravvisa tra il teatro di Anouilh e il coevo *milieu* esistenzialista - e cioè il *Non,* l'assertività di un rifiuto netto di fronte al caos di un mondo assurdo: secondo Poujol è proprio il crisma del suicidio a distanziare i personaggi di Anouilh dalla rivolta propugnata dalle *personae loquentes* di Sartre, Simone De Beauvoir e Camus[359]. Del resto il suicidio di Mathias e l'elogio della morte offerto dal misterioso personaggio proiettano un'ombra funesta e ineluttabile sulla nuova vita che Orfeo ed Euridice intendono costruire insieme. Rimasti soli, i due abbandonano la paradossale formalità del *vous* che aveva caratterizzato il loro dialogo, anche nei resoconti più intimi, e finalmente cominciano a darsi del tu, rivelando i rispettivi nomi:

> EURYDICE:
> J'ai un peu peur… Es-tu bon? Es-tu méchant? Comment t'appelles tu?
> ORPHÉE:
> Orphée. Et toi?
> EURYDICE:
> Eurydice.

Si conclude così il primo atto, il sipario cala proprio sull'agnizione tardiva dei due protagonisti. È l'elemento mitico contenuto nei nomi dei due personaggi che segna una cesura, operando il

[358] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 67.

[359] Cfr. J. Poujol, *Tendresse et cruaté dans le théâtre de J. Anouilh,* «The French Review», vol. 25, n. 5 (Aprile 1952), pp. 337-349.

suo effetto di 'irraggiamento', come indica Pierre Brunel[360], sul successivo sviluppo del dramma, facendo convergere gli eventi verso l'epilogo tragico della *fabula* antica.

Il secondo atto è nuovamente ambientato in un non-luogo, una stanza d'albergo a Marsiglia, «grande, sombre et sale»[361]. Ancora una volta l'idillio amoroso dei due protagonisti non è accolto dal calore di un'ambientazione domestica, ma rimane ancora inglobato in una camera da letto che resta un luogo di transito, freddo e impersonale. Orfeo ed Euridice sono adagiati sul letto, vestiti - due corpi tesi che nella loro immobilità restituiscono un'*imago mortis* più che il riflesso erotico di una coppia esausta dopo l'amplesso. Il giovane musicista ricorda infatti che il loro ingresso nella stanza si è svolto «sous l'oeil de ce terrible garçon»[362], sotto lo sguardo sospettoso dell'inserviente dell'albergo: l'iniziazione alla sfera sessuale passa quindi attraverso il sentimento della vergogna, ingenerato dallo sguardo altrui[363], che problematizza la nudità dell'atto sessuale. Quest'ultimo, infatti, appare come *parentesi* di intimità, momentanea e provvisoria, che si consuma nel breve spazio che separa lo sguardo degli altri dalle parole dei protagonisti (che vengono appunto pronunciate quando ormai entrambi si sono ricomposti, *rivestiti*). La parola re-immette una distanza laddove il corpo invece reclama un avvicinamento, tanto che i discorsi in cui si perde Orfeo sembrano infatti denaturare la tensione erotica in una coesistenza *fraterna*:

> ORPHÉE:
> Tu as posé ta tête contre moi et tu t'es endormie. Et, moi, je me suis senti devenir fort tout à coup, fort de tout le poids de ta tête. Il me semblait que nous étions couches nus sur une grève et que ma tendresse était une mer montante qui recouvrait peu à peu nos deux corps étendus…

[360] Cfr. P. Brunel, *Mythocritique…*cit, p. 82: «La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement significant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. […] Une telle irradiation est difficile à nier quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même. Le titre est mieux qu'un signal; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé.»

[361] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 67.

[362] Ivi, p. 71.

[363] L'insistenza sul motivo della vergogna si riverbera nelle parole di Orfeo, allorché quest'ultimo ricorda ad Euridice la vergogna che la giovane ha provato nel momento della svestizione: cfr. *Ibid.*: «ORPHÉE: Tu tremblais. Tu ne pouvais pas défaire les petits boutons de ta robe et je te regardais les arracher sans faire un geste. Et puis, quand tu as été nue, tu as eu honte soudain».

> Comme s'il avait fallu notre lute et notre nudité sur ce lit en désordre pour que nous devenios vraiment *deux petits frères*.[364] (c.vo mio)

Nel momento in cui entra nel circuito della parola, l'atto sessuale viene spiritualizzato fino alla sua totale epurazione dal presente: è la tenerezza di Orfeo, il suo ideale di moralità pura e assoluta a cui si accennava prima, che *ricopre* il ricordo dell'amplesso, rivestendolo di significati 'altri' e potenzialmente opposti rispetto alla realtà fisica dell'evento, il quale di volta in volta assume connotazioni completamente diverse nella prospettiva parziale del protagonista. Se infatti i trascorsi sessuali di Euridice erano percepiti come il sintomo di una colpa, di una 'macchia' indelebile, l'amplesso con Orfeo si inscrive invece in una dimensione di innocenza quasi infantile, fraterna[365]: l'atto è il medesimo, Euridice è la stessa, ma il protagonista rielabora entrambi in maniera profondamente diversa secondo dinamiche psichiche puramente egoriferite. Il potere mortifero del *respicere* che lo sguardo di Orfeo aveva nel mito antico si traduce ora, in chiave esistenzialista, nella sua tendenza a proiettare narrazioni diverse e contraddittorie sull'Altro - sul *suo* mito, personalissimo e cangiante, di Euridice. Quest'ultima, infatti, come le ricorda angosciosamente Orfeo, è destinata a lasciarsi attraversare e modificare dalle persone che si sono avvicendate nella sua vita:

> ORPHÉE:
> […] ils sont passés maintenant, les bons comme les mauvais. Ils ont fit leur petite pirouette, dit leurs trois mots dans ta vie… Il sont comme cela dans toi, pour toujours.
> *Il y a un silence*
> EURYDICE:
> Alors, une supposition, si on a vu beaucoup de choses laides dans sa vie, ells restent toutes dans vous?
> ORPHÉE:
> Oui. […]
> EURYDICE:

[364] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 72.

[365] Cfr. E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine,* cit., p. 261:«Ces personnages se font illusion sur le désir qu'ils éprouvent de redevenir comme des enfants, c'est-à-dire d'accepter les événements avec la simplicité et l'émerveillement tranquille de l'enfant».

> Mais on n'est jamais seule alors, avec tout cela autour de soi. On n'est jamais sincere même quand on le veut de toutes ses forces… [366]

La voce dell'Altro non può distinguersi fintanto che la sua coscienza rimane costantemente imbrigliata nel continuo confronto con quella degli altri - tanto che Euridice, come ricorda Orfeo, durante la notte ha parlato nel sonno: la sua voce, cioè, si è sottratta al dialogo, configurandosi come espressione pura, che sfugge ad una possibilità di replica. Orfeo infatti non ha potuto far altro se non ascoltare le enigmatiche parole che la donna ha pronunciato mentre era addormentata: «c'est difficile». L'unica forma possibile di solitudine è dunque nell'ottenebramento della coscienza, nella quiete del sonno, il quale ancora una volta ricorda leopardianamente la stasi della morte. La voce di Euridice risuona sempre dall'oltretomba, da una zona inaccessibile dal mondo dei vivi - e cioè preclusa alla coscienza degli altri, allo sguardo indagatore di Orfeo.

Nel momento in cui la donna cerca di spiegare il significato delle oscure parole pronunciate nel sonno, infatti, a interromperla sopraggiunge il cameriere dell'albergo, che riesce ad allontanare con una scusa Orfeo dalla stanza e a consegnare una lettera ad Euridice. La donna legge la missiva con volto impassibile, per poi stracciarla con foga in piccoli pezzi, mentre il cameriere le descrive con disgusto tutte le coppie che egli ha visto avvicendarsi in quella stanza, turbandola ulteriormente. Al ritorno di Orfeo nella camera, Euridice è visibilmente risentita, tremante:

> EURYDICE:
> Ne me regarde pas. Quand tu me regardes, ton regarde me touche. On dirait que tu as posé tes deux mains sur mes hanches et que tu es entré tout brûlant dans moi. Ne me regarde pas. […] Quand tu joue ton violon comme hier dans cette gare ou bien quand tu parles, je deviens comme un petit serpent… Je n'ai plus qu'à ramper doucement vers toi. […] Quelque fois tu te tais et je crois que je suis libre comme avant. Je tire sur mon fil de toutes mes forces pendant une minute. Mais tu recommences à parler, le fil s'enroule sur la bobine et je m'en reviens vers mon piège, trop heureuse…[367]

[366] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., pp. 77-78.

[367] Ivi, pp. 85-86.

Lo sguardo di Orfeo è assimilato alla penetrazione, all'agone sessuale: è lo sguardo del maschio che entra nella donna, ingravidandola di idealizzazioni e sovrastrutture, dando luogo ad una battaglia tra i due sessi che si gioca al confine tra il corpo e lo spirito. Proprio come l'amplesso, tuttavia, anche lo sguardo è una *folie à deux*, segnando il momento di un'inevitabile convergenza: anche Euridice guarda Orfeo, e così facendo ne riscrive il mito in una narrazione che non può prescindere dalla sua personale prospettiva. Così il potere sciamanico che nel mito antico Orfeo esercita sulle bestie è reinterpretato nell'ottica di un crudele assoggettamento del femminile. L'animale a cui si paragona Euridice, infatti, è il serpente, lo stesso che nel mito antico provocava la morte della donna. Nel momento in cui accetta il contatto con l'altro, quando incontra il suo sguardo, Euridice è responsabile quanto Orfeo delle modificazioni a cui la sua immagine va incontro, diventando al tempo stesso vittima e carnefice di se stessa e dell'Altro.

Persino l'amore, dunque, non è che il riflesso di una continua dialettica servo-padrone, nella prospettiva di Anouilh: anche l'amore, come il mito, è stato crivellato dalla Storia, dalla crudeltà umana che imperversa e dilaga nelle forme pervasive di un conflitto mondiale, e che pertanto non può essere rifuggita in alcun modo, neppure attraverso la possibilità di evasione offerta dal sentimento amoroso. Così anche le parole con cui Orfeo cerca di rassicurare Euridice sulla natura del loro rapporto virano ineluttabilmente verso un lessico militare:

> ORPHÉE:
> Mon petit soldat tou un jour que je t'ai sous mes orders, je te connais bien. Car j'ai été un peu odieux, n'est-ce pas, depuis hier à toujours jouer le capitaine? […] Et le petit soldat ahuri, les yeux encore tout plissés de sommeil, empoigne ses valises avec un bon sourire. Et une deux, une deux, suit bravement son capitaine dans la nuit […] Je me t'ai pas dit merci non plus pour ton courage […] Pour les jours, qui ne vont pas tarder, où tu laisseras passer l'heure du dîner, en fumant, avec moi, la dernière cigarette […] pour les lits faits, les chambres balayées, les vaisselles, les mains rougies et le gant qui se troue, et l'odeur de la cuisine dans les cheveux. Tout ce que tu m'as donnée en acceptant de me suivre.[368]

L'allusione a sfondo bellico che traspare nelle parole di Orfeo sancisce un'ulteriore riscrittura mitologica della figura di Euridice: una donna *petit soldat* non può che inserirsi nell'ordine del mito come *amazzone* – e cioè una figura mitologica che nasce e si sviluppa proprio a partire da

[368] Ivi, pp. 86-87.

una sua irriducibile liminalità, da una sua necessaria dislocazione agli estremi confini, e spesso anche agli antipodi, dei modelli culturali dei suoi mitografi[369]. Euridice è un'amazzone moderna, destinata come Emma Bovary a combattere la sua silenziosa e tragica battaglia facendo fronte alle infinite trivilità quotidiane della vita coniugale. Perché di scontro pur sempre si tratta: sin dalle sue attestazioni antiche, il mito delle amazzoni è sempre un'*amazzonomachia,* è sempre la storia di un combattimento, sia esso fisico che metaforico, tra due eserciti nemici: uomini da un lato, donne dall'altro, in un conflitto che si vuole dunque, per sua stessa natura, inevitabilmente tragico, perché teso all'affermazione di un modello identitario e alla fatale, necessaria cancellazione dell'elemento allotrio.

Come un'amazzone[370], infatti, anche l'Euridice di Anouilh fugge in cerca di uno spazio esterno che non la costringa alla realtà claustrofobica di un *oikos,* di un interno borghese governato dal predominio maschile – come suggerito dalle stesse parole con cui Orfeo immagina la loro futura vita domestica. Fingendo di uscire a fare compere, Euridice si dilegua, salutando Orfeo con un laconico e rassegnato «Adieu, mon chéri»[371]. Il giovane musicista inizialmente si mostra sereno di fronte alle ambigue parole di commiato della donna, ma dopo pochi istanti, improvvisamente, viene colto da un atroce sospetto che lo spinge a precipitarsi alla porta, nella speranza di raggiungere l'amata. A fermarlo sull'uscio compare le *jeune homme* intravisto alla stazione, che finalmente si presenta come Monsieur Henri. Ancora una volta, come già in Rilke e Cocteau, a mediare l'apparente incomunicabilità tra i due amanti subentra una terza figura, uno psicopompo chiaramente paragonabile all'Hermes rilkiano e all'Heurtebise cocteauviano. Monsieur Henri riprende infatti la banalità degli ultimi discorsi di Orfeo ad Euridice, contrapponendoli al ben più cogente destino tragico che li attende:

M. HENRI […]

---

[369] Per una completa disamina sulle fonti classiche relative al mito delle Amazzoni, in cui le comunità delle donne guerriere vengono presentate come popoli barbari provenienti dall'Asia Minore, cfr. M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell' Atene del VI e del V secolo a.C.*, in *Quaderni di Ostraka*, Loffredo Editore, Napoli, 2005.

[370] Cfr. Ivi, p. 55: «Se [nella società greca] lo spazio della donna corrisponde a quell'ambito che abbiamo definito *interno* e che sostanzialmente trova coincidenza con i limiti angusti dell'οικος, lo spazio dell'Amazzone non potrà che essere *esterno,* rivolto verso quei referenti semantici e culturali – la guerra, la caccia, l'allevamento dei cavalli – che costituiscono da sempre le attività riservate agli uomini» .

[371] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 93.

> Mon cher, il y a deux races d'êtres. Une race nombreuse, féconde, heureuse, une grosse pâte à pétrir, qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous, bon an mal an, malgré les épidémies et les guerres, jusqu'à la limite d'âge; des gens pour vivre, des gens pour tous les jours, des gens qu'on n'imagine pas morts. Et puis il y a les autres, les nobles, les héros. Ceux qu'on imagine très bien étendus, pales, un trou rouge dans la tête, une minute triomphants avec une garde d'honneur ou entre deux gendarmes selon: le gratin.[372]

Come nota efficacemente Eva Marinai, l'immagine del 'trou rouge', del foro insanguinato sulla testa, rimanda a *Le Dormeur du val* di Arthur Rimbaud, con una chiara allusione alla tragedia dei giovani uccisi in guerra[373]. Ancora una volta il mito non può restare immune dalla Storia, Orfeo non può credere di riuscire a sfuggire la tragicità del destino che lo attende: se il mito è l'espressione dell'inconscio collettivo junghiano, di fronte all'intollerabile spettacolo della guerra il mito non può tradurre una serenità domestica impraticabile, non può chiudersi nei confini rassicuranti di una narrazione utopica. Mai come nel 1941 Orfeo è chiamato ad essere l'eroe tragico quale lo aveva tramandato il mito antico: deve cantare la morte, e non soltanto quella di Euridice, ma anche quella di tutti gli altri eroi che non hanno avuto voce, che si sono spenti su un campo di battaglia, nell'indifferenza della Storia. Orfeo non può voltarsi dall'altra parte, il suo sguardo non può ripiegarsi verso l'interno, verso gli angusti confini di un'esistenza borghese, di un vissuto individuale, ma *deve* andare incontro al suo destino e accettare di farsi mito, narrazione collettiva di una più vasta vicenda umana di perdita e sconfitta.

Mentre Monsieur Henri, proprio come il corifeo nella tragedia greca, consiglia il personaggio, nella camera da letto irrompono alcuni membri della compagnia teatrale di Euridice, che la cercano per poter ripartire in tournée. Tra loro vi è l'impresario Dulac, il quale si presenta, nelle parole di Eva Marinai, come «l'aspetto più deteriore del teatro, e di conseguenza del mondo di cui il teatro è lente di ingrandimento, cioè quella schiera di sordidi mestieranti, più lenoni che capocomici»[374]. A fronte delle domande di Orfeo, Dulac gli rivela senza troppi indugi che Euridice è la sua amante, descrivendola in termini completamente antitetici rispetto alla visione idealizzata che Orfeo ha della donna. Dulac gli descrive infatti una giovane frivola, pigra,

[372] Ivi, pp. 97-98.

[373] Cfr. E. Marinai, *Il tragico quotidiano. Jean Anouilh, mito e teatro a Parigi fra le due guerre,* cit., p. 118-sgg.

[374] Ivi, p. 115.

disordinata, vanitosa come sua madre, sprofondando così Orfeo in una terribile angoscia, che non è che l'anticamera di una catabasi psicodrammatica.

A interrompere il confronto tra i due sopraggiunge nuovamente il cameriere, che comunica ai presenti l'incidente avvenuto tra l'autobus su cui viaggiava la giovane, diretta a Toulon, e un'autocisterna: uno scontro tra due macchine, una guerra tutta moderna combattuta tra le 'nuove armi' preconizzate da Morasso. Orfeo si precipita fuori a cercare Euridice prima che il cameriere possa finire il suo resoconto: in realtà la giovane è morta, anche lei non ha che «une toute petite blessure à la tempe»[375] , anche Euridice è una vittima innocente di un conflitto insensato che va ben oltre la lotta tra maschile e femminile.

Ancora una volta il sipario cala nel momento in cui la tragicità del mito emerge in tutta la sua dirompenza nell'azione drammatica. Il terzo atto si svolge dove era avvenuto il primo incontro tra i due protagonisti, nella stazione avvolta ora dall'oscurità notturna. Orfeo, disorientato, cerca disperatamente Euridice: gli si fa incontro Monsieur Henri, che gli rivela di avergli concesso una seconda possibilità di cambiare il corso degli eventi conducendolo «aux portes de la mort»[376]. A spingere Monsieur Henri verso l'apparente atto di clemenza è stata la pietà per l'amore nutrito da Orfeo nei confronti di Euridice: l'ambiguo personaggio modula pertanto una crasi mitologica tra la figura di Hermes, lo psicopompo che guida la catabasi, e il dio dei morti, Ade, che concede a Orfeo di ricondurre Euridice in superficie perché mosso a compassione dal suo canto. Monsieur Henri, dunque, nel guidare Orfeo non può che difendere il suo regno, e cioè le ragioni della morte:

> M. HENRI
> Elle [la mort] est bonne, elle est effroyablement bonne. Elle a peur des larmes, des douleurs. Chaque fois qu'elle le peut, chaque fois que la vie le lui permet, elle fait vite… elle dénoue, détend, délace, tandis que la vie s'obstine, se cramponne comme une pauvre, même si elle a perdue la partie […] La mort seule est une amie. Du bout du doigt, elle rend au monster son visage, elle apaise le damné, elle delivre.[377]

[375] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 109.

[376] Ivi, p. 114.

[377] Ivi, pp. 114-115.

Nonostante i ripetuti moniti di Monsieur Henri, Orfeo ribadisce a gran voce la sua volontà di vivere, di riavere indietro Euridice nel mondo dei vivi, e perciò riceve l'usuale divieto: non potrà voltarsi a guardare il volto dell'amata finché non sarà giorno. Orfeo accetta e, una volta rimasto solo, intuendo la presenza di Euridice nell'oscurità, comincia a parlarle. Avvolta nel buio, Euridice gli risponde, rievocando le circostanze della propria morte: il conducente dell'autobus si era distratto per guardarla nello specchietto retrovisore – proprio come viene reso il *respicere* nella versione filmica di Cocteau. Euridice chiede inoltre se Orfeo abbia ricevuto la lettera che la donna aveva scritto per lui, e che recava in mano al momento del decesso: Orfeo risponde di non averla ricevuta, e prontamente comincia invece a chiedere conto dell'altra lettera inviata da Dulac a Euridice, la stessa che il cameriere aveva recapitato alla giovane nella stanza d'albergo. La gelosia di Orfeo si fa via via più insistente, nonostante la donna continui a negare di essere stata l'amante dell'impresario: il musicista non le crede, ormai definitivamente sprofondato nel suo inferno di dubbi e incertezze:

> ORPHÉE:
> Parce qu'à la fin c'est intolérable d'être deux! Deux peaux, deux enveloppes, bien imperméables autour de nous, chacun pour soi avec son oxygène, avec son propre sang quoi qu'on fasse, bien enfermé, bien seul dans son sac de peau. On se serre l'un contre l'autre, on se frotte pour sortir un peu de cette effroyable solitude. Un petit plaisir, une petite illusion, mais on se retrouve bien vite tout seul, avec son foie, sa rate, ses tripes, ses seuls amis […] Alors on parle. On a trouvé cela aussi. Ce bruit de l'air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule. Deux prisonniers qui ne se verront jamais. [378]

È ancora una volta la visione leopardiana del corpo quella verso cui convergono le parole di Orfeo: il corpo come cortocircuito del desiderio erotico e, di conseguenza, del sentimento amoroso da cui questo scaturisce. Il corpo è l'elemento che, già nella teoria del piacere di Leopardi, genera il divario tra il piacere esperibile attraverso i sensi, di ordine finito, e il piacere *desiderato*, potenzialmente illimitato in tempo ed estensione e attingibile soltanto asintoticamente nella sfera immaginativa. Allo stesso modo anche in Anouilh è il corpo che innesca in Orfeo il cortocircuito tra la relazione amorosa calata nella realtà quotidiana e il

[378] Ivi, p. 126.

desiderio di una comunione assoluta, totale, con l'essere amato, così come è il corpo che segna la divisione irrimediabile tra un'anima e l'altra, tra il vissuto dell'uno e i ricordi dell'altro. È il nichilismo leopardiano che si riverbera nella percezione di una solitudine ineluttabile, in cui il contatto fisico si rivela l'unica forma possibile - declassata, momentanea e transitoria - di una più completa fusione spirituale con l'Altro.

Atterrita dai discorsi di Orfeo, anche Euridice ribadisce il suo desiderio di vivere: «laisse-moi vivre»[379], gli ripete a più riprese, ma Orfeo è ormai convinto dell'insufficienza delle parole a colmare l'invalicabile divario tra sé e l'amata. «Je t'aime trop pour vivre»[380], esclama, voltandosi finalmente a guardarla: il suo è un atto volontario, un'uccisione deliberata, che non si ferma nemmeno di fronte alle richieste di clemenza da parte della vittima. L'Orfeo di Anouilh è già l'Orfeo di Quasimodo, è già sporco di guerra, ne ha irrimediabilmente introiettato le dinamiche perverse e spietate. L'amore tra i due protagonisti, nel momento supremo della *pièce,* si rivela lo scontro tra due egoismi inconciliabili: quello di Orfeo, che non è disposto a cedere a compromessi pur di non perdere la sua visione idealizzata e idealizzante di Euridice, e l'egoismo della donna, che poco prima era disposta a tradire la fiducia dell'amato pur di assecondare il proprio, personalissimo desiderio di vita.

Ormai irrimediabilmente condannata dopo il fatale sguardo dell'amante, Euridice perde ogni reticenza e si abbandona finalmente a una sincera confessione, in cui può finalmente inserire la sua stessa voce nella narrazione contraddittoria e polifonica che fino a quel momento l'aveva vista protagonista suo malgrado. La donna ammette in ultimo di essere stata davvero l'amante di Dulac, il quale subito dopo compare sulla scena e ammette a sua volta di aver ricattato per un anno Euridice - sotto minaccia di licenziare, qualora l'attrice non si fosse concessa a lui, il povero direttore di scena, lo stesso che la giovane difendeva all'inizio del dramma dalle ingiurie di Lucienne e Vincent. A quel punto compare anche lo stesso direttore di scena, che conferma il ricatto di Dulac e offre un'ulteriore prospettiva con cui decifrare il personaggio di Euridice, smentendo punto per punto la descrizione della giovane fornita di Dulac:

> EURYDICE:
> Qu'est-ce que tu en sais, toi, petit Louis?
> LE PETIT RÉGISSEUR:

[379] Ivi, p. 129.

[380] Ivi, p. 130.

> Tu n'étais pas lâche quand tu me défendais contre eux tous. Je le sais, moi Tu n'étais pas paresseuse quand tu te levais à six heures pour venir m'aider en cachette en attendant quel es autres descendent…[…] et elle qui ne retrouve jamais rien, qui gâche tout, c'est elle qui classait mes bulletins, qui m'empêchait de me tromper… […]
> EURYDICE *doucement*
> Il dit vrai, mais aussi Dulac dit vrai. C'est trop difficile.[381]

La versione del direttore di scena, come conferma la stessa Euridice, non esclude quella di Dulac: è dalla compenetrazione delle singole narrazioni parziali degli altri personaggi che emerge tutta la complessità («c'est trop difficile») della protagonista femminile. Euridice, ancora una volta, si inquadra nella prospettiva già tracciata da Hugo per Fantine, nell'ambiguità irriducibile di una donna che paradossalmente assomma in sé le caratteristiche di una santa quanto quelle di una prostituta[382]. Se lo sguardo del singolo Orfeo la condanna, è l'incontro di molteplici sguardi a salvare Euridice, riscattandola quanto meno agli occhi degli spettatori – i quali contribuiscono a loro volta a moltiplicare gli sguardi che convergono sul personaggio femminile. Mentre lo sguardo dell'Altro, dunque, reifica la donna nella faziosità di una visione parziale, egoriferita – come l'idealizzazione di Orfeo o la svalutazione di Dulac -, a restituirla alla sua più piena autenticità, sia pur contraddittoria e non lineare, è lo sguardo degli *altri,* dei *miserabili,* e cioè di una collettività colta nella dimensione corale della sua miserie umana.
Anche l'autista del pullman, infatti, interviene e aggiunge un ulteriore, dirimente tassello nella ricostruzione della figura di Euridice. L'autista racconta infatti di averla guardata nello specchietto, al momento dell'incidente, non per lascivia, come sospettava Orfeo, ma perché commosso dall'espressione sul volto della giovane, che sorrideva tra le lacrime mentre sigillava la lettera ad Orfeo. «J'ai souri parce que j'ai pensé à toi, mon cheri», spiega dolcemente Euridice all'amato, prima di essere interrotta dalla madre che sopraggiunge, assieme a Vincent, per riproporre i loro vecchi discorsi tarlati di tradimenti e delusioni. «Nous serions peut-être devenu comme eux… Quelle horreur!»[383] esclama atterrita Euridice, cominciando a dileguarsi.

---

[381] Ivi, p. 138.

[382] Si noti infatti come, nel romanzo di Hugo, Valjean vegli l'agonizzante Fantine definendola una martire, addirittura paragonabile a Gesù Cristo nella sua sofferenza: cfr. V. Hugo, *Les misérables,* cit., t. I, l. 6, p. 373: « - Je priais le martyr qui est là-haut. Et il ajouta dans sa pensée: - Pour la martyre qui est ici-bas».

[383] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p.142.

Prima che la donna scompaia definitivamente, Monsieur Henri esaudisce il suo ultimo desiderio, leggendo ad alta voce la lettera che Euridice aveva scritto per Orfeo:

> Tu me voyais si belle, mon chéri. Je veux dire belle moralement, car je sais bien que physiquement tu ne m'as jamais trouvée très, très belle. Tu me voyais si forte, si pure, tout à fait ta petite soeur… je n'y serais jamais arrivée. […]Je ne t'aimais pas mon chéri, voilà tout le secret. Je ne t'aimais pas- Je ne savais pas. La pudeur des filles comme il faut me faisait bien rire […] depuis hier, mon chéri, je suis plus prude qu'elles. […]je m'en vais parce que je suis tout rouge de honte. Je m'en vais, mon capitaine, et je vous quitte précisement parce que vous m'avez appris que j'étais un bon petit soldat.[384]

Il definitivo esodo di Euridice dalla congerie di narrazioni contraddittorie in cui era rimasta imbrigliata fino a quel momento è affidato alla scrittura, alla forma definitiva di una parola che non chiede repliche ma solo una lettura silenziosa, e cioè un ascolto interiore. La donna è diventata finalmente mito e mitografa di se stessa - e di fatti la sua figura esce di scena: accettare e riconoscere le contraddizioni del *chronos* è quindi già un modo per superarle, accedendo definitivamente all'imperturbabilità dell'*aion.*

Nel momento in cui disvela se stessa, Euridice è costretta inevitabilmente ad ammettere che non *poteva* amare Orfeo: perché Orfeo amava già un'altra donna – la 'petite soeur', o le 'petit soldat' destinato prima o poi all'ammutinamento. È lo sguardo idealizzante di Orfeo che ha ingenerato il meccanismo della vergogna, il definitivo scollamento del suo *être-en-soi* dall'*être-pour-soi* – come adombrato dal divario a cui allude Euridice tra la sua bellezza morale e la sua avvenenza fisica, agli occhi di Orfeo. Quest'ultimo inizialmente ha tenuto poco conto del corpo, e cioè dell'impossibilità di valicare quell'impermeabile sacco di pelle che preclude la completa fusione con l'Altro e la sua totale conoscenza. Come in Kokoschka, anche l'Euridice di Anouilh rivendica implicitamente il suo corpo fisico come necessario emblema della sua diversità – una diversità che Orfeo non ha saputo accettare.

Affranto, il protagonista si accascia su una sedia mentre viene raggiunto dal vecchio padre, felice perché convinto che il figlio abbia deciso di non abbandonarlo più. Il cerchio genealogico compulsato dal mito si è chiuso, Orfeo ha inconsapevolmente seguito le orme del padre,

[384] Ivi, p. 146.

diventando vedovo anch'egli, proprio come il vecchio genitore: il vissuto del padre ha inquinato la vita del figlio, ancora una volta, in una tragica coazione a ripetere.

Riuniti, entrambi tornano infatti sulla scena del quarto atto assieme a Monsieur Henri. I tre sono di nuovo in una camera d'albergo: distrutto per la perdita di Euridice, Orfeo sembra aver ormai abbandonato la volontà di vivere che aveva invece ribadito nel terzo atto. Il padre cerca di rinfrancargli lo spirito con una serie di luoghi comuni e banali trivialità sulla vita, in un cortocircuito comunicativo che non fa altro che isolare ancora di più il protagonista nell'abisso del suo sconforto[385]: il padre cerca ancora una volta di ricondurre il figlio sulle sue orme, di spingerlo verso una piena adesione della «respectabilité» e della «vie sociale»[386] a cui il genitore ha sempre improntato le sue azioni. Anche in questo caso Monsieur Henri interviene come mediatore tra due linguaggi inconciliabili, tra due *races* umane in eterna contrapposizione tra loro, come anticipava nel secondo atto: la stirpe degli eroi, a cui appartiene Orfeo, e la *gens* del padre, di cui fanno parte quelle persone che «on n'imagine pas morts» - e cioè coloro che non possono accedere alla morte, all'imperturbabilità senza tempo dell'*aion.* Il padre non può essere immaginato morto perché l'essenza del personaggio si incide interamente nel *chronos,* nell'adesione alla vita nelle sue continue modificazioni, nella sua banalità quotidiana che non ha nulla di eroico.

> MONSIEUR HENRI, *doucement*:
> Tu es injuste. Pourquoi hais-tu la mort? La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat. Tu as écouté ton père te parler de la vie tout à l'heure. C'était grotesque, n'est-ce pas, c'était lamentable? Hé bien, c'était cela.. Cette pitrerie, ce mélo absurd, c'est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c'est bien elle. Va te promener là-dedans avec ta petite Euridice, tu la retrouveras à la sortie avec des taches de mains plein sa robe, tu te retrouveras, toi, étrangement fourbu. Si tu la retrouve, si tu te retrouves! Je t'offre une Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée. [387]

[385] Cfr. P. Ginestrier, *Anouilh,* Seghers, Parigi 1974, p. 56: «Le langage sert à communiquer, banalité qui se passe de démonstration, mais il sert aussi à ne pas communiquer, à isoler l'individu dans un monde absurde et déconcertant»

[386] J. Anouilh, *Eurydice,* cit., p. 159.

[387] Ivi, p. 167.

Monsieur Henri, il nuovo Ade, rinnova la sua clemenza a Orfeo, offrendogli di ritrovare ancora una volta Euridice nella morte – nella *sua* morte, la morte di Orfeo. Rinnegare il padre vuol dire accettare la propria morte, spezzare il legame genealogico che assicura la sopravvivenza del progenitore nel discendente, epurando così l'esistenza individuale dall'elemento allotrio che la condiziona. Orfeo accetta quindi di recarsi al *rendez-vous* con la propria morte, fissato per le nove, uscendo di scena mentre il padre si è già addormentato.

Nella stanza restano pertanto Monsieur Henri e il vecchio, sprofondato nel sonno: pochi istanti dopo, la porta si apre ed entra Euridice, che chiede conferma della scelta di Orfeo a Monsieur Henri. Sopraggiunge anche il cameriere, che tuttavia «*passe plusieurs fois devant Eurydice sans la voir*»[388]. Dopo che l'orologio ha segnato le nove, anche Orfeo ritorna nella stanza, ricongiungendosi finalmente con l'amata. Il padre, svegliatosi di soprassalto, non riesce a vederlo, e non gli resta che chiedere a Monsieur Henri cosa sia successo al figlio. Sulla sentenza finale di Monsieur Henri cala definitivamente il sipario: «Orphée est avec Eurydice, enfin»[389]. Nella morte si realizza perciò l'unica congiunzione possibile tra il *chronos*, il tempo dei padri, e il destino eroico quanto tragico dei figli, il loro ingresso nella dimensione eternante dell'*aion*. E la morte è anche la sola condizione che permette di abolire il corpo, il 'sacco di pelle' che precludeva il totale accesso all'Altro. Il cadavere è un corpo sottratto per sempre allo sguardo altrui, una coscienza che rifluisce in un silenzio che non può più essere intaccato dalle parole dei vivi, dalle loro mitografie parziali e faziose: è il fondo inconoscibile del mito, un'Euridice finalmente restituita a se stessa.

[388] Ivi, p. 170.

[389] Ivi, p. 172.

Capitolo 4

4.1 *Il faut imaginer Orphée heureux*: verso il paradigma della liberazione.

Abbiamo avuto modo di vedere come il (co)protagonista maschile della *pièce* di Anouilh trovi la sua liberazione finale nella morte, nel definitivo esodo da un *chronos* ormai irrimediabilmente segnato da una vicenda plurisecolare di sopraffazioni che muovono dalla dinamica coercitiva inscritta nella moderna 'genealogia' di una famiglia borghese, fino a trovare il loro atroce compimento nell'abominio macroscopico della guerra.
Quella del suicidio, lo ricordiamo, è la *démarche* che ineluttabilmente individua il confine tra l'Orfeo di Anouilh e gli *alter ego* dei romanzi esistenzialisti, come già notava Poujol. Quello del drammaturgo francese non sarà però l'unico Orfeo ad abbracciare volontariamente la morte, alla metà del ventesimo secolo: in Italia, proprio nell'estate 1950, si verifica un 'suicidio orfico' di singolare rilievo - e con non poche, fatali somiglianze con quello dell'Orfeo di Anouilh.
A luglio Alberto Savinio (al secolo Alberto de Chirico, fratello di Giorgio e amico fraterno di Cocteau) ultima libretto e musica dell'*Orfeo vedovo,* che va poi in scena al Teatro Eliseo di Roma il 23 ottobre. Già a partire dal titolo dell'opera, Orfeo è definito come 'vedovo', ossia caratterizzato già a priori da una mancanza irrevocabile - una perdita che sulla scena si concretizza nel lamento elegiaco per la morte della moglie Euridice. A offrirgli il miracolo di una subitanea via di fuga dal dolore sopraggiunge un nuovo psicopompo: l'*Agente* dell'I.R.D., Istituto Ricostituzione Defunti. Quest'ultima figura, dietro la forma apparentemente moderna e commerciale del suo appellativo, nasconde un velato riferimento al suo ruolo in termini di dinamiche attanziali. L'Agente è in tutto e per tutto il nuovo Hermes, il messaggero burocrate al servizio delle divinità dell'Olimpo moderno: le macchine. Alla metà del Novecento, ormai, le nuove armi sono diventate irrimediabilmente i nuovi dei che funzionano secondo meccanismi interni invisibili, proprio come imperscrutabile era la volontà dei numi antichi. Al pari di questi ultimi, le macchine hanno ormai un potere di vita e di morte sugli uomini: sono gli strumenti

della guerra, che decidono le sorti dell'umanità. Ed è infatti una macchina, nell'opera di Savinio, ad offrire ad Orfeo la possibilità di riavere indietro Euridice: non c'è più nessuna catabasi da compiere, all'eroe orfico è preclusa anche la prerogativa del viaggio negli inferi, dopo che la modernità aveva già decretato il lento eclissarsi della sua speciale comunione con la natura. L'Agente propone infatti ad Orfeo di ricorrere ad una fantomatica ricostituzione meccanica della defunta Euridice grazie ad una nuova scienza, la cinecronoplastica:

> AGENTE:
> Vedo che il signor Orfeo
> Al progresso non sta dietro.
> Orbene, favorisca ascoltar.
>
> Una volta c'era il cinematografo, che coglieva le immagini nel loro movimento, e le proiettava sullo schermo. Poi venne la televisione che coglieva le immagini in un punto dello spazio, e in un altro punto dello spazio le ricomponeva. Oggi abbiamo la Cinecronoplastica, che coglie i corpi in un punto del tempo, e in un altro punto del tempo li ricostituisce. Invenzione sbalorditiva. Ho portato l'apparecchio con me. [390]

I due addetti dell'I.R.D., gli aiutanti dell'Agente, depongono quindi il macchinario nel salotto di Orfeo - «*una stanza a lutto*»[391], scarsamente illuminata, molto simile alla camera d'albergo della *pièce* di Anouilh. La strana macchina è «una cassa rettangolare, di statura poco più che umana»[392]: ricorda stranamente una bara, benché lo scopo per cui è stata progettata sia diametralmente opposto. La morte è perciò inscritta nella presenza stessa della macchina sulla scena del mito: è un oggetto anomalo, che esercita una forza gravitazionale verso tutti i personaggi umani che vi entrano in contatto. Nonostante l'inquietante aspetto del marchingegno, infatti, dopo un'iniziale titubanza Orfeo accetta l'offerta dell'I.R.D.: dalla strana cassa fuoriesce improvvisamente Euridice. Tuttavia i parametri di sincronicità della macchina devono essere ancora perfezionati: come ricorda lo stesso agente, «qualche volta […] la persona

[390] A. Savinio, *Orfeo vedovo,* in *Orfeo vedovo: opera in un atto. / Parole e musica di Alberto Savinio. Morte dell'aria / tragedia in un atto di Toti Scialoja; musica di Goffredo Petrassi. Il tenore sconfitto / farsa musicale di Vitaliano Brancati; musica di Vincenzo Tommasini,* Gli Spettacoli dell'Anfiparnaso, Roma 1950, p. 11.

[391] Ivi, p. 7.

[392] Ivi, p. 13.

è ricostituita in un tempo diverso dal presente che noi viviamo»[393]. Euridice, infatti, una volta tornata in vita non sembra in alcun modo accorgersi della presenza di Orfeo, che resta in disparte a osservarla. La donna, inizialmente felice, comincia poi a parlare tra sé e sé, dolendosi della sua condizione:

> EURIDICE:
> La noia mi divora.
> Giorni e mesi ed anni tutti uguali,
> ed egualmente vuoti.
> Che noia! Che noia![394]

Quella che lamenta Euridice è il rovesciamento del *tháuma* classico, una noia intesa come categoria antropologica della modernità: una soglia ermeneutica, ancora una volta, di ascendenza leopardiana. La noia è il sintomo di un'incapacità sistematica ad *esperire il piacere,* un piacere che viene perciò costantemente differito – ma la noia è anche il sentimento dell'uniformità, di una serialità che va ben oltre le logiche della produzione industriale, infiltrandosi nella vita quotidiana degli uomini sotto forma di bisogni materiali sempre nuovi, che si susseguono nel circuito di un'insoddisfazione cronica.

Seriale, riproducibile, sembra essere perciò pure l'amore, nell'era delle macchine. A formarsi dentro l'oscuro congegno dell'I.R.D. è anche un'altra figura maschile che irrompe poi nel salotto di Orfeo: è Maurizio Mezzetti, il suo dattilografo. Quello ricreato dalla macchina è un *alter ego* orfico depotenziato – un dattilografo, appunto, un uomo che scrive per mezzo di una macchina diventando egli stesso macchina, giacché finisce inevitabilmente per sviluppare tutta una serie di movimenti stereotipati e automatici legati alla scrittura. Per Maurizio Mezzetti scrivere è quindi soltanto un mestiere, un lavoro che peraltro richiede uno sforzo fisico minimale e un impegno cognitivo altrettanto irrisorio: la sua non è una scrittura ma una *trascrizione* della poesia altrui, una semplice rimodulazione intersemiotica della parola di Orfeo.

Come si scopre poco dopo sotto lo sguardo inorridito del protagonista, però, Maurizio non è soltanto la comica banalizzazione della figura del poeta, ma è anche l'amante di Euridice. Il

[393] Ivi, p. 14.

[394] Ivi, p. 17.

loro è un amore che alla grande elegia del mito antico sembra preferire basi più solide, molto più solide - e nella fattispecie una garçonnière «camera, salotto e bagno»[395], come specifica orgogliosamente il dattilografo.
L'amore per Maurizio, tuttavia, come sottolinea Euridice, non esclude quello per Orfeo:

> EURIDICE:
> Dono a te amor.
> Dono a lui amor.
> Amor non fraziona amore.
> Bene non frammenta bene.
> Questo è vero amor,
> che incontra sol se stesso. [396]

La donna rivendica pertanto un *eros* che non si dia nell'alveo di un perbenismo borghese monogamico, ma che possa esprimersi nella libertà di un investimento libidico non frazionato, non parcellizzabile in singoli *oggetti,* ma capace di sussistere in quanto *bisogno* non circoscrivibile, senza limitazioni. A ben guardare, quindi, il suo amore per Maurizio non è una riproduzione seriale di quello di Orfeo, ma un amore che si realizza in quanto *dono,* gratuito e disinteressato, e in grado perciò di non escludere alcun aspetto del reale: dalla poesia di Orfeo alla realtà molto più prosaica di Maurizio e del suo *pied-à-terre.*
Se Euridice ama per amare, però, Orfeo ama ancora soltanto Euridice, la sua unicità: adirato per aver scoperto il tradimento, il poeta si arma di rivoltella e apre il fuoco sulla donna e il suo amante. Tuttavia, come gli spiega l'agente, «le pallottole della sua rivoltella, che sono nel presente di ora, non hanno effetto sul diverso presente nel quale la Signora, e questo giovane Maurizio […] sono stati ricostituiti» [397] . Orfeo rifiuta di credere ai principi della cinecronoplastica – o semplicemente non riesce a comprenderli, e si persuade quindi che siano le cartucce della pistola ad essere difettose: si punta l'arma alla testa, convinto che questa spari a salve, e invece rimane ucciso.

[395] Ivi, p. 21.

[396] Ivi, p. 23.

[397] Ivi, p. 24.

L'Orfeo di Savinio, pertanto, non può essere libero nemmeno nel momento supremo del suicidio: la sua non è una scelta deliberata, non è un suicidio wertheriano ma un 'semplice' errore di calcolo, dovuto alla sua sfiducia nelle macchine. Orfeo muore nel momento in cui non riesce ad accettare la modernità, nella duplice forma tanto del marchingegno quanto del nuovo *eros* rivendicato da Euridice.

L'Agente, a quel punto, cerca di porre rimedio all'increscioso incidente, annullando la ricostituzione di Maurizio ed Euridice (che vengono 'riassorbiti' dalla macchina) e cercando invece di riportare indietro Orfeo:

> AGENTE:
> […] Difficili queste macchine a mettere in moto… Ma anche a fermarle!...
> […] Proprio vero che la macchina è nemica dell'uomo… Possa almeno tu, macchina della malora, dopo il danno che hai fatto, rimettere le cose al punto di prima… Ci riuscirai?[398]

Le macchine, dunque, *non si possono fermare*: la strada per la ricostruzione del mito nel presente non è quella di un evitamento, psicologico e non. Orfeo non può più rinserrarsi definitivamente nell'*aion,* ma deve anzi riproporre tra le maglie del *chronos* il senso più profondo di una nuova sfida agli dei. Come nella *fabula* antica il cantore violava le leggi delle divinità ctonie per ricongiungersi con Euridice, così nella modernità Orfeo deve risolversi a sprofondare *dentro* l'inferno delle macchine, nelle viscere di una nuova realtà storica, per compulsare un nuovo paradigma di renitenza ai dettami della modernità.

Non appena esce dalla macchina, infatti, come all'inizio della *pièce* Orfeo ritorna a cantare il suo personalissimo lutto nelle forme di una pura lamentazione elegiaca[399]. L'agente però non è soddisfatto del risultato:

> AGENTE:
> No. Troppo depresso. Non mi piace. Meglio quando si determina a raggiungere Euridice di là della vita, e si fa animo da soldato.[400]

---

[398] Ivi, p. 25.

[399] *Ibid.* : «ORFEO: Se la vita eri tu / solo tu, come può esser viva ancora la vita?».

[400] Ivi, p. 26.

L'agente decide perciò di ricostituire Orfeo nell'istante immediatamente successivo, quello in cui il poeta si risolve a compiere la catabasi: se la macchina deve riportarlo in vita – o meglio, se Orfeo deve ritornare in vita *nonostante* la macchina – il poeta deve farsi «animo da soldato», la sua deve essere una militanza attiva che recuperi il senso di un'impresa eroica, di una strenua resistenza di fronte all'apparente infallibilità di una legge – morte o macchina che sia.
È proprio sulla risoluzione finale di Orfeo, nella scelta volontaria di sfidare la morte, che si realizza il compimento della sua figura di poeta, come ribadisce l'Agente nel finale dell'opera:

> AGENTE:
> Signori, prego scusare. Mi tocca chiudere il sipario. Discrezione ci vuole. Costui non è più un marito che sta per raggiungere la moglie: è il poeta che sta per raggiungere la poesia. [401]

Potremmo dire quindi che quello preconizzato da Savinio è un nuovo paradigma di *dissidenza orfica*: l'analisi fin qui delineata dei riusi del mito nella prima metà del Novecento ci aveva infatti restituito il volto di un eroe votato irrimediabilmente alla perdita di uno *status* precedente, un *peregrinus in saeculo* esiliato dal regno edenico della Poesia e costretto ad una catabasi solipsistica nella memoria involontaria, come Campana, o in una nuova metafisica della materia, come nel caso di Rilke. Il teatro dell'*entre-deux-guerres* aveva rappresentato invece una prima forma di reintegrazione tra la staticità dell'*aion* mitologico e il dinamismo impetuoso del tempo storico. Nell'opera di Savinio, invece, come già accennato, il personaggio orfico è chiamato ad assumere definitivamente su di sé la responsabilità di un possibile riscatto dalla sua condizione di *vedovanza*. La salvezza non può essere affidata né al mondo esterno, alla spietata logica delle macchine, né tanto meno ad una fatale 'asincronicità' tra il tempo di un uomo «tutto poeta», come Orfeo, e il presente dei tanti Maurizio Mezzetti che informano «lo schiocchismo degli uomini, della vita», in cui lo stesso Orfeo si ritrova poi «implicato suo malgrado»[402]. La via indicata da Savinio sembra dunque essere quella di un necessario ingresso

[401] Ivi, p. 27.

[402] Cfr. A. Savinio, *Parlo di* Orfeo vedovo, in Id., *Scatola sonora,* Einaudi, Torino 1977, p. 444: «Orfeo, uomo completo, "tutto poeta, viene a trovarsi implicato suo malgrado nel vario sciocchismo degli uomini, della vita. Implicato nello sciocchismo di un piazzista che crede di poter restituire a Orfeo, per virtù meccanica quello che a Orfeo è venuto "momentaneamente a mancare". Implicato nello sciocchismo di Euridice, che sa di essere la moglie di Orfeo, ma di essere anche la sua anima non sa.».

di Orfeo *dentro* la macchina, e cioè dentro il *tempo* delle macchine, di modo che proprio la sua sopravvivenza nel presente storico non abbia più i contorni di una sconfitta, ma il crisma di una scelta eroica e consapevole.

A partire dall'*Orfeo vedovo,* dunque, il mito del cantore comincia a preconizzare progressivamente un nuovo modo di *abitare* il presente e di interfacciarsi con una società borghese irrimediabilmente segnata dal confronto con il non-umano, con le macchine: una lettura sociologica destinata a trovare una sua più piena formulazione, cinque anni dopo la messa in scena del libretto di Savinio, nella riflessione della Scuola di Francoforte.

In *Eros e civiltà* (1955), infatti, Herbert Marcuse ripercorre l'epifenomenologia leopardiana già tratteggiata in precedenza, risaldandola definitivamente alla singolare sinergia mitologica che, come abbiamo visto, sin dall'avvio del nostro percorso ha legato a doppio filo le figure di Orfeo e Narciso. L'opera muove infatti da una disamina della teoria freudiana espressa in *Disagio e civiltà* (1930), evidenziando pertanto come assunto fondamentale il profilo di una civiltà occidentale che nasce a partire da una progressiva repressione degli istinti umani e che si sviluppa raffinando via via il meccanismo repressivo, di cui la triade intrapsichica non è che la diretta introiezione. Tuttavia, quella che nella speculazione freudiana era una storia della civiltà umana diventa, in Marcuse, una ben più stringente storia del *corpo* umano - un corpo rimasto troppo a lungo esautorato dalla sua stessa voce, come già diagnosticava Leopardi. Accanto alla «repressione fondamentale» attraverso la quale, nell'orda primitiva di Freud, venivano soggiogati gli istinti completamente inconciliabili con la vita comunitaria, secondo Marcuse la società capitalistica moderna opera un'ulteriore forma di coercizione sulla componente pulsionale, in una dinamica che il filosofo identifica come «repressione addizionale»[403]. Quest'ultima si realizza primariamente nella storicizzazione del principio di realtà, che viene a condensarsi, nella formulazione marcusiana, in un «principio di prestazione»[404]. Come il suo precedente freudiano, il principio di prestazione comporta il differimento sistematico del principio di piacere[405], le cui istanze sono destinate a non conoscere un soddisfacimento pieno

[403] Cfr. H. Marcuse, *Eros e Civiltà* (ed. or. *Eros and civilisation. A philosophical Inquiry into Freud,* 1955), introduzione a c. di G. Jervis, Einaudi, Torino 2001, p. 79: «*repressione addizionale:* le restrizioni rese necessarie dal potere sociale, o dominio sociale. Essa si distingue dalla *repressione fondamentale,* o di base, cioè dalle "modificazioni" agli istinti strettamente necessarie per il perpetuarsi della razza umana nella civiltà».

[404] Ivi, p. 80: «*principio di prestazione:* la forma storicamente prevalente del principio di realtà».

[405] Marcuse sottolinea come il discorso ermeneutico muova precipuamente dall'assunto freudiano per cui «la libera soddisfazione dei bisogni istintuali dell'uomo è incompatibile con la società civile: la rinuncia e il differimento della soddisfazione sono i prerequisiti del progresso» (ivi, p. 51).

e diretto ma soltanto un appagamento frustrante, effimero e depotenziato, che è perseguito attraverso una deviazione sistematica della libido. È perciò il corpo a pagare a caro prezzo il progresso della civiltà: il dispiegamento della sua componente pulsionale viene impedito affinché l'energia libidica possa essere indirizzata esclusivamente verso forme socialmente utili - il lavoro inteso come 'fatica spiacevole' ma necessaria al progresso della società[406] - o verso forme socialmente controllabili, quali la «disciplina della riproduzione monogamica»[407]. In quest' ultima si realizza la definitiva de-sessualizzazione del corpo umano[408], il cui unico erotismo 'lecito' è subordinato alla moralità dell'atto procreativo e alla preminenza della sfera genitale a scapito delle altre zone erogene.

Evidenziato questo duplice meccanismo, Marcuse suggerisce di spingere lo sguardo oltre il dogma freudiano secondo cui il progresso della civiltà non può mai prescindere da logiche repressive. Al contrario, nella prospettiva del filosofo, è proprio nelle 'società opulente' che hanno raggiunto il loro massimo livello di repressione – e dunque, di riflesso, il loro più alto grado di sviluppo – che è possibile perseguire la via di un progressivo riscatto della componente pulsionale dai *diktat* del principio di prestazione. È soltanto allorché l'accesso alle risorse utili a soddisfare i bisogni primari viene assicurato al maggior numero di persone che è possibile spostare gli sforzi collettivi dall'autoconservazione del gruppo allo sviluppo del singolo, muovendo così dall'ordine della *necessità* verso un più completo esercizio della *libertà* umana[409]. Quest'ultima è perciò da intendere come la capacità di comprendere e destituire le cause e i mezzi della repressione addizionale tanto sul piano individuale quanto sul versante filogenetico della *specie* umana. Esercitare la libertà vuol dire quindi, in primo luogo, riuscire a tracciare nello sviluppo psichico una 'cartografia' della repressione introiettata e una

---

[406] Ivi, p. 118: «Il lavoro fondamentale, nella civiltà, è non-libidico, è fatica; la fatica è "spiacevole", e questo stato spiacevole deve venir imposto […] l'energia necessaria per il lavoro (spiacevole) va "sottratta" agli istinti primari – a quelli sessuali e distruttivi».

[407] Ivi, p. 51.

[408] Ivi, p. 119: «Così la sfera principale della civiltà si presenta come una sfera di *sublimazione.* Ma sublimazione implica *desessualizzazione.* Perfino se e quando essa attinge al serbatoio di "energia neutrale spostabile" nell'Io e nell'Es, questa energia neutrale "proviene dal serbatoio narcisistico della libido", cioè essa è Eros desessualizzato».

[409] Ivi, pp. 212-213: «L'ordine non repressivo è essenzialmente un ordine di *abbondanza:* la costruzione necessaria è dovuta più al "superfluo" che alla necessità […] un ordine non repressivo è possibile soltanto al livello di maturità massima della civiltà, quando tutti i bisogni fondamentali possono soddisfarsi con un dispendio minimo di energia fisica e psichica e in un tempo minimo […] il regno della libertà è prospettato come *al di là* del regno della necessità: la libertà non sta nella "lotta per l'esistenza", ma al di fuori di questa».

sorvegliata disamina delle facoltà intellettive che hanno operato tale introiezione, tornando inevitabilmente sull'antagonismo storico tra ragione e immaginazione, già compulsato da Leopardi. È contro la «mostruosa, assurda ragione» avversata anche da Campana, sulla scorta del filosofo recanatese, che viene a scagliarsi il progetto di liberazione inteso da Marcuse[410]: una liberazione che non può che partire da una rivalutazione della «fantasia cognitiva»[411] che permette di conservare il riflesso, sia pur labile e apparentemente irreale, di una dimensione umana non ancora intaccata dalla ragione, e di conseguenza dal principio di prestazione.

Sono in particolare due le immagini mitologiche di cui Marcuse evidenzia la caratura 'fantastica', nell'accezione precedentemente delineata del termine: le immagini di Orfeo e Narciso. I due personaggi del mito emblematizzano, nell'ottica marcusiana, il paradigma del «Grande Rifiuto» [412] di un modello eroico di stampo prometeico, e cioè fondato sulla produttività, sul supplizio del singolo in favore del progresso della collettività. Se nel mondo prometeico il principio femminile è incarnato da Pandora – e cioè da una sessualità che «appare come una maledizione» [413], le immagini del mondo orfico e dell'universo narcisistico restituiscono invece il senso di un modo diverso di vivere l'*Eros:*

> Le immagini di Orfeo e Narciso riconciliano Eros e Thanatos. Esse rievocano l'esperienza di un mondo che non va dominato e controllato, ma liberato – una libertà che scioglierà i freni alle forze di Eros, che ora sono legate nelle forme represse e pietrificate dell'uomo e della natura. […] L'esperienza orfica e narcisistica del mondo nega ciò che il mondo del principio di prestazione sostiene. L'opposizione tra uomo e natura, soggetto e oggetto, è superata. L'esistere è inteso come soddisfazione che unisce uomo e natura.[414]

[410] Ivi, p. 183: «La ragione è la razionalità del principio di prestazione. Perfino nei primordi della civiltà occidentale, molto prima che il principio venisse istituzionalizzato, la ragione veniva definita come uno strumento di costrizione, di repressione degli istinti; il dominio degli istinti, il mondo dei sensi, era considerato come eternamente ostile e pernicioso per la ragione».

[411] Ivi, p. 184.

[412] *Ibid.*

[413] Ivi, p. 185.

[414] Ivi, pp. 187-188.

La figura di Narciso suggerisce infatti, nella lettura marcusiana, non la negazione dell'Eros, ma il suo riaffiorare nelle forme di una libido non differenziata, pre-esistente alla separazione dell'io dal mondo esterno. È l'amore 'non frammentato' che rivedicava l'Euridice saviniana, un investimento libidico che non si dà nell'agonistico raggiungimento di un dato oggetto, ma in una risonanza tra la fonte dell'energia libidica – il Sé – e una realtà colta come la necessaria integrazione di quel Sé. È il riflesso del giovane fanciullo che viene inglobato nell'elemento acquoreo a suggerire l'idea di un 'senso oceanico' dell'Eros, di una carica pulsionale che non viene più convogliata verso un oggetto storicamente determinato, come avviene invece attraverso la sublimazione della sessualità nella riproduzione monogamica, secondo le dinamiche dell'ordine repressivo. Orfeo radicalizza la scelta narcisistica, diventando per Marcuse l'emblema «del rifiuto di accettare la separazione dall'oggetto (o soggetto) libidico»[415], come esemplificato dal mitema della catabasi e dal mitema sciamanico. Orfeo è inoltre «l'archetipo del poeta come *liberatore e creatore*» [416] e in quanto tale apre necessariamente la via alla *dimensione estetica*, che Marcuse definisce, in termini schilleriani, come esercizio di una libera espressività che è chiamata a darsi come *gioco*, ossia come un rovesciamento del principio di prestazione nelle forme di un'attività contemplativa, improduttiva, *inutile*[417].

È alla luce di tali premesse che intendiamo proporre di seguito un'ultima isotopia orfica che sembra delinearsi nella letteratura italiana tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. L'intento sarà quello di rapportare tali esperienze artistiche, sia pur difformi nel loro insieme, al comune alveo di un nuovo paradigma di liberazione compulsato dall'opera marcusiana, in virtù del quale Orfeo sarà chiamato a scendere in campo in prima linea, nello sviluppo delle culture libertarie, in nome di una lotta per l' Eros che, come sottolinea Marcuse, è incisa interamente nell'ordine del *chronos*, perché si vuole necessariamente come «lotta politica» contro la macchina della repressione[418].

[415] Ivi, p. 192.

[416] *Ibid.*

[417] Cfr. Ivi, pp. 212-213.

[418] Ivi, p. 45: «Oggi la lotta per la vita, la lotta per Eros, è la lotta politica».

4.2 Nel nome della madre: *Orfeo in Paradiso* di Luigi Santucci.

Sembrerebbe forse un azzardo, se non addirittura un'incoerenza, incorporare nell'isotopia orfica di stampo marcusiano un autore come Luigi Santucci (1918-1999), che la critica ha ripetutamente – e pressoché unanimemente – ricondotto a quello che già Giovanni Getto, nel 1947, identificava come un «territorio popolato di convinzioni riferibili al Cattolicesimo»[419]. Tuttavia la parabola artistica di Santucci, e tanto più il suo romanzo *Orfeo in paradiso* (1967), non sembrano ricondursi *tout court* alla tensione metafisica che caratterizzava il misticismo orfico italiano nel primo Novecento: Santucci non può dirsi un diretto epigone di un Onofri, un Comi o un Fallacara. Lo stesso autore si mostra peraltro chiaramente restio ad accettare l'etichetta di 'scrittore cattolico', come dichiara in un'intervista a Piero Banucci nel 1972:

> L'etichetta di scrittore cattolico, se incollata addosso sbrigativamente e puntigliosamente appunto come etichetta (ed è da tempo il mio caso), significa ben poco, serve ad alimentare confusione, pigrizia, archiviamento di personalità e di problemi. […] questo aggettivo può essere addirittura fastidioso (e per me lo è) come una mostrina di reggimento in tempi di smobilitazione e antimilitarismo. In effetti io non mi sento più interessato a Cristo come cattolico di anagrafe di quanto non lo fossero Martin Luther King o il dottor Schweister; non mi sento migliore e più attendibile testimonio di Cristo di quanto non lo sia stato l'indù Gandhi. […] Sono solo uno scrittore che vive oggi, coi suoi spasimi e alternative sempre più tese, una sua "cristomachia".[420]

È proprio sulla diversa declinazione del motivo cristologico che si delinea una prima, sostanziale divergenza tra l'isotopia orfica di matrice nicciana - in cui era tipicamente individuabile, come abbiamo visto, l'influenza di Schuré – e la linea marcusiana in cui viene a

[419] L'articolo di Giovanni Getto è comparso su «La Rassegna di Italia» il 2 febbraio 1947, ora riportato in G. Cristini, *Invito alla lettura di Santucci,* Mursia, Milano 1976, p. 110.

[420] Ivi, pp. 21-22.

incardinarsi l'opera di Santucci. Quello a cui guardava l'autore de *Les Grands Initiés,* cioè, era un Cristo ancora essenzialmente 'prometeico': a riverberarsi per estensione nella figura di Orfeo era l'atto estremo del sacrificio, il martirio del singolo in nome di un bene supremo, collettivo – e cioè la Poesia, la Bellezza sul cui altare il poeta sacrificava la propria vita. La fenomenologia cristologica che emerge dalla scrittura di Santucci è invece di ordine orfico, nell'accezione appunto marcusiana del termine. Attraverso il simbolismo religioso l'autore tratteggia un paradigma non di morte ma di *umanizzazione del divino*, una 'cristomachia' che è appunto una liberazione tanto dalla religiosità canonica del Padre, moralistica e impositiva, quanto dalle tentazioni sireniche di una nuova metafisica dell'*hic et nunc*, che rischia di paralizzare il singolo nell'inferno di un individualismo inoppugnabile. Nel romanzo *Come se* (1973), infatti, Santucci arriva a rinnegare apertamente il regno di Dio Padre: ciò non si traduce nella blasfemia deliberata, ma nel preciso tentativo di spezzare ancora una volta il legame genealogico inscritto nella figura *mitologica* del Padre, proprio come aveva cercato di fare l'Orfeo di Anouilh. Rifiutare la natura divina del padre vuol dire liberarsi finalmente dal *tempo* del padre, da una realtà filiale che non conosce libertà all'infuori del cerchio chiuso delle orme paterne:

> Il *così è* è il regno di Dio, la sua paterna prepotenza, il *come se* è il regno dell'uomo, la sua risorsa, la sua furbizia napoletana.[421]

Scegliere la via dell'esodo, lasciarsi alle spalle il regno del 'così è' vuol dire fugare definitivamente il rischio di un'accettazione passiva degli eventi, l'inerzia di un fatalismo travestito di fede. Vivere 'come se' Dio esistesse vuol dire invece scegliere di coltivare la speranza di una vita migliore – ma una vita migliore nel regno dell'uomo, nell'immanenza di una realtà storica. Lo stesso Marcuse muove precisamente da una medesima ipotesi procedurale: per liberare l'uomo dalle pastoie della repressione addizionale occorre agire 'come se' l'assunto freudiano fosse già stato empiricamente privato della sua consistenza, 'come se' l'inconciliabilità tra civiltà e un ordine non repressivo fosse solo un dato puramente teorico.
Il militarismo cristologico abbracciato da Santucci non è del resto un *unicum* nel panorama italiano delle culture libertarie: un anno dopo l'uscita di *Orfeo in paradiso,* nel 1968, persino dalle frange più apertamente eslegi del cantautorato italiano verrà riproposta una scelta analoga. È di nuovo alla figura di un Gesù storico, riscoperto nella portata profondamente umana e

[421] L. Santucci, *Come se,* Mondadori, Milano 1973, p. 48.

rivoluzionaria della sua parola, che ricorrerà anche Fabrizio De André per dar forma al *concept album* de *La buona novella.* Gli anni della contestazione giovanile vengono perciò percepiti a più riprese, e non solo da Santucci, come la ricalibratura storica di una nuova evangelizzazione ecumenica, in cui la lotta politica del *miles* viene orientata da una forza extrapolitica quale appunto la cultura. La nuova arma del 1968 non è più la macchina ma la *parola,* una parola che viene a declinarsi in due articolazioni storiche strettamente interconnesse: la *voce* politica degli oppressi e il nuovo *vangelo* – il retroterra filosofico, culturale, ma anche poetico – in cui viene espressa la 'cristomachia' degli ultimi. Una buona novella, quella del Sessantotto, che non può che darsi come il leopardiano 'vangelo della perdizione' di cui parlerà poi Edgar Morin[422]: nel riscoprirsi mortale, l'uomo ritrova anche la necessità di trascendere la dimensione della propria esperienza individuale, di concepire il motivo di una possibile salvezza proprio nella condivisione di una comune esistenza terrena.

È nel solco di questa paradossale radicalizzazione della trascendenza nell'immanenza del presente storico che viene a profilarsi la rielaborazione orfica di Santucci. Vincitore del premio Campiello 1967, il romanzo *Orfeo in paradiso* nasce in primo luogo come prosecuzione narrativa di una linea di autoanalisi già avviata dall'autore nel piccolo canzoniere *Poesie alla madre* (1967), dedicate alla defunta Emma Pera, madre dello scrittore. *Orfeo in paradiso* muove pertanto da un elemento autobiografico che però viene sviluppato in direzione diametralmente opposta a quanto avveniva nell'opera di Kokoschka: se in *Orpheus und Eurydike* il mito arginava e conteneva la distruttiva dirompenza di un vissuto individuale, in Santucci si verifica l'esatto contrario. Il mito – e il paradosso temporale che esso reca in sé - diventa lo strumento che consente di accedere ad un secondo livello di autobiografismo, nel quale la scrittura si spinge a scandagliare un'eccedenza memoriale, un sostrato mnestico che è nascosto tra le pieghe dell'oggetività biografica e che attraverso la lente del mito può condensarsi in una *fabula* paradigmatica e collettiva.

La narrazione si apre infatti in una fase già successiva al suo 'evento scatenante': la morte della madre è già avvenuta e Orfeo, distrutto dal dolore, medita il suicidio mentre guarda l'orizzonte sul tetto del Duomo di Milano, incerto se buttarsi oltre il parapetto. A dissuaderlo dal suo proposito di morte sopraggiunge la misteriosa figura di Monsieur des Oiseaux, uno psicopompo mefistofelico che promette al protagonista di offrirgli un'alternativa migliore del suicidio:

[422] Cfr. E. Morin, *Terre-Patrie,* Seuil, Parigi 1993, in particolare cap. 8.

> So che a lei manca questo ch'ella ritiene un coraggio: gettarsi giù da questa parete. Ci veniva i primi giorni, con l'intento di riuscirvi: ma non è detto che sia coraggio, quello. Sua madre, del resto, non saprebbe che farsene. Finisce suicida solo chi non crede nel proprio passato, non chi non crede nel proprio avvenire. E lei un passato ce l'ha; o mi sbaglio?... [423]

Monsieur des Oiseaux propone quindi ad Orfeo di compiere un salto «nello spazio, sì […] ma insieme nel tempo»[424], a due condizioni: la prima è quella di non cercare mai nulla oltre le stelle, e cioè di non imputare le ragioni del suo viaggio ad un disegno divino di reminiscenza dantesca. La seconda di non cambiare nulla di quello che è stato, di astenersi dall'alterare in alcun modo ciò che è destinato ad accadere. Orfeo accetta, e si ritrova così catapultato in un passato che ha l'odore e la consistenza confortevole degli interni di velluto rosso del caffè Eden, nel quartiere del Foro Bonaparte. È il 7 ottobre 1892 e Orfeo è ancora paradossalmente orfano: ma 'orfano d'anticipo', perché sua madre, Eva Grillo, nascerà soltanto nove mesi dopo, nel 1893.

Non vi è più alcuna distinzione topografica tra paradiso e averno, tra superni e inferi: la convergenza tra immanenza e trascendenza si realizza in una spazialità orizzontale, in cui l'inferno del dolore e della morte è calato negli stessi luoghi fisici che ospitano *anche* il paradiso, quel caffè *Eden* cittadino e brulicante di vita. Milano è la stessa dimensione metropolitana che inizialmente sembra assistere impassibile all'infelicità del poeta, ma anche la sola che possa offrirgli poi una forma di salvezza. Per recuperare Euridice, quindi, l'Orfeo di Santucci non deve più addentrarsi in alcun regno 'altro', ma deve anzi muoversi agilmente nello spazio di una realtà storicamente connotata. Come ricorda Monsieur des Oiseaux in una delle lettere che si materializzano misteriosamente nelle tasche di Orfeo durante il suo viaggio nel passato,

> La vita non continua, in effetti, se non nutrendosi di vita, di realtà. Ma la direzione della realtà non è necessariamente il futuro, né la rassegnazione, né tanto meno l'eterno. Tali formule valgono per gli spiriti deboli, incapaci di sbaragliare l'apparente meccanicità dell'esistenza,

[423] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* Mondadori, Milano 1967, p. 16.

[424] *Ibid.*

ignari delle leggi del "profondo". Valgono insomma per quanti non abbiano amato una creatura…[425]

La direzionalità anacronistica a cui allude Monsieur des Oiseaux ricalca, a ben vedere, la 'funzione progressiva' che Marcuse accorda alla regressione psicanalitica. Come riconosce lo stesso Orfeo, infatti, Monsieur des Oiseaux viene avvertito dal protagonista come uno «sdoppiamento della propria coscienza»[426], e tutti le immagini della Milano umbertina in cui si è consumata la giovinezza della madre vengono sistematicamente associate da Orfeo alle narrazioni di cui la stessa Eva lo aveva messo a parte nella sua prima infanzia[427]. Il passato che il personaggio si trova ad abitare, dunque, non è una realtà *esterna,* oggettivata nella sua alterità storica, quanto piuttosto la materializzazione visiva di una cartografia *interna*, di un passato introiettato sia attraverso il proprio vissuto individuale sia grazie ai ricordi della madre. Il desiderio spasmodico che Orfeo nutre verso quel passato è il frutto dell'intollerabilità di un presente marchiato a fuoco dalla perdita, dalla separazione dall'oggetto primario del desiderio – la madre[428].

La memoria diventa pertanto un dispositivo diagnostico che consente di scandagliare la penuria del presente e di ritrovare invece nel passato il sembiante di un più pieno appagamento: una dinamica mnestica che Santucci riconduce all'eredità agostiniana della memoria come *cogitatio* volontaria - segnalata nella seconda epigrafe del romanzo, tratta appunto dalle *Confessioni*[429]. Analogamente, però, la riscoperta della funzione conoscitiva della memoria è anche la chiave di volta su cui viene a imperniarsi il discorso marcusiano:

[425] Ivi, p. 29.

[426] Ivi, p. 32.

[427] Ivi, p. 33: «Per trent'anni, quand Eva era vicina a lui, la sua vicenda era stata una latente nostalgia di quella città e di tutto ciò che adesso lo circondava. Fin da ragazzo Orfeo era stato avido di passato, di luoghi e costumanze ottocentesche».

[428] *Ibid.*: «Capiva adesso con chiarezza ch'egli aveva detestato il proprio tempo non tanto per la sua intrinseca volgarità, per i grattacieli, i "transistor"; ma proprio perché esso marciava verso la catastrofe di quell'addio».

[429] Cfr. Ivi, p. 21: «Parimenti, la memoria contiene le ragioni e le leggi / innumerevoli dei numeri e delle misure. / Rida pure delle mie parole chi non vede / qusti numeri interiori: io compatirò il suo riso». Per ulteriori approfondimenti sull'eredità agostiniana nell'opera di Santucci, cfr. Aurelia Ghezzi, *Augustinian memory of Santucci's Orfeo in Paradiso",* «South Atlantic Review», Vol. 48, n. 1 (Genn. 1985), pp. 66-79.

> Il fatto che nella psicoanalisi la memoria abbia una posizione centrale come modo decisivo di *cognizione,* è molto più che un semplice espediente terapeutico; la funzione terapeutica della memoria deriva dal *valore di verità* della memoria. Il suo valore di verità sta nella sua funzione specifica di conservare promesse e potenzialità che sono state tradite, o perfino dichiarate fuori legge, dall'individuo maturo e civile. […] La liberazione psicoanalitica della memoria sconvolge e distrugge la posizione razionale dell'individuo represso. Quando il conoscere cede il passo al ri-conoscere, le immagini proibite e gli impulsi proibiti dell'infanzia cominciano a proclamare quella verità che la ragione nega. La regressione assume una funzione progressiva.[430]

La riappropriazione del passato mnestico - da cartografare anche e soprattutto nelle sue zone d'ombra, per richiamare il lessico campaniano – diventa pertanto una tappa indispensabile nel processo di liberazione dalle istanze repressive. È soltanto rivendicando la legittimità della funzione desiderante oppugnata dalla ragione che è possibile avviare una paradossale 'razionalizzazione' dell'irrazionale, del principio di piacere. Quella del passato, come ricorda anche Monsieur des Oiseaux, è la riconquista di un «possesso reale» dell'uomo, di una dimensione umana che ha un suo peso specifico rilevante nel determinare un futuro di *liberazione*:

> Il passato […] (il passato con tutti gli oggetti, le creature e gli accadimenti che ha nel suo grembo) appartiene di fatto e di diritto, come *possesso reale,* all'uomo; e l'uomo può quindi ritornarne padrone e ospite. L'equivoco delle menti tradizionali è che il passato sia invece solo un prodotto, per così dire: un contenuto o una proiezione della memoria […] Egli non sa che il passato non è già *flatus mentis,* ma piuttosto *un paese* la cui realtà gli è dato di rintracciare e snidare. […] Così dunque l'uomo è padrone, purché ne prenda coscienza e con intenso volere si avvii a quella conquista, di *liberarsi* del presente e di visitare le mappe del preterito.[431]

Nell'opera di Santucci, la riconquista del passato viene a intrecciarsi chiaramente con l'interesse scientifico con cui l'autore si concentra, sin dagli anni giovanili, sulla dimensione della fanciullezza: gli studi universitari sulla letteratura dell'infanzia trovano poi, nel 1942, una

[430] H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 65.

[431] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* cit., p. 39.

ristrutturazione organica nel volume *Limiti e ragioni della letteratura infantile.* In quest'ultima opera Santucci suggerisce di guardare al fanciullo non già come ad uno stadio embrionale dell'uomo adulto, ma come un individuo colto in una sua precipua «sfera di civiltà»[432], una vichiana preistoria umana in cui prende forma il «mito innato» del fanciullo[433]. Il mito innato del fanciullo si configura come una moralità pre-intellettualistica, che non obbedisce ad alcuna ingiunzione razionale ma solo ad una spontanea *sympátheia* verso il mondo esterno: una speciale modalità di risonanza affettiva, sognante e fantastica, che dall'io si riverbera nella realtà oggettuale. La moralità dell'età infantile diventa la condizione per una sua intrinseca *esteticità*, sovrapponibile alla *dimensione estetica* compulsata da Marcuse: l'infanzia è il regno edenico di Narciso, di una contemplazione estatica della realtà in una fase non ancora soggiogata dalla tirannia della ragione.

Riappropriarsi del passato vuol dire dunque riconquistare una *vita contemplativa* non ancora incorporata dalle logiche asfittiche della *vita activa*: è nell'ottica di questa progressiva liberazione del passato dai dettami del presente che va interpretato il secondo divieto posto a Orfeo da Monsieur des Oiseaux, e cioè quello di non interferire mai con i destini che sono «già indelebilmente tracciati sulla lavagna dell'"accaduto"»[434]. È un divieto che, paradossalmente, intende darsi come annullamento di divieti precedenti: se infatti nel mito antico Orfeo non doveva in alcun modo incrociare lo sguardo di Euridice, nell'opera di Santucci Orfeo è libero di contemplare la sua Euridice senza alcune restrizioni, tanto che di fatto osserva la vita di Eva Grillo dalla nascita fino alla prima età adulta. Orfeo può spezzare le catene imposte dalla realtà esterna – l'alterità degli dei infernali, nella *fabula* antica – solo se il mondo oggettivo viene definitivamente introiettato e trasposto nella sua cartografia interiore. È soltanto nella

[432] Cfr. L. Santucci, *Limiti e ragioni della letteratura infantile,* Barbera, Firenze 1942, p. 17: «Il fanciullo ci interessa, più che come larva dell'uomo di domani o embrione delle diverse passioni che caratterizzano l'adulto, *come una creatura già compiuta in una sua sfera di civiltà, in una sua umana pienezza;* e l'infanzia *come una preistoria che abbiamo in comune con tutti gli uomini e durante la quale esercitammo la nostra sensibilità alla conquista dei valori poetici (e cioè essenziali) della vita*».

[433] Ivi, p. 16: Santucci addebita le differenze qualitative tra letteratura per adulti e letteratura per l'infanzia «a una creduta differenza fra l'uomo e il fanciullo. Differenza che non ci sembra soltanto, come sarebbe ovvio, di natura quantitativa, ma assurge a un vero divario qualitativo e di sostanza, se pensiamo che dalla parte dell'adulto sta una stratificazione di esperienze organizzate dalla ragione e da parte del fanciullo quello che noi chiameremo il suo "mito innato"».

[434] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* cit., p. 54.

marcusiana contemplazione orfico-narcisistica delle forme *libere in sé*[435], e cioè svincolate dalle logiche del principio di prestazione, che Orfeo raggiunge un nuovo grado di trascendenza, un paradiso tutto terreno che è inscritto nello stesso tessuto borghese e metropolitano dell'inferno capitalistico.

Man mano che i fili del passato si riannodano sotto i suoi occhi, infatti, Orfeo si trova suo malgrado spettatore anche della «macchia d'ira e di sangue»[436] in cui sfociano i tumulti milanesi del 1898. Non potendo in alcun modo interferire con la Storia, Orfeo assiste alle spietate cannonate del generale Bava Beccaris e alla rotta disperata della folla inerme che cerca di trarsene in salvo, rimanendo come sospeso in uno strano stato di grazia:

> Ora Orfeo sapeva che la felicità era per l'uomo solo possibile in uno stato di passività. Era nell'essere stati "graziati" dal proprio tempo, sciolti dalle maglie puntigliose degli avvenimenti, delle responsabilità ed ambizioni che la vita come contemporanei ci serra addosso. […] Il suo amore per Eva, sopravvissuto in lui allo stato puro, era il trionfo d'un egoismo finalmente indisturbato, generoso e santo, non offuscabile da pregiudizi o retoriche filantropiche. Orfeo prendeva coscienza che l'egoismo è la condizione umana: il dovere dell'uomo, la sua regalità verso se stesso e la sua feconda libertà dall'equivoco […] Egli non ambiva a dominare nessuno, a farsi servire da nessuno.[437]

Il realismo delineato da Santucci nella rievocazione storica dei tumulti del '98 è il rovesciamento del paradigma stendhaliano: se Fabrizio del Dongo si ritrovava protagonista attivo ma inconsapevole della Storia, combattendo a Waterloo senza riuscire a decifrare *in medias res* la portata degli eventi in cui era coinvolto, Orfeo è perfettamente conscio dell'immane tragedia che si sta consumando attorno a lui, mentre si ritrova a correre egli stesso nel panico generale della folla in ritirata. Tuttavia è proprio la prospettiva *a posteriori* con cui Orfeo categorizza l'evento che consente una sua deresponsabilizzazione dalla colpa dei padri:

---

[435] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 212: «I simboli orfici sono centrati sul dio del canto, che vive per sconfiggere la morte e redimere la natura, in modo che la materia che subisce e impone costrizioni, finisce col liberare le forme belle e gioconde degli oggetti animati e inanimati. Non più costrette a lottare e a desiderare "qualcosa di non ancora raggiunto", queste forme sono libere da paura e da vincoli – e quindi libere *in sé.* La contemplazione di Narciso rifiuta ogni altra attività nella dedizione erotica alla bellezza, in un'unione inseparabile tra la propria esistenza e la natura».

[436] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* cit., p. 79.

[437] Ivi, p. 80.

nella «decorosa esenzione dalla pietà»[438] avvertita dal protagonista di fronte ai soprusi della Storia si realizza la dissoluzione dell'"angoscia fluttuante" di cui parla Marcuse, riprendendo Freud. L''egoismo' propugnato dall'Orfeo di Santucci non è un'indifferenza cieca alle sorti umane - quanto piuttosto una riconquista, ancora una volta, di una purezza primigenia dell'Io, di una dimensione psichica non ancora intaccata dal senso di colpa primordiale che progressivamente riaffiora, di generazione in generazione, come 'ritorno del represso', come ricordo intollerabile di un crimine: l'uccisione totemica, il parricidio originario dell'orda primitiva[439].

Liberarsi dal senso di colpa per l'uccisione del padre vuol dire accedere ad un livello di libertà in cui *è ancora possibile farlo* – o meglio, farlo è ancora una libera scelta individuale, non ancora inibita da una più profonda angoscia transgenerazionale.

È alla luce di tali premesse che viene quindi a sostanziarsi la più vistosa modificazione santucciana alla condensazione classica del mito orfico: Euridice non è diventata soltanto la madre del poeta ma si è incarnata in *Eva*, nella coalescenza di una madre primordiale. È la preconizzazione di una figura femminile non ancora avviluppata nella deviazione definitiva della libido per opera del complesso edipico. Come scrive Marcuse,

> La trasformazione del principio del piacere in principio di prestazione, che muta il monopolio dispotico del padre in un'autorità educatrice ed economica controllata, muta anche l'oggetto originale della lotta: la madre. Nell'orda primitiva, l'immagine della donna desiderata, la moglie-amante del padre, rappresenta un'unione naturale e immediata di Eros e Thanatos. Essa era la meta cui tendevano gli istinti sessuali, era la madre nella quale un tempo il figlio aveva trovato quella pace completa che è assenza di bisogno e di desiderio – il Nirvana prima della nascita. Forse il tabù dell'incesto fu la prima grande protezione contro l'istinto di morte: fu il tabù sul Nirvana, sull'impulso regressivo che aspira a una pace che ostacola la via al progresso

[438] Ivi, p. 81.

[439] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 107: «Freud aveva parlato di un senso di colpa preesistente che sembra stare "in agguato" nell'individuo, pronto e in attesa di "assimilare" un'accusa mossa contro di esso. Questi concetti sembrano corrispondere all'idea di un'"angoscia fluttuante" che ha radici sotterranee ancora più profonde dell'inconscio *individuale.* Freud assume che il crimine primordiale, e il senso di colpa che esso porta con sé, si riproducano, in forme modificate, in tutto il corso della storia. Il crimine viene ri-agito nel conflitto tra vecchia e nuova generazione, nella rivolta e nella ribellione contro l'autorità cosituita – e nel pentimento successivo: nella restaurazione e glorificazione dell'autorità».

> e alla vita stessa. Si giunse a una scissione in madre e moglie, e così si dissolse la funesta identità di Eros e Thanatos. [440]

La madre a cui tende l'Orfeo santucciano è infatti viva e morta allo stesso tempo: è un'innocente bambina e, poi, una radiosa giovinetta mentre il poeta la osserva vivere nel passato - ma è anche la madre ormai defunta del presente, la donna la cui perdita ha messo in moto l'intero impianto narrativo. Il dualismo che caratterizza il personaggio di Eva nel romanzo, però, va ben oltre la discrasia temporale: ella è al contempo la vergine *nubile* che Orfeo coglie nella sensualità della sua bellezza corporea, e la madre matura, la meta ormai sessualmente inibita. È il padre il vero grande fantasma del romanzo: un fantasma la cui presenza sopravanza inesorabilmente man mano che il viaggio di Orfeo nel passato prosegue - un approdo inevitabile preannunciato dalle figure fantasmatiche dei vari corteggiatori di Eva che il figlio vede sfilare uno dopo l'altro a casa Grillo. Il primo è il violinista Fausto Gomez, con cui di fatti il protagonista instaura un'immediata quanto arcana simpatia:

> Somigliava davvero a Ippolito Nievo, come piaceva dire a Eva […] Orfeo crescendo aveva costruito il suo ideale di bellezza maschile su quell'immagine: "il violinista" – il primo amore di Eva, o forse l'unico – gli era parso molto più bello di suo padre. […] E così scoronato, dentro la sua quotidiana carne, quella creatura gli faceva il dono di un'amabilità nuova, una sorta di alleanza fuori del mito contro Eva stessa, legati nella quale pareva a Orfeo che avrebbero potuto fare insieme qualche cosa di grande.[441]

Faust(o) è ancora una volta, come già in Campana, l'*alter ego* di Orfeo. Egli è musicista, come il cantore tracio del mito antico, ma Orfeo lo paragona anche ad Ippolito Nievo: è nella sottile sovrapposizione tra il mestiere di musicista e la figura di scrittore – come scrittore è Orfeo, nel romanzo di Santucci – che il protagonista e il personaggio di Gomez modulano una collusione in funzione edipica. Orfeo parteggia apertamente per Fausto, mutuandone il lessico musicale, ad ulteriore conferma della perfetta sovrapponibilità tra le loro figure: «"sposerai Eva", solfeggiava dentro di sé»[442].

---

[440] Ivi, p. 113.

[441] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* cit., p. 111.

[442] Ivi, p. 112.

La riappropriazione del passato implica quindi, come già accennato, la riappropriazione di un ordine istintuale di tipo infantile, e cioè non repressivo, in cui l'investimento libidico non è ancora deviato verso mete altre – come avviene invece nell'Orfeo adulto, il quale ricorda di essersi innamorato, mentre era prigioniero durante la Seconda guerra mondiale, di una giovane polacca che «aveva sporto il seno nei riquadri del reticolato perché Orfeo si saziasse»[443]. Il ricongiungimento con la madre in chiave edipica è perciò il simbolo di una liberazione dalle restrizioni imposte dal principio di realtà, la sottrazione dell'Eros dal quadro storicamente codificato di una sessualità monogamica, non incestuosa e finalizzata alla procreazione. Tornare definitivamente alla madre, però, vuol dire entrare di nuovo nel grembo materno, annullando così l'atto della nascita in un riassorbimento della vita nella non-vita. Ciò implica necessariamente uno squilibrio tra Eros e Thanatos in favore di quest'ultimo, e perciò una configurazione incompatibile con il prosieguo della vita: Fausto Gomez viene infatti prontamente scacciato da Maria Grillo, la madre di Eva, che sogna per la figlia ben altro pretendente.

> Era tutto il "giusto" domani che gemeva ricacciato in grembo al suo "non sarai", baci gioie figli non nati, ignoti a Eva e Fausto, distrutti in quella piccola sera di giugno, prima di godere la luce, dallo scatto di nervi di Maria Grillo.
> Chi doveva vincere vinceva, ed era quella striscia dura e solitaria come un rettile avanzante nel greto del tempo che si chiamava destino. Gli altri tornavano larve, sfumavano via in chissà quale altra spiaggia, inquieti come le antiche anime degli insepolti, a nutrirsi di se stessi e di rimpianto, quando già gli uomini avevano scordato e di nuovo avevano imparato a ridere.[444]

La necessità della repressione di base, nell'ottica freudiana, trova una sua conferma nel gesto iroso di Maria Grillo. Il tabù dell'incesto è la soglia minima di repressione, necessaria non già al mantenimento della civiltà ma alla naturale prosecuzione della specie, come del resto dimostrano anche i riscontri etologici. Tuttavia la liberazione dell'Orfeo santucciano non risiede nell'approdo ad un esito risolutivo del conflitto edipico, quanto piuttosto nella sua *verbalizzazione.* Mettere a nudo, attraverso lo schema narrativo, il primo contatto tra le istanze pulsionali primigenie e il meccanismo repressivo è già un modo di erodere l'automaticità della

[443] Ivi, p. 48.

[444] Ivi, pp. 126-127.

repressione addizionale: è la scoperta della portata evangelica di una parola profondamente umana, centrata e calibrata sull'umano. Frequentando casa Grillo, Orfeo ha infatti modo di conoscere il personaggio di don Pasqua, un singolare prete erborista profondamente convinto del potere salvifico delle parole e delle erbe:

> «Del resto, lei [Orfeo] un momento fa» continuò versando il liquido in un bicchiere «ha già detto parole belle, oh bellissime: quelle che fanno passare il fiume senza barcaiolo; e le parole contano molto, sanno?, come le erbe. Erbis et verbis: c'è dentro quel che salva il mondo»[445]

Il motto di don Pasqua realizza l'equilibrio alchemico adombrato nell'immagine marcusiana di Narciso: erbe e parole sono qui da intendere come potenzialità germinative di una coesistenza pacificata tra l'uomo e la natura - una natura non più intesa come realtà esterna da assoggettare alle logiche dell'utile, ma come l'armoniosa risonanza tra l'elemento antropico (le 'parole') e la varietà biologica (le 'erbe') in cui si rifrange l'unità dell'esistenza. Il paradigma della liberazione muove dunque da una progressiva erotizzazione del linguaggio, che è capace di veicolare l'investimento libidico del locutore. L'eucaristia verbale di don Pasqua è un'ulteriore appropriazione della 'parola interiore' preconizzata da Kandinskij, e ripresa poi da Rilke nella sua smaterializzazione del significante in favore della leggerezza armonica del *Rhythmus des Hintergrunds:*

> La cosa è sorda, passiva, resta quella che è. La parola invece è capace di assorbire il sentimento di ottimismo che hai verso la porta, la tua – come dirò? – speranza nelle porte. […] In ogni parola, meditaci un poco, c'è un pezzetto del paradiso perduto e insieme di colpo riconquistato. […] Prendi la parola malato. Che significa, al di là del vocabolario, nella carica di buon futuro che le diamo? Significa che uno aspira a tornare sano. E "vecchio"? uno che è stato giovane: ricordi, tranquillità. […] Ogni parola anche sfavorevole ha addosso, nell'amore di vita di chi la pronuncia, il suo antidoto[446].

Attraverso la rete delle antinomie di cui riesce a dar conto, dunque, il linguaggio riesce a tracciare un ordine morale in grado di raccordare l'eterna dissonanza degli opposti: bene e male,

[445] Ivi, p. 119.

[446] Ivi, p. 148.

vita e morte sono riuniti nel segno di una più profonda 'speranza nelle porte', e cioè in un loro possibile collegamento oltre la logica razionale delle dicotomie inconciliabili. Attraverso la simbologia cristiana, perciò, Santucci veicola il senso di una più profonda liberazione orfica: don Pasqua non è l'Orfeo-Cristo di Schuré, non è il simbolo della passione, ma anzi reca nel suo stesso nome il significato di una rinascita che però rimane ben ancorata alla terra, a quelle erbe che sono, al pari delle parole, il segreto della salvezza. Quella di don Pasqua è dunque una parola che si dà primariamente come voce, come esercizio fonatorio - fisico, concreto - di una nuova libertà: la libertà dell'immaginazione. Quando, all'indomani della disfatta di Caporetto, Orfeo ritrova don Pasqua dopo una lunga separazione, il prete è diventato cappellano militare e si occupa di prestare assistenza a reduci e combattenti:

> È qui, adesso, che le parole vincono, ci portano in salvo. Io sono già fuggito con quelli là, ma in un altro modo. Non da disertore. Il mio "soma" è qui, lo vedi? Elmetto, giberne, ventiduesima divisione. Ma don Pasqua e i suoi compagni non sono qui. Dove siamo? Tu sapessi dove! Sai come si chiama il nostro plotone, furlano per tre quarti? El ciavedal. Sai cos'è? È la catena del paiuolo, nei camini di queste campagne. Non credere che si combatta per Trento e Trieste, adesso si combatte per quel ferro affumicato. Tutto ciò per cui il soldato vuol sopravvivere: la mamma, i figli, la cena calda […] Ne abbiamo parlato per un'intera notte. Ognuno nominava i suoi mobili di casa, uno per uno a voce alta, come nelle litanie dei Santi. Gli altri ci scappano, verso quella godoviglia, disertano. Noi l'abbiamo già dentro e restiamo. Perché per noi, *dentro* non è Caporetto. [447]

La 'rivoluzione' per cui sceglie di combattere don Pasqua non è una diserzione, come specifica lo stesso personaggio, e dunque non si vuole come rottura violenta con l'autorità costituita: ciò vorrebbe dire infatti ricadere ancora una volta nell'infinita coazione a ripetere in virtù della quale, secondo Marcuse, ogni forma di lotta per la supremazia sfocia in una più salta restaurazione del Potere, che semplicemente assume nuove forme, più strutturalizzate, passando dai padri ai figli in un infinito ciclo di dominio-ribellione-dominio[448]. Don Pasqua si fa

[447] Ivi, p. 191.

[448] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., pp. 124-125: «Abbiamo visto che la teoria di Freud è centrata sul ciclo ricorrente di "dominio-ribellione-dominio". Ma il secondo dominio non è una semplice ripetizione del primo; il movimento ciclico rappresenta un *progresso* del dominio. Partendo dal padre primordiale, e passando per il clan fraterno per arrivare al sistema di autorità istituzionalizzate caratteristico della civiltà matura, il dominio diventa sempre più impersonale, oggettivo, universale, e anche sempre più razionale, efficiente, produttivo. […] Lo

l'emblema di una lotta politica combattuta con le sole armi della facoltà immaginativa: è attraverso la sacralità di una parola infantile, in quella 'litania della casa', una liturgia del materno e dell'amore che ancora resiste *dentro* l'inferno di Caporetto, dentro la logica distruttiva di un dominio repressivo, che don Pasqua riesce a muovere un attacco alla presunta razionalità del Potere. Perché possano dimostrare la loro funzione civile, l'immaginazione e il principio di piacere devono far valere le loro ragioni non instaurando una nuova dinamica repressiva che escluda la ragione, negando così la realtà storica della repressione, ma cercando un più intimo confronto dialettico tra le due istanze apparentemente antitetiche. È soltanto nella conciliazione, nella *pacificazione,* che la facoltà immaginativa dimostra la sua effettiva superiorità sulla logica dicotomica del principio di realtà, sulle sue divisioni irrevocabili tra utile e inutile, produttivo e improduttivo. A riemergere nelle parole di don Pasqua è l'afflato di quella «religione della maternità del lavoro e dell'amore» che Campana ritrovava nei dipinti di Segantini: una sacralità tanto dell'istinto di vita, preconizzato nell'amore e nel materno, quanto del *labor,* dell'istinto di morte, di una sofferenza intesa come il progressivo dispiegamento del «cammino avventuroso degli uomini verso la felicità attraverso i secoli».

La liberazione promossa da don Pasqua si traduce quindi in una *rinuncia* volontaria alle logiche del conflitto: è soltanto spezzando il ciclo di dominio-ribellione-dominio che può finalmente realizzarsi un più incisivo cambio di rotta rispetto al modello freudiano di civiltà. Anche Orfeo sceglierà infatti di compiere una scelta analoga, rifiutando di sciogliere il conflitto edipico in una radicale uccisione del padre che non sortirebbe altro effetto se non quello di corroborare il senso di colpa transgenerazionale, quell''angoscia fluttuante' di cui scrive Marcuse. Quando finalmente nella vita di Eva compare Leandro, il tanto atteso padre del protagonista, Orfeo si trova infatti di fronte alla scelta suprema:

> Aveva atteso quell'urto appostata al solito tavolino del caffè Eden […] per verificare in sé un istinto di vendetta puro e ancestrale, la sacra passione di Edipo, e ora non provava nulla di tutto questo […] Provò, per la prima volta nel corso delle sue due esistenze, una pace clemente per quell'uomo: il desiderio di portargli, attraversando la strada, consiglio e aiuto. [449]

sviluppo di un sistema gerarchico di lavoro sociale non soltanto razionalizza il dominio, ma "argina" anche la ribellione contro il dominio.»

[449] L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* cit., p. 210.

Orfeo, dunque, sceglie di non uccidere Leandro non perché, come il protagonista di *Eurydice*, viene risucchiato dalla sua viltà, da quelle vuote banalità con cui il padre dell'Orfeo di Anouilh cercava di riproporre la supremazia dell'istinto di vita sulla pulsione di morte. Sulla scena del teatro *anouilhien*, Orfeo restava ancora imbrigliato nella logica paterna della sopraffazione, risolvendosi in ultimo alla ribellione allorché, sul finire della *pièce,* il figlio disertava definitivamente il padre – e dunque il tempo del padre, quel *chronos* genealogico in cui si inscrive l'esistenza biologica del singolo – pur di ricongiungersi nell'aldilà con Euridice.

Al contrario, il personaggio santucciano sembra indicare una terza via, la possibilità di una più profonda conciliazione interiore: Orfeo non uccide Leandro perché, riappropriandosi del passato, ritrova in sé i germi di quell'antica *sympátheia* che secondo l'autore è la moralità propria della dimensione infantile – analoga a quella che Marcuse identifica come la forma ancestrale di una 'morale libidica'[450]. Leandro, cioè, prima ancora di essere un padre è un altro uomo, e pertanto ucciderlo o anche solo impedirgli di sposare Eva vorrebbe dire, per Orfeo, perpetuare un dolore identico al proprio, esattamente speculare a quell'atroce e ingiusta separazione dalla figura femminile che aveva spinto il protagonista verso il suicidio, prima del suo viaggio a ritroso nel tempo. Poco prima che Leandro decida finalmente di chiedere la mano di Eva, infatti, Orfeo ha uno strano sogno in cui rivive la scena iniziale del romanzo: gli sembra di essere di nuovo tra le guglie della cattedrale gotica, mentre davanti a lui si staglia la figura di un uomo pronto a lanciarsi oltre il parapetto. Attraverso la fitta nebbia che li avvolge, però, Orfeo si rende conto che l'uomo sul tetto ha il volto di Leandro: cerca invano di lanciarsi su di lui, pronto a battersi, ma non gli riesce di afferrarlo, e così si sveglia di soprassalto «con la chiara sensazione di annegare»[451].

Il chiaro rimando alla figura di Narciso, tuttavia, scioglie la tragicità dell'immagine caravaggesca nella forma più distesa di un «Grande Rifiuto» marcusiano: la realizzazione di un ordine non repressivo, che il filosofo della Scuola di Francoforte intendeva come il progetto da

[450] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 241: «L'idea di una morale libidica è suggerita non soltanto dalla concezione freudiana di barriere istintuali erette contro la soddisfazione assoluta, ma anche dalle interpretazioni psicoanalitiche del Super-Io. […] In molti casi il Super-Io sembra un alleato segreto dell'Es, e difende le richieste dell'Es contro l'Io e il mondo esterno. Per questa ragione, Charles Odier ha proposto che una parte del Super-Io sia da considerarsi "in ultima analisi il rappresentante di una fase primitiva, nella quale la morale non s'era ancora liberata dal principio del piacere. Egli parla di una pseudomorale pregenitale, preistorica, pre-edipica, precedente la accettazione del principio della realtà, e al rappresentate psichico di questa "pseudomoralità" egli dà il nome di *Super-Es.* Il fenomeno psichico che può far intuire una morale pregenitale di questo genere, è un'identificazione con la madre, che si esprime più nel desiderio che nel timore di castrazione.»

[451] L. Santucci, *Orfeo in paradiso, cit.*, p. 217.

affidare alla lotta politica della collettività, si traduce nell'opera di Santucci in una conquista puramente individuale, che nasce e si sviluppa nei confini della 'cartografia interiore' del protagonista. Attraverso la riconquista del suo passato pre-natale, Orfeo ha avuto accesso ad un Eros pre-razionale, una tensione libidica anteriore all'evento della nascita e dunque alla rottura del regno edenico del narcisismo primario, di quella condizione di assoluta invulnerabilità in cui il feto vive in perfetta simbiosi con l'organismo materno, senza essere turbato dall'insorgenza di alcun bisogno. Poiché tale eros narcisistico non contempla ancora alcuna frattura tra il sé e il mondo esterno, esso risulta completamente svincolato dal possesso diretto dell'oggetto del desiderio, che non è ancora percepito come *esterno* al soggetto. Quello che Orfeo ritrova nel suo viaggio nel passato è perciò un amore liberato dalla tragicità della perdita, e che pertanto trova il suo pieno appagamento nella sua stessa tensione desiderante. L'amore primordiale del protagonista santucciano, cioè, diviene *archè* e *télos* di se stesso, come avevano già anticipato le riflessioni di don Pasqua:

> La vita di Eva, se Orfeo l'amava, non era inviluppata in una precisa serie di anni. Era lui arbitro di farla morire e nascere senza patteggiare con estranei demiurghi, né con ricordi luoghi ed episodi, senza cercare astuti incontri con Fausto Gomez […] Eva infatti (come aveva detto giusto don Pasqua!) tante volte era morta quando gli era accanto giovane e sana, anzi: proprio nei giorni più felici, nell'angoscia lancinante di certi presagi. Era vero che amare voleva dire prefigurarsi tanto spesso l'altro sul funebre catafalco.[452]

Sicché, nell'amore ritrovato di Orfeo per la madre è inscritta una nuova immagine della morte dell'Altro, una morte che non è più intesa come perdita ma come paradossale acquisizione: la madre non è più un soggetto *esterno,* un individuo distinto e separato dall'Io, ma è stata riassorbita nella tensione libidica dell'Es, diventando un tutt'uno con la dimensione narcisistica e pre-natale riconquistata dal figlio. Come spiega (o ricorda?) lo stesso Orfeo, «è nostro solo ciò che resta fuori dall'egoismo… solo il falso amore ha bisogno di quella che noi chiamiamo perdita»[453]: l'amore, la tensione libidica, deve quindi liberarsi dalle pastoie dell'egoismo, da un Io che invece vorrebbe affermarsi attraverso il possesso, con la presa 'violenta' della madre e

[452] Ivi, p. 163.

[453] Ivi, p. 225.

l'uccisione del padre nel conflitto edipico. Soltanto così è possibile vedere nella *rinuncia* all'oggetto del desiderio il motivo di un suo più pieno raggiungimento: allorché Leandro decide finalmente di presentarsi a casa Grillo per chiedere finalmente la mano di Eva, Orfeo si trova costretto a scegliere definitivamente se ritornare nelle logiche repressive di una ribellione 'canonica' al predominio del padre o se perseguire invece la *contemplazione* narcisistica del connubio prenatale, dell'unione indissolubile tra il Sé e la madre:

> Orfeo la guardava, "su, salta!", le offriva le palpebre così aperte con dentro la luce di tutto e di quell'invito, perché lei osasse quel salto. Ma ecco occorreva una formula magica, una terza cosa estranea a loro ed egli la trovò e la disse: «*Vergine madre, figlia del tuo figlio…*». (Un giardino di glicine, un pomeriggio di giugno come quello, 1938, o '39, la sua voce che legge il *Paradiso*. […] "Essere vergine e madre… anche a me doveva succedere, solo purezza, solo te. Non sarei stata infelice, infelice come Dante. Adesso non mi resta che morire. Tu pensi che ci sia ancora la verginità nella morte?"[454]

Per portare anche la donna a condividere il suo stesso stato di grazia, il paradiso del narcisismo primario, Orfeo deve ricorrere dunque ad un 'terzo elemento' che radicalizzi e renda *condivisibile* la sua scelta, nell'annunciazione sacra di un nuovo paradiso laico e profondamente umano – l'avvento del regno edenico del narcisismo primario. Il terzo elemento è l'arte, la poesia: è quest'ultima la forza in grado di sottrarre il paradiso narcisistico all'azione disgregatrice del tempo, è attraverso la scrittura letteraria che quello stesso paradiso può prendere *forma.* Il protagonista del romanzo, del resto, non è l'autore Luigi ma Orfeo: è il simbolo di una parola poetica che si dispiega nel corso dei secoli, procedendo dalla grande lezione protoumanistica di Dante fino alle più moderne risonanze rilkiane (la 'verginità dentro la morte'). Dopo averle nascosto la sua vera identità per tutto il romanzo, Orfeo riesce finalmente a farsi riconoscere da sua madre in quanto figlio nel momento in cui le rammenta un ricordo impossibile legato alla poesia, un ricordo che per lei proviene dal futuro - proprio come impossibili erano, per Orfeo, i ricordi del suo passato prenatale, i luoghi e i volti della giovinezza di Eva. La donna improvvisamente, per un'intuizione subitanea, ricorda di aver recitato i versi di Dante al figlio, anche se l'episodio si è verificato ben oltre il momento presente in cui le sta tornando alla mente: Eva ha a sua volta introiettato il figlio come *oggetto interno*,

[454] Ivi, p. 226.

sottraendolo in tal modo alle leggi del tempo e all'illusione della perdita. La simbiosi pre-natale si è ricomposta, non vi è più alcuna distinzione tra l'elemento materno e quello filiale: Orfeo è la madre di sua madre – del resto l'ha allevata e ne ha addirittura seguito la gestazione, proprio come indicavano i nove mesi d'anticipo, rispetto alla nascita di Eva, con cui si era proiettato nella Milano umbertina. Analogamente, attraverso la parola poetica anche la donna è riuscita a riconoscersi figlia di suo figlio, in una nuova 'umanizzazione' della religiosità dantesca.
Orfeo ha quindi definitivamente fatto il suo ingresso in paradiso: è il regno edenico dell'imperturbabilità del feto, in cui vita e non-vita, Eros e Thanatos possono finalmente ricongiungersi nell'inviolabilità del principio del Nirvana:

> «Se ti prendono» disse Eva «ti faranno male».
> […] «Nessuno può farmi male». Si udì dal fondo della casa il soprassalto freddo del campanello.
> «Più nessuno» ripeté Orfeo. «Tu, invece… non farti prendere»[455]

Eva sta per andare incontro a Leandro: non deve farsi prendere, e cioè non deve cadere nuovamente preda di un eros falsato dalle logiche di sopraffazione dell'Io o dalle dinamiche repressive della norma sociale. L'amore per il padre, cioè, non deve più ostacolare la moralità libidica ma deve anzi confluire anch'esso in un Eros liberato grazie alla radicalizzazione narcisistica.
Il romanzo si conclude quindi in una nuova separazione tra madre e figlio, un distacco che però è soltanto apparente: Eva esce dalla stanza per raggiungere Leandro, promettendo al figlio di 'tornare presto'. Orfeo, invece, lascia casa Grillo e si ritrova a vagabondare tra le strade di Milano, nei luoghi dell'infanzia materna che hanno fatto da sfondo al suo viaggio, quando sopraggiunge Monsieur des Oiseaux per riportarlo 'indietro' nel presente:

> Girato il portone si sentì prendere per il braccio, nel modo che avviene ai cieci cui qualcuno dal buio, senza chiedere, fa traversare la strada.
> «Dove andiamo?»
> «Qui.»
> Era infatti come se non camminassero, ma la città si muovesse intorno, marciasse contro di loro in un'esplosione di cose ostili che invadevano lo spazio del viale, usurpavano la sua aristocratica

[455] Ivi, pp. 226-227.

> pace cullata dal gioco delle carrozze. Facciate alberi vecchi caffè e tutto il Foro Bonaparte si sgretolavano simili a una sfortunata decalcomania. I semafori già lampeggiavano in ogni crocicchio a imbrigliare come domatori orde d'automobili che li minacciavano col ringhio dei motori.[456]

Alla rarefazione della 'cartografia interiore' corrisponde l'angosciosa percezione di una realtà storica, di una dimensione sociale, che ritorna tra le maglie della scrittura per riaffermare il proprio vangelo capitalistico, la lucida follia di un principio di prestazione che sopravanza e cerca di coprire con la sua voce disumana (il 'ringhio' dei motori) il canto di Orfeo. Come don Pasqua, però, Orfeo ha compreso che anche restando *dentro* Caporetto si può scampare alla guerra: il suo soma è tornato nella storia, ma attraverso la parola in quella precisa realtà storica è stato aperto uno spazio 'altro', un varco che sta dentro l'inferno metropolitano, nella geografia esatta delle strade di Milano, e che conduce fatalmente altrove, verso il paradiso perduto di un passato affettivo-pulsionale che è ancora possibile riscattare.

4.3 *Alerte, ou vous êtes perdus*: Buzzati e Pasolini.

Negli anni della contestazione, Milano sembra il luogo d'elezione in cui si avvera quella 'speranze nelle porte' di cui scrive Santucci: due anni dopo l'uscita di *Orfeo in paradiso,* nel 1969, anche Orfi, il giovane cantautore protagonista di *Poema a fumetti* Buzzati, troverà una piccola porticina in via Saterna, in cui si addentrerà convinto di seguire le orme della sua amata, Eura. A spalancarsi davanti ai suoi occhi, tuttavia, sarà un nuovo inferno: un inferno squisitamente milanese, manageriale e gerarchizzato, di cui il nuovo 'diavolo guardiano' sarà una giacca vuota, un colletto bianco privato del suo corpo e senza alcuna autonomia decisionale, che è invece rimessa ad un nuovo 'capo' «tipo elettronico robot manageriale dirigenziale

[456] Ivi, pp. 228-229.

executive»[457]. Siamo di fronte ad una singolare ricalibratura *pop* della coalescenza già tentata da Apollinaire tra frammentismo lirico e immagine visuale[458]: descrivendo l'opera buzzatiana, Lorenzo Viganò insiste sul «carattere indefinibile che, ancora oggi, sfugge ad una precisa collocazione letteraria»[459]. Buzzati – che firma tanto i testi quanto le tavole, a differenza di Apollinaire – dà vita ad una creatura intrinsecamente ambigua, come sottolinea lo stesso titolo. È la sperimentale compenetrazione tra una poesia che guarda all'antico, all'*epos* ('poema'), e l'avanguardia pop dell'arte fumettistica, senza che tuttavia ciò si traduca in una qualche forma di prevalenza di una categoria sull'altra. La forma della scrittura è quella della versificazione, e il suo frammentismo lirico sembra impedire a tratti di intravedere una corposità narrativa tale da giustificare tout court la definizione di *graphic novel*. Analogamente, anche la forma tradizionale del fumetto risulta inevitabilmente conturbata: non ci sono vignette, la parola poetica emana dall'interazione tra i personaggi più che dalla singola enunciazione di uno di loro.

Tale connubio tra parola e immagine sembra veicolare una nuova necessità 'orfica': quella di modulare la tragica tridimensionalità dell'inferno capitalistico, il nuovo tartaro che non può più essere *soltanto* raccontato ma che *deve* essere visto, riconosciuto, così come appare quotidianamente nella sua concreta manifestazione metropolitana, come ricorda il diavolo guardiano:

> PER TE, ORFI, È MILANO, MILANO ESSENDO LA TUA VITA,
> PER UN ALTRO È ZAGABRIA, KARLSRUHE, PARANÀ.
> O TE LO IMMAGINAVI COME DICEVA DANTE?
> CHE COSA?
> L'ALDILÀ, IL PALLIDO AVERNO, DICO, PENSAVI CHE CI FOSSERO TUTTI?

---

[457] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* a c. di L. Viganò, Mondadori, Milano 2017, p. 105.

[458] Cfr. A. Scarsella, *Postille di metodologia a margine di paraletteratura, cinema, fumetto e graphic novel,* in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (a c. di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria,* vol. 2, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 614: «l'aspirazione al paradosso della non-serialità del fumetto si afferma più prepotentemente con l'assoluto di un *unicum* che non conosce precedenti […] il capolavoro di Buzzati va oltre la concezione che sarebbe divenuta corrente di graphic novel, e crea quasi dal nulla la *summa* di un'estetica trasversale priva di distintivi di classe sociale […] i tasselli del mosaico creato da Buzzati non hanno mai il compito narrativo della vignetta: l'immagine commenta il testo, il testo commenta l'immagine, nel punto preciso in cui sembrano l'una distogliersi dall'altro e viceversa»

[459] D. Buzzati, *Poema a fumetti,*cit., p. 225

UOMINI E DONNE VISSUTI PRIMA, I MILIARDI
LE POPOLAZIONI DELLE ETÀ PROFONDISSIME, IMMAGINAVI?
TUTTI CONCENTRATI NEL GIOSAFAT?
NO, NON CI SAREBBE SPAZIO.
OGNUNO PORTA CON SÉ IL PROPRIO MONDO. [460]

L'inferno descritto da Buzzati è infatti il regno dell'alienazione del corpo: i morti sono «un po' trasparenti, questo sì»[461], ma conducono una morte perfettamente borghese, in cui possono persino guardare la televisione. La trasparenza dei morti è il segno marcusiano di una dispercezione del corpo fisico: i morti «hanno tutto in ordine», assicura la giacca «le ossa le vene i nervi tutto a posto»[462], e cioè sono dei corpi che vivono la loro morte mentre sono ancora perfettamente funzionanti, ancora biologicamente ancorati ai meccanismi vitali. Non hanno infatti perso l'istinto sessuale: l'inferno in cui si addentra Orfi pullula di prostitute che nelle tavole buzzatiane si offrono in una nudità oscenamente ostentata. Il loro è un erotismo femminile che è direttamente promosso e gestito dal Potere centrale che regge l'inferno: il diavolo guardiano cerca a più riprese di distogliere Orfi dalla volontà di riscattare Eura proponendogli i servigi delle sue «vallette», così come persino la voluttuosa impiegata dell'anagrafe infernale, a cui Orfi si rivolge per cercare la sua amata, si offre al suo sguardo in una provocatoria nudità.
La prostituzione che si svolge nella realtà alienata dell'averno buzzatiano è la rappresentazione visiva della deviazione sistematica della libido, che le istanze repressive dell'inferno convogliano verso forme di appagamento sicure e immediate, socialmente praticabili. Eppure, ciò si traduce paradossalmente in una sessualità esasperata, dai tratti platealmente perversi – come dimostra, sul piano iconografico, la feticizzazione di una bocca femminile moltiplicata ossessivamente[463]. Come sottolinea infatti Marcuse, la perversione non emergerebbe da un'esplosione incontrollata della pulsione sessuale, quanto piuttosto dalla continua restrizione che il principio di prestazione impone al pieno dispiegamento dell'Eros:

[460] Ivi, p. 72.

[461] *Ibid*.

[462] Ivi, p. 74.

[463] Vd. FIG. 3.

> il libero sviluppo della libido trasformata *al di là* delle istituzioni del principio di prestazione, differisce essenzialmente dalla liberazione della sessualità costretta entro il dominio di queste istituzioni. Quest'ultimo processo porta a un'esplosione della sessualità soffocata e rimossa; la libido continua a portare il marchio della rimozione e si manifesta nelle forme orride e ben note nella storia della civiltà; nelle orge sadiche e masochistiche di masse disperate.[464]

L'erotismo che sfocia in perversione, nell'opera di Buzzati, è quindi un prodotto collaterale dell'efficientissima *civiltà* infernale, piuttosto che una 'questione privata' dei singoli morti viventi che ne fanno parte. Le prostitute infernali sono il riflesso speculare delle «streghe della città»[465] che Orfeo ritrova per le strade della Milano 'reale' poco prima di attraversare la porta per l'inferno, quella stessa Milano 'bene' in cui, sei anni prima dell'uscita di *Poema a fumetti,* anche un altro protagonista buzzatiano s'era già lasciato trascinare nel tragico confronto tra la purezza dell'amore - di *Un amore* - e le più abiette dinamiche della prostituzione[466].
Nell'opera di Buzzati, dunque, la prostituzione rappresenta, come del resto già in Campana, l'allarmante sintomatologia erotica della modernità: è l'unico piacere verso cui sono eterodiretti gli uomini alienati da una vita di lavoro, sotto l'egida reticolare e fantasmatica di un Potere marcusiano ormai sempre più impersonale[467] - come del resto impersonale è la forma 'svuotata' dei suoi funzionari, come metaforicamente suggerisce la figura della giacca che guida Orfeo. È proprio l'impossibilità di imputare ad una figura ben definita la causa di una simile alienazione che rende impraticabile la via della rivolta: non esiste un *dio* Ade con cui trattare le condizioni di un possibile ritorno alla vita, perché non vi è più un'autorità chiaramente individuabile che possa essere in qualche modo sfidata, come avveniva nel mito antico. Nel

[464] H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 219.

[465] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., pp. 22-23.

[466] Sulla conflittualità sociale associata alla dinamica della prostituzione in *Un amore,* cfr. C. Maggialetti, *Milano e una donna. Il terzo spazio in* Un amore *di Dino Buzzati,* in G. Meledandri, E. Santagata (a c. di), *Eterotopie contemporanee. Il terzo spazio tra letteratura, legge e scienza,* Edizioni di Pagina, Bari 2024, pp. 175-183.

[467] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 132: «Al suo culmine, il concentramento di potere economico sembra diventare anonimo: tutti, perfino sul gradino più alto, sembrano impotenti di fronte ai movimenti e alle leggi dell'apparato stesso. Il controllo viene effettuato normalmente da uffici nei quali i controllati sono gli impiegati e chi li impiega. I padroni non adempiono più una funzione individuale. I principali sadici, i capitalisti sfruttatori, si sono trasformati in membri salariati d'una burocrazia, e i loro soggetti trattano con essi come membri di un'altra burocrazia».

grande inferno 'opulento' di Buzzati, infatti, i morti non mancano di nulla, fuorché di un'unica libertà suprema: «la libertà di morire»[468]. I morti non possono morire, cioè, perché non possono *uscire* dalla grandiosa macchina della civiltà infernale che li tiene prigionieri. L'unica forma di evasione tollerata, per loro, è il piacere del *ricordo*, o meglio il *ricordo del piacere,* della potenza vitale di un eros ormai perduto:

> ESISTE ANCHE IL
> PALAZZO DEI MANIACI
> UNA GRANDE COSTRUZIONE.
> A DUE A DUE NELLE CELLE
> FANNO INCREDIBILI SFORZI
> INCITANDOSI L'UN L'ALTRO
> PER RICORDARE, RICORDARE.[469]

I 'maniaci', i pervertiti, sono per definizione coloro che ricercano una forma di piacere diversa da quella socialmente tollerata. Così, nell'inferno di una civiltà industriale in continua espansione - adombrata in riferimento a quella fagocitante 'speculazione edilizia' di cui scrive Calvino solo pochi anni prima, nel 1963 – il palazzo dei maniaci diventa un immane carcere di reietti, dove i prigionieri, dal fondo delle loro celle, cercano strenuamente di ricordare la vita, un'*altra* vita che contenga ancora le tracce di un piacere diverso, autentico. Come già in Santucci, ancora una volta viene ribadita, sia pure nelle forme paradossali di un'antifrasi semantica, la funzione morale e civile della memoria: è attraverso il ricordo di una purezza primigenia del desiderio che è possibile riconoscere e avvertire più lucidamente le deviazioni sociali a cui la tensione è poi andata incontro.

La poesia orfica è perciò chiamata a farsi depositaria di una simile paleografia del desiderio: determinato a trovare Eura tra la folla dei morti, Orfi decide di cantare le sue canzoni, certo che l'amata risponderà al loro richiamo irresistibile. La melodia dell'Orfi buzzatiano è diventata uno sciamanesimo squisitamente moderno, che si dà nelle forme vibranti di una musica dei tempi nuovi: prima di compiere la catabasi, infatti, il protagonista era solito esibirsi con la sua

[468] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., p. 78.

[469] Ivi, p. 79.

chitarra al Polypus, locale sotterraneo in cui «quando lui canta nessuno può star fermo»[470]. La ricalibratura in chiave *beat-rock* della musica orfica allude alla sua nuova capacità di stabilire un contatto umano che si realizzi primariamente attraverso il *corpo* degli ascoltatori, chiamati a partecipare all'incanto orfico estroflettendolo nella danza. Era infatti la bellezza gratuita e armoniosa del ballo che concedeva una più alta forma di libertà alla meretrice protagonista di *Un amore*[471]*:* analogamente, anche in *Poema a fumetti* la sinergia tra la musica orfica e l'euritmia della danza realizza il miracolo di restituire i corpi degli ascoltatori alla purezza di una sensualità gratuita e disinteressata, sottratta alle logiche della prestazione sessuale e lavorativa.

Quello modulato da Orfi nel regno dei morti è infatti il sirenico richiamo dell'istinto, del *Trieb* freudiano:

> RICORDATE LE COSE LE ORE LE VOCI
> LE QUALI LASSÙ VI RIDESTAVANO
> L'ETERNO PENSIERO IL PENSIERO MALEDETTO
> CHE ORA QUI RIMPIANGETE
> LA CARA MORTE?
> […] QUANDO
> DALLE ANTICHE STANZE DESERTE VENGONO RUMORI STRANI
> QUANDO NEI GIARDINI FELICI PASSANO I MAGHI
> D'AUTUNNO LASCIANDO LA LUNGA OMBRA
> QUANDO I SOLDATI MARCIANO CANTANDO VERSO LA IMMANCABILE VITTORIA
> […] QUANDO IL VECCHIO PROFESSORE DI MATEMATICA INCONTRA IL PRIMO AMORE
> QUANDO AL TAVOLO OPERATORIO SI AVVICINA IL BISTURI.[472]

A riemergere nel frammentismo lirico di Orfi non è il ricordo della 'morte' ma la traccia umbratile di una *cara* morte, ossia di una morte emotivamente connotata dal contatto con la

[470] Ivi, p. 21.

[471]Cfr. D. Buzzati, *Un amore,* Mondadori, Milano 2015, p. 91: «E allora si dibatte per uscire dalla buca, vuol far vedere agli altri, quelli che dalla riva le sorridono ma non la rispettano più, che anche lei è una creatura degna di vivere e, dimenticando tutto quello che è successo, torna bambina, quasi per ricominciare tutto da capo. Tale è la Laide che, ballando il cha-cha-cha da sola dinanzi a un uomo a lei estraneo, si trasforma in disinteressato gesto di bellezza, diventa una rosa, una piccola nube, un innocente uccellino lontana da ogni bruttura, realizzando così un suo minuto di purezza».

[472] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., pp. 112-123.

vita: le immagini descritte si focalizzano sempre sul fatale momento di congiunzione tra la dirompenza dell'Eros, dell'amore e della pienezza del corpo, e l'angoscia della fine, della dissoluzione. È il corpo *vivo* che si offre allo strazio del bisturi, così come è la fisicità senescente e *moritura* del vecchio professore che per un attimo viene improvvisamente percorsa dall'antico brivido del primo amore. È proprio nella reiterazione di un continuo chiasmo semantico tra la pulsione di vita e la pulsione di morte che Orfi restituisce ai suoi ascoltatori il senso di un più intimo ricongiungimento con la totalità dell'ordine istintuale. Ricordare ai morti della civiltà infernale l'*altra* morte vuol dire smascherare la loro morte *in vitro* nel suo mancato contatto con la vita, e cioè nella sua paradossale irrazionalità nonostante la perfetta efficienza della macchina burocratica che la mantiene in atto. Se la repressione primaria dell'istinto di morte nasceva come repressione di base, e cioè come misura necessaria alla vita, alla prosecuzione della specie, la morte 'artificiale' creata dalla civiltà infernale viene in tal modo privata della sua ragion d'essere proprio a partire dalla stessa logica repressiva che l'aveva originata.
Ascoltate le parole di Orfi, infatti, il burocrate infernale – la giacca vuota – si lascia persuadere a farlo definitivamente passare, per consentirgli di tentare l'ultimo, disperato ricongiungimento con Eura. Il protagonista comincia a cercarla rivolgendosi all'anagrafe, come già detto, dove una succinta impiegata lo indirizza verso la stazione. Se in Anouilh i binari simboleggiavano, come abbiamo visto, il solco di un destino già tracciato, in Buzzati lo snodo ferroviario dei morti sembra piuttosto suggerire l'idea di un destino inceppato sul nastro trasportatore del tempo:

> I TRENI I DIRETTISSIMI GLI ESPRESSI DELL'ETERNITÀ
> DELLA MORTE PARTONO ALLE ORE 199 E QUINDICI ALLE
> ORE ZERO E DUE, PER DOVE? PARTONO. IL RESTANTE È IL SEGRETO DELLA SECONDA VITA, SE ESISTE, È IL DUBBIO, È LA DOMANDA IMPERITURA.
> PER DESTINAZIONI REMOTE E INCONOSCIBLI. […]
> I TRENI I DIRETTISSIMI GLI ESPRESSI DELL'ETERNITÀ
> PARTONO ALLE ORE 2000, ALLE ORE 2.30, ALLE 23.30,
> ALLE ORE PERDUTE PER SEMPRE, TUTTO È STATO DISPOSTO,
> LE CALDAIE SONO PIENE DI STUPENDO VAPORE. VIA! VIA!
> NON PARTONO.
> NON PARTIRANNO MAI.

SONO I TRENI DEI MORTI.[473]

I treni che partono in una temporalità indefinita e indefinibile, che non conoscono alcuna differenza tra partenza-viaggio-arrivo, sono il simbolo di un tempo alienato, un tempo di lavoro che si ripete uguale e monotono senza conoscere mai un definitivo scioglimento, nemmeno nella sfera del privato - come suggerito dagli orari notturni in cui pure la ferrovia infernale resta attiva. Come sembra indicare anche Marcuse, il tempo alienato della civiltà industriale – e del suo riflesso infernale - è perciò una forma di morte nella misura in cui sottrae tempo alla vita e risorse fisiche al dispiegamento libidico:

> Gli uomini non vivono la loro vita, ma eseguiscono funzioni prestabilite; mentre lavorano, non soddisfano propri bisogni e proprie facoltà, ma lavorano in uno stato di *alienazione.* Oggi il lavoro è diventato generale, e generali sono diventate anche le restrizioni imposte alla libido: le ore di lavoro, che costituiscono la maggior parte delle ore della vita dell'individuo, sono ore penose, poiché la fatica del lavoro alienato significa assenza di soddisfazione, negazione del principio del piacere. La libido è stata deviata per consentire prestazioni socialmente utili, e l'individuo lavora per se stesso soltanto in quanto lavora per l'apparato, impegnato in attività che in massima parte non coincidono con le sue facoltà e i suoi desideri. [474]

È dunque anche attraverso la gestione burocratica del tempo che si realizza l'ordine repressivo: il diavolo guardiano, infatti, ha concesso a Orfi soltanto ventiquattr'ore per riscattare Eura. Quando finalmente il protagonista la ritrova, l'idillio del loro ricongiungimento si infrange in un duplice assillo del tempo. Da un lato, infatti, Orfi vorrebbe affrettarsi a riportarla indietro, giacché le ventiquattr'ore che gli sono state concesse sono quasi scadute. «Torneremo al Polypus. Questa sera ti condurrò a ballare»[475], promette Orfi, ma la giovane Eura sembra non curarsi della sua insistenza: chiede soltanto di restare abbracciata al suo amato, di fermarsi per assaporare il calore umano di quel contatto, e soprattutto di vedere l'orologio di Orfi:

FAMMI VEDERE. L'OROLOGIO! L'OROLOGIO

[473] Ivi, pp. 195-196.

[474] H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p.88.

[475] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., p. 202.

VERO DEL TEMPO CHE PASSA, L'OROLOGIO DEI
VII. FAMMI SENTIRE. OH SÌ, FA TIC
TIC. QUI DA NOI LO SAI CHE IL TEMPO
NON ESISTE. E NESSUNO VIENE QUAGGIÙ
CON L'OROLOGIO. LASCIAMELO, ORFI, TI
PREGO. SAREI COSÌ FELICE. IN CAMBIO TI REGALO QUEST'ANELLO.[476]

L'epilogo della vicenda riannoda i fili tra l'opera buzzatiana e il mito antico: Orfi fallisce nella sua impresa, una forza irresistibile lo trascina via da Eura ad un passo dalla porta che li avrebbe ricondotti entrambi alla superficie. Ricatapultato nella Milano 'reale', Orfi è di nuovo in via Saterna: il suo è stato un movimento circolare in cui l'esito e l'origine del viaggio trovano una perfetta coincidenza. A riaccoglierlo nel mondo dei vivi è lo stesso uomo il quale all'inizio dell'opera, poco prima che Orfi decidesse di varcare la soglia degli inferi, gli aveva spiegato che i morti che avrebbe incontrato da quel momento in poi sarebbero stati «tutti funerali di lei che tu dovresti sapere»[477]. Nel finale, invece, l'anonimo personaggio – che in una tavola sembra ricordare vagamente i lineamenti dello stesso Buzzati [478]- ribadisce invece una visione molto più disincata della morte e del senso ultimo del viaggio ultraterreno di Orfi:

ANCHE QUELLA GIACCA, QUELLA CITTÀ DI MILANO,
QUEI RIMPIANTI, CONGIURE, LACRIME,
NON ERANO CHE SOGNO, SOGNO, LARVA, FANTASIMA.
FANTASMA ANCHE EURA.
PIÙ DOLCE È LA LORO SORTE
MOLTO PIÙ BELLA E PIÙ GIUSTA.
[…] DORMONO. SOTTO LA TERRA
PER SEMPRE. NEL SILENZIO DELLA TERRA PROFONDA,
ETERNITÀ NERA. O DI LUCE?[479]

[476] Ivi, p. 203.

[477] Ivi, p. 42.

[478] Vd. FIG. 4.

[479] D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., p. 214.

La morte viene ricondotta così alla sua concretezza biologica, all'immagine di un corpo in disfacimento che restituisce il senso di una sconfitta della musica orfica, la sua incapacità di scalfire la legge naturale dell'esistenza: «non c'è musica o canzone / dinanzi a tanto riposo»[480]. Mentre ascolta assorto le parole dello strano personaggio, però, Orfi si rende conto di avere ancora nelle mani l'anello di Eura. L'avventura del protagonista tra i meandri della civiltà infernale non era stato solo un sogno, una fantasticheria da poeta, ma mantiene anche 'fuori' dalla *fabula* del mito classico la dimensione tangibile di un legame - quasi una 'fede nuziale' che ancora lo unisce ad Eura. Il tempo, quell'assillo che sembrava aver decretato la fine di Orfeo, è stato invece la sua fortuna: nel fallimento della catabasi, nell'impossibilità di ricondurre definitivamente in superficie la sua Euridice, l'Orfi di Buzzati ha infranto la ripetibilità illimitata del tempo alienato. Eura gli chiedeva infatti a più riprese di poter vedere il suo orologio, nella speranza di ritrovare ancora la percezione del 'tempo dei vivi'. Quello a cui anelava Eura era un *chronos* pre-industriale che non conosce la serialità, ma è fatto di istanti irripetibili che attraverso la scrittura mitologica possono aprirsi alla dimensione dell'*aion,* ad una dimensione temporale che non si dà come ripetizione ma come unicità assoluta e totalizzante.

Il viaggio dell'Orfeo di Buzzati si conclude dunque nel segno di una sconfitta ambigua, di un mito che apparentemente sembra battere in ritirata sulla scena della modernità: «gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio»[481], si legge infatti nell'ultima tavola. Il loro, tuttavia, è un esilio, non una scomparsa definitiva: se la nuova onomastica dei due protagonisti buzzatiani sembrava restituire, nel caso di Orfi, il senso di un depotenziamento, di un diminutivo a tratti lezioso, la trasformazione di Euridice in Eura sembra invece enfatizzare la vocazione intrinsecamente euristica della catabasi. Eura, cioè, non deve essere raggiunta ma piuttosto cercata ripetutamente, per tentativi, in una tensione continua verso la meta, quand'anche essa dovesse rivelarsi irraggiungibile di fatto, nella realtà storica.

La sconfitta, in quest'ottica, diventa il punto di partenza per un'ulteriore sublimazione dell'impresa orfica: sarà infatti questa la consapevolezza che spingerà anche l'Orfeo di Pier Paolo Pasolini a compiere un ultimo viaggio oltre l'orizzonte della cultura libertaria[482].

---

[480] Ivi, p. 216.

[481] Ivi, p. 220.

[482] Ci occuperemo in questa sede di fornire una lettura 'angolata' del mito di Orfeo in Pasolini, per giustificare il suo inserimento nell'isotopia marcusiana fin qui delineata. Per una ricognizione più di carattere generale sul ruolo

Per Pasolini, già a partire dalla prosa saggistica degli anni Cinquanta, lo sviluppo di una poesia propriamente orfica sembra configurarsi a più riprese come un'ansia della discendenza, prima ancora che un''angoscia dell'influenza'. Piuttosto che ritrovare i segni di una connessione certa tra il mito antico e il presente, infatti, ciò che sembra stare maggiormente a cuore all'autore sembra essere l'appassionata ricerca di potenziali epigoni, sul fronte del Novecento letterario italiano, di quella che Pasolini avverte come una poesia orfica originaria, che secondo l'autore affonderebbe le sue radici italiane primariamente nel misticismo orfico di Comi e Onofri[483]. A sorprendere, forse, il lettore odierno è il revisionismo *tranchant* con cui Pasolini guarda all'opera di Campana nel 1973:

> Perché di un poeta come Dino Campana si è impadronita la destra letteraria? […] C'è qualcosa, in Campana, che giustifichi tutto questo? Rileggendo oggi l'opera completa di Campana, la prima realtà che si fa largo nella nostra mente è la semplice realtà che questo pazzo, questo poeta selvaggio, era un uomo colto. […] Voglio dire che il suo rapporto con la realtà, con la letteratura, e quello, metalinguistico, con la propria stessa opera, era sostanzialmente razionale. Particolarmente precisa era la sua cultura pittorica […]. Anche il fondo surrealistico della sua poesia in prosa è recuperato senza confusione e velleitarismi: ma anzi, con calma straordinaria (*La notte* è forse la cosa più bella di Campana). […] Contemporaneamente, c'era la sua pazzia (quella che lo portava ai lunghi ricoveri in manicomio, e, insieme, ai viaggi da antico «biante» o «cerretano», oppure da *hippy* strepitosamente prefigurato. […]
>
> Malgrado la grande simpatia umana di Campana, e la complessità della sua figura culturale, giunti alla fine della lettura della sua opera, ci si sente delusi: sentiamo di esser venuti in possesso di un *palimpsest* (Pound), sostanzialmente inutilizzabile: […] Il sapere di Campana non può venire assimilato. Addirittura, la lettura di Campana si trasforma in uno spettro di

della figura di Orfeo nell'opera di Pasolini, con particolare riguardo per il 'narcisismo linguistico' della poesia friulana e il tema della catabasi infernale nella diacronia dei testi pasoliniani, cfr. C. Maggialetti, *Restare dentro l'inferno: il destino di Orfeo nell'opera di Pier Paolo Pasolini,* «L'Ulisse. Rivista di poesie, arti e scritture», 1 [special issue], marzo 2024, pp. 48-59.

[483] Cfr. in particolare P. P. Pasolini, *Una linea orfica,* oggi edito in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* a c. di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 2. voll., I, pp. 572-581: in questo saggio del 1954, Pasolini cerca di evidenziare i caratteri che egli avverte come più propriamente orfici nella poesia di Girolamo Comi, Arturo Onofri, Michele Pierri e Alda Merini. Nel saggio *E dove andremo, Euridice?,* risalente all'anno prima, Pasolini aveva già offerto un solidale apprezzamento per la poesia di Grazia Dore (cfr. Ivi, I, pp. 447-452).

> Campana stesso che guarda smarrito il suo lettore, non sapendo come farsi perdonare la povertà di quel sapere che ha ricavato dal proprio esistere…[484]

Si tratta di un giudizio profondamente ambiguo, in cui il riconoscimento dell'originalità del poeta marradese viene inevitabilmente inficiato da quella che Pasolini avverte come una 'deriva ideologica' nella sua ricezione contemporanea. La responsabilità che l'autore friulano imputa a Campana stesso sembra legata non direttamente alla qualità intrinseca degli *Orfici,* quanto piuttosto alla mancata capacità del poeta marradese di evidenziare il fondo *realistico* della sua opera[485]. Campana sembra sostanzialmente colpevole, agli occhi di Pasolini, di non aver saputo prevedere la deviazione entropica a cui l'interpretazione della sua poesia avrebbe potuto dar luogo sul campo lungo, nei decenni a seguire: questo perché, per un fattore biologico di 'pazzia' o per una scelta consapevole, 'razionale', in favore di una più radicale autonomia della propria arte, Campana sarebbe stato incapace di far valere quella che era l'autentica portata storica degli *Orfici,* o anche solo quella straordinaria lungimiranza da *hippy ante-litteram* che lo stesso Pasolini riconosce alla figura umana del poeta marradese. Campana, insomma, avrebbe commesso l'errore opposto, eppure molto simile negli esiti, rispetto a quello che Pasolini riterrà la grande onta della «generazione sfortunata» del Sessantotto: e cioè non aver saputo coniugare un'azione propriamente politica ad una salda consapevolezza del valore paideutico di un certo tipo di tradizione culturale. Gli studenti di Valle Giulia, infatti, secondo Pasolini non avevano saputo essere 'intellettuali fino in fondo': anche il loro era stato un errore di calcolo, proprio come per Campana, perché anch'essi non erano riusciti a prevedere la deviazione entropica a cui il movimento giovanile avrebbe potuto andare incontro. I giovani sessantottini non avevano capito cioè di essersi ribellati contro l'unico baluardo di salvezza contro il Potere (i centri della cultura intesi come depositari di una *poesia della tradizione*) - finendo così, loro malgrado, per assecondare la stessa logica repressiva che essi si prefiggevano di combattere[486]. Dal canto suo

---

[484] P. P. Pasolini, *Campana e Pound,* in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., II, pp. 1958-1964, in particolare a pp. 1958-1959.

[485] Ivi, p. 1961: «Pur con tutta la cattolica cautela del caso, e la solita ipocrita pietà – di fronte all'impotenza di Campana a restituire la realtà che egli narcisisticamente aggrediva senza affatto credere ai risultati della sua aggressione – i letterati italiani tradizionali (nella fattispecie ermetici) hanno visto in lui l'espressione vivente – ma non letterariamente, socialmente e politicamente pericolosa – della propria aspirazione nietzschiana al superuomo interiore, spiritualista e delirante: deformando in questa direzione una poesia che invece è sostanzialmente realistica, anche se ispirata da un soffocante estetismo».

[486] Cfr. P. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere,* Liguori, Napoli 2011, p. 73:«Irrigiditi dal mito imperioso della lotta di classe, i giovani del Sessantotto non sapevano vedere il loro

Campana, agli occhi di Pasolini, sembra aver seguito la via contraria a quella dei giovani intellettuali degli anni della contestazione, rifugiandosi nella solidità di una torre d'avorio, in un'esperienza letteraria puramente 'intellettuale' che attinge la sua forza proprio in quella di una tradizione poetica così sapientemente assimilata. Nondimeno, il giudizio pasoliniano sembra sottolineare proprio come la 'forza della tradizione', nell'opera campaniana, non risulti sufficientemente bilanciata da una scrittura capace di mettere altrettanto in luce il retroterra realistico, oggettivo - *naturaliter* politico – della sua poesia, tanto da non essere riuscita a prevedere ed arginare la deriva ideologica a cui poi è andata incontro. «Dietro Campana c'era Marradi, la povera Romagna dei primi anni del Novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia»[487], ammonisce infatti Pasolini. Il 'revisionismo storico' con cui l'autore si preoccupa da un lato di contestare l'opera campaniana e dall'altro di continuare a cercare nuovi testimoni orfici nel panorama italiano, sembra quasi suggerire come, nell'ottica pasoliniana, la sopravvivenza di una linea orfica nella modernità sia strettamente legata alla capacità di quest'ultima di integrare in sé sì la forza della tradizione, ma anche e soprattutto il più ampio orizzonte di un possibile futuro, di un'ulteriore palingenesi della parola poetica. Per Pasolini, dunque, la scrittura orfica della modernità non può che darsi come *testamento,* come eredità poetica destinata a diventare la nuova forza motrice della tradizione, per le generazioni future.

Come si legge infatti ne *I segni viventi e i poeti morti,* la scelta è tra l'«esprimersi e morire o essere inespressi e immortali»[488]: la morte, intesa come la conclusione storica della vicenda umana, realizza compiutamente il significato morale delle azioni e delle parole del singolo individuo, perché opera in maniera analoga al montaggio cinematografico, e cioè comprimendo

"scandaloso" e drammatico potenziale di intellettuali, ma si concepivano, appunto con un rigore sociologicamente sterile e deformante quale di forza-lavoro in formazione, impedendosi di amare i "libri e la vita", di godere la bellezza, la poesia, la tradizione (ciò che avevano "diritto di godere" e che "non si gode senza ansia e umiltà". Pasolini, in sostanza, vedeva la lotta degli studenti come una lotta condotta contro la *poesia della tradizione*, contro il valore del passato che in essa si conserva, contro l'unica forza radicalmente antagonista al "sistema", che non a caso tende a sbarazzarsene, nel suo sempre più totalitario processo di omologazione, americanizzazione, presentificazione».

[487] P. P. Pasolini, *Campana e Pound* cit., p. 1961.

[488]Cfr. P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti,* in *Empirismo eretico,* Milano, Garzanti, 1972, pp. 251-253: «Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa un'azione morale il cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo. […] O esprimersi e morire o essere inespressi e immortali. […] Il montaggio è dunque molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo».

il tempo, riducendo la vita ai soli istanti significativi di cui si compone. La morte di Orfeo è dunque la fine necessaria perché la sua parola acquisti un significato morale valido, compiuto: è alla luce di queste considerazioni che si configura la vocazione testamentaria che soggiace alla tumultuosa vertigine strutturale di *Petrolio,* l'ultimo romanzo di Pasolini, pubblicato postumo perché rimasto incompiuto a seguito della tragica (e controversa) scomparsa dell'autore nel 1975. Quasi per una fatale premonizione, infatti, Pasolini intendeva rappresentare in *Petrolio* «il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato»[489]. La complessità strutturale di *Petrolio,* tuttavia, come già si accennava, viene a profilarsi come un magmatico cedimento intratestuale, prima ancora di darsi nelle forme liquide e proteiformi di un continuo rimando intertestuale. Il romanzo sembra infatti costantemente implodere su se stesso, minacciando di rifrangersi in una frammentarietà esasperata che sembra ripetutamente impedire lo sviluppo lineare del testo stesso. La destrutturazione radicale delle forme traduce la volontà pasoliniana di opporsi ad un linguaggio eterodiretto, ad un Potere che è riuscito ormai irrimediabilmente ad inquinare il linguaggio, con quella grande 'mutazione linguistica', prima ancora che antropologica, che Pasolini identifica nell'avvento dell''italiano standard' come «lingua nazionale parlata», «come lingua franca della seconda industrializzazione» che ha ormai definitivamente soppiantato la purezza linguistica dei dialetti contadini[490]. Scegliere di scrivere *ancora* in italiano vuol dire, nell'ottica pasoliniana, proteggersi costantemente dal rischio di un'ulteriore deriva semantica prima ancora che linguistica, mettendosi al riparo dalla nuova *koinè* repressiva «con le sue sequenze progressive, le sue forme concorrenti eliminate, la sua assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività»[491]. Ciò implica necessariamente che la scrittura sia chiamata ad arginare dall'interno la dinamica onnipervasiva di una lingua che rischia costantemente di *uniformare* il linguaggio artistico, reificandolo nelle forme di una *merce* letteraria, potenzialmente replicabile e controllabile nella sua produzione. Il tentativo di sottrarre l'opera ad una tale dinamica si traduce, per Pasolini, nella deliberata adozione di una struttura narrativa sostanzialmente *disfunzionale*, che impedisca alla lingua eterodiretta di configurarsi nella razionalità di una

[489]P. P. Pasolini, *Petrolio*, in *Romanzi e racconti 2, 1962-1975,* a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 1826-8.

[490] Ivi, p. 1118.

[491] *Ibid.*

potenziale 'sovrastruttura' uniformante. Il romanzo, come 'oggetto' artistico, deve diventare perciò *inconsumabile,* trasformandosi in una grandiosa anomalia linguistico-narrativa il cui funzionamento sfugga al controllo repressivo. La testualità di *Petrolio* si organizza attorno ad una scrittura disgregatrice che le consente di abitare il mondo moderno, il regno del principio di prestazione, nelle vesti di un'apparentemente innocua 'performance di insuccesso': un fallimento dichiarato, nella cui deliberata ambiguità viene a profilarsi il motivo di un più radicale riscatto della scrittura orfica.

Allorché, infatti, la narrazione sembra seguire uno sviluppo lineare e progressivo – quale ad esempio si registra nel 'blocco politico' in cui è ripercorsa l'ascesa del protagonista Calo tra i quadri dell' Eni – Pasolini sceglie di frammentare fatalmente l'impianto narrativo in un mosaico in cui vengono a inserirsi anche nuclei diegetici collaterali, che si sovrappongono alla narrazione storico-fattuale facendola progressivamente sfumare verso il regno dell'onirico, di un registro liquido e proteiforme che si dà come 'visione' mitologica. È un riscatto marcusiano delle *immagini* mitologiche, che si offrono ancora alla mente dell'autore moderno preservando intatto il loro intrinseco valore morale e civile, quali emblemi del «Grande Rifiuto». Così, lo sviluppo della figura del protagonista - narcisisticamente dimidiato tra il borghese 'ricco e colto', Carlo Tetis, e il suo anomico doppio Carlo Polis, tanto dissoluto quanto soggiogato al primo - viene inframmezzata da una serie di appunti che convergono verso il disegno di una riscrittura delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Quest'ultima, nelle intenzioni originarie di Pasolini, doveva essere scritta completamente in neogreco[492], nella 'lingua di Kavafis'. L'adozione di una lingua tipograficamente illeggibile per il lettore italiano medio avrebbe costretto quest'ultimo a confrontarsi – sia pur solo visivamente – con l'alterità di un linguaggio profondamente diverso dalla sua 'lingua nazionale parlata', un linguaggio senza alcuna soluzione netta di continuità tra le forme dell'antico – la lingua di Apollonio Rodio e la materia narrata – e i linguaggi della contemporaneità, di un orizzonte di senso profondamente moderno. È proprio la continuità linguistica del neogreco che riesce a veicolare l'immagine di un mito orfico che in qualche modo si attarda e cova, come un'anomalia sotterranea, nell'apparente

[492]La sezione di *Petrolio* dedicata agli Argonauti (appunti 36-40) si apre infatti con una duplice indicazione sul contenuto e, soprattutto, sulla forma linguistica della rielaborazione pasoliniana, cfr. P.P. Pasolini, *Petrolio,* in *Romanzi e Racconti,* cit., p. 1324: «Viaggio 'mitico' in Oriente, rifacimento di Apollonio Rodio. Angolo non mappizzato dove appare la figura dell'eroe che ha preceduto (1). Serie di 'visioni' rifatte sul Mito del Viaggio come iniziazione ecc., miste a visioni realistiche di viaggi veri (senza nomi o precisazioni, come nei sogni ecc.) → scriverlo tutto in greco (con la traduzione riassunta telegraficamente ma esaurientemente nei titoli dei paragrafi)».

unidimensionalità della società capitalistica. Il mito, come precisa Pasolini in un'intervista, è «l'altra faccia del realismo»[493], ossia rappresenta la sua più piena integrazione, perché indica una forma residuale di permanenza del sacro nella dimensione prosaica della quotidianità moderna:

> La permanenza dei grandi miti nel contesto della vita moderna mi ha sempre colpito, ma più ancora l'incessante ingerenza del sacro nella nostra vita quotidiana. È questa presenza, al tempo stesso indiscutibile e che sfugge all'analisi razionale, che io cerco di individuare nella mia opera scritta e cinematografica.[494]

Il mito, dunque, secondo Pasolini è ciò che sfugge alle maglie del controllo razionale, sottraendosi in tal modo alla logica che mantiene l'ordine repressivo: il mito è irrazionale nella misura in cui offre un'*alternativa* alla razionalità tecnica del mondo moderno, come il ricordo di un'antica sacralità perduta. Le moderne Argonautiche di Pasolini si danno perciò primariamente come forma alternativa di 'mappizzazione' del reale:

> APPUNTO 36. GLI ARGONAUTI. LIBRO I.
> Partenza sul jet […]. Apparizione dei Giganti […]. Atterraggio a Teheran. […] Traccia degli eroi passati nei secoli precedenti per la prima mappizzazione del mondo […] Orfeo canta la prima parte del viaggio – funzionamento della telescrivente. (testo greco)[495]

La scrittura pasoliniana intende dunque offrirsi come ri-costruzione mnestica del mondo eroico *dentro* un universo contemporaneo che in qualche modo ancora ne conserva le antiche tracce. Quello evocato da Pasolini è dunque un presente che, pur avendo ormai irrimediabilmente introiettato le categorie della modernità (il 'jet' come trionfo della tecnica), riesce in qualche modo ad offrire in controluce i motivi per una sua rimodulazione mitica, per una sua più profonda sublimazione letteraria, che anticipa e prepara il terreno per la sublimazione erotica compulsata da Marcuse. Ritrovare i germi di una potenziale *immagine* mitologica dentro le

[493]P.P.Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società,* a c. di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1461.

[494]P.P.Pasolini, *Per il cinema,* 2 voll., a c. di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, I, p. 1461.

[495]P.P. Pasolini, *Petrolio,* in *Romanzi e Racconti,* cit., II, p. 1325.

forme del presente vuol dire essenzialmente dare spazio alla logica *non-razionale* che soggiace a quell'immagine. Sicché, il rifiuto di una repressione linguistica – di una *koinè* italiana omologante, che vorrebbe ridurre *ad una dimensione* anche la lingua letteraria – prelude perciò il Grande Rifiuto ad una repressione più vasta, a quel monopolio della ragione che impedisce il dispiegamento delle facoltà immaginativa.

Anche il viaggio tutto moderno delle argonautiche pasoliniane, infatti, sarà orientato dalla percezione fantasmatica di un nuovo Vello d'oro: «una luce oleosa e appena palpitante, molto rossa, qua e là per il deserto»[496]: si tratta, appunto, del petrolio, inteso ambiguamente come il simbolo della conquista eroica di una civiltà nuova, *mitologica,* che può ancora dispiegarsi *dentro* la realtà capitalistica, come un anello che non tiene nella sua efficientissima macchina razionale. Una civiltà che, tuttavia, si dà ancora come miraggio, come forma che aspetta di essere pienamente raggiunta, mentre attende silenziosa ai margini di un deserto che, come già in *Teorema,* è il deserto dell'*epochè,* il simbolo della scheletrizzazione di un mondo che resta sospeso tra il tramonto di un sistema valoriale – il regno dei padri – e l'avvento di un mondo nuovo. Il miracolo orfico, anche per Pasolini, avviene sulla scena di quella «terra infinitamente deserta»[497] di cui scriveva anche il povero Campana: una terra *liberata* dagli infingimenti umani, dalle logiche del principio di prestazione.

> APPUNTO 36E. GLI ARGONAUTI. LIBRO III (SEGUITO)
> Meditazione di Orfeo – La vera nascita è la seconda nascita – L'iniziazione, la nascita culturale, dice Orfeo – Il vero viaggio è il secondo viaggio – Il primo è sonno (nella caverna, sotto l'albero: tutto è dentro il ventre materno) – Il secondo viaggio è quello vero perché è realistico – Non potrebbe esserlo se non avesse le 'fondamenta di sogno' del primo – Noi andiamo sulle tracce di Eracle che ha sognato il nostro viaggio – Facciamo quello che ha fatto Alessandro, e che hanno fatto molti altri.[498]

Il secondo viaggio compulsato dall'Orfeo pasoliniano è il viaggio che si dà nel ricordo del primo, e dunque come *restitutio ad integrum* della libido narcisistica, di una condizione

[496]Ivi, p. 1330.

[497]D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 168.

[498]P.P. Pasolini, *Petrolio,* in *Romanzi e Racconti,* cit., p. 1331.

primigenia in cui «tutto è nel grembo materno». Il secondo viaggio è 'realistico' perché appunto è teso a ricostituire l'unità orfica del reale, a risanare la frattura storica fra le forme moderne dell'esistenza umana e la sua matrice naturale, rimodulando l'originaria coesistenza armonica tra l'uomo e una natura intesa come la possenza rilkiana dell'*Hintergrund*, e non più come una risorsa geometrizzabile nelle logiche della produttività e del guadagno. Comprendere che il viaggio orfico è ormai il ricordo del primo viaggio vuol dire essenzialmente scegliere la via di Buzzati e Santucci, e cioè mantenere il presente storico come punto di partenza e approdo del viaggio stesso. Orfeo deve muovere dalle logiche repressive del presente per attingere dall'ordine del mito i motivi di una nuova, possibile dissidenza *dentro* quelle stesse logiche:

> Testamento di Orfeo. – c'è un momento del viaggio in cui si comincia a ritornare – Alessandro non è solo Alessandro, è anche Sikandar – È Sikandar che ha saputo cogliere quel momento, miracoloso, che precede di un attimo il ritorno - il fondo di ogni viaggio è Zulmàt (il Paese dell'Oscurità) [499]

Riuscire a cogliere il momento che precede il ritorno vuol dire soffermarsi a comprendere pienamente le ragioni che impongono la *necessità* del ritorno – e cioè disvelare l'inferno capitalistico, la civiltà infernale di Buzzati, come potenziale approdo, qualora non venissero prese le dovute contromisure. Invertire la rotta del viaggio – che non deve più *proseguire* verso una meta ma *regredire* ad un'origine – vuol dire perciò destituire la ragione dalla sua facoltà di guida, lasciando invece le redini all'apparente 'irrazionalità' del mito, ad un principio di piacere che rivendica di non essere più essere deviato verso porti sicuri e immediatamente accessibili. L'Orfeo di Pasolini è del resto tra i pochi superstiti di quella linea orfica che l'autore riconduceva al Pascoli «"cristiano", "buono": mortificato dalla musicalità, dal non-plasticismo del suo paesaggio»[500]: il 'suo' Pascoli, quello degli studi universitari, certamente, ma anche e forse più precipuamente il Pascoli dei *Poemi conviviali,* dell'*Ultimo Viaggio* di Ulisse. Al pari

[499]Ivi, p. 1334. Sulla stratigrafia intertestuale di Sikandar, cfr.W. Siti, *Note* a P. P. Pasolini, *Petrolio,*a c. di M. Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 891: «Sikandar è il nome persiano di Alessandro Magno. Nello stesso numero di «Paragone» in cui aveva letto la battaglia di Penna [febbraio 1974, ndr] […], Pasolini aveva trovato un saggio di Cesare Mazzonis intitolato *Lo spazio degradato*: lì si parla di Sikandar e del momento in cui il viaggio diventa "puro ritorno"; si accenna a "Zulmat, paese delle tenebre" e alla sovrapposizione mitica del tempo, per cui gli Argonauti vedono la serpe "che Eracle ha ucciso il giorno prima"».

[500] P. P. Pasolini, *Per una linea orfica* cit., p. 573.

dell'Odisseo pascoliano – che a sua volta aveva non pochi debiti con l'*Ulysses* di Alfred Tennyson (1833) – anche l'Orfeo di Pasolini si espone al rischio che un viaggio teso a ristabilire un passato ormai perduto possa tradursi nell'autodissoluzione, nell'amara certezza per cui «non essere mai, non esser mai! Più nulla / ma meno morte, che non esser più!»[501]. Il secondo viaggio, cioè, non restituirà mai la prospettiva esatta del primo: proprio perché il suo percorso si svolge a ritroso, nella luce crepuscolare di un tramonto. Se il suo scopo e la sua meta sono perciò irrealistici, ad essere realistico dovrà essere il viaggio stesso, la scelta del mettersi per mare. Il secondo viaggio dovrà perciò riprodurre la magmaticità del reale in cui affonda la scrittura, e cioè l'equilibrio alchemico tra la tensione stessa del viaggio – la tendenza regressiva verso il regno edenico del narcisismo primario, marcusianamente inteso – e la realtà storica che cerca di opporsi al dispiegamento di una tale *direzionalità oppositiva.*

A questo punto anche Orfeo deve accettare di sottomettersi all'ingovernabilità di un viaggio che si vuole come continua tensione all'interno di un più ampio campo di forze: se nell'opera di Apollonio Rodio, come abbiamo visto, il cantore tracio assicurava la buona riuscita dell'impresa argonautica scandendone il percorso nel ritmo propiziatorio della sua musica, nella versione pasoliniana Orfeo deve abdicare consapevolmente alla sua funzione di guida:

> Verrà il momento che lo spazio del sogno del viaggio sarà saturo – Ci sarà solo lo V spazio del viaggio – Noi siamo gli ultimi, e infatti il nostro sogno è molto vicino alla realtà: alla [banale mappizzazione] di ogni luogo – [Siamo "tardi", siamo marci alessandrini, siamo uomini colti] che chissà come hanno ancora una certa possibilità di iniziazione. – Morte di Orfeo (malaria) – Sepoltura di Orfeo.[502]

La voce dell'Orfeo pasoliniano è destinata ad avere ancora una volta l'accento di una poesia che risuona dalle labbra di un morto, come un antico sussurro che dai misteriosi recessi di un 'oltre' si insinua tra le pieghe della realtà storica che vorrebbe invece decretarne il silenzio definitivo. La razionalità della logica repressiva è la malaria che ha cercato di inquinare l'immaginazione che doveva mantenere in vita l'immagine mitologica di Orfeo, secondo la lezione marcusiana. È tuttavia nello spazio del viaggio, nell'ambiguità di quel fallimento già

[501] G. Pascoli, *L'Ultimo viaggio,* in Id., *Poemi conviviali,* Zanichelli, Bologna 1905, p. 93.

[502]P.P. Pasolini, *Petrolio,* in *Romanzi e Racconti,* cit., II, p. 1331.

buzzatiano, la cui impresa pure viene ancora tentata oltre ogni speranza di un successo garantito, che il mito ripropone il suo antico scacco al mondo dell'utile, configurandosi come una persistente anomalia nella geometrizzazione dilagante del reale.

L'uomo moderno – l'uomo occidentale – agli occhi di Pasolini appare ormai il 'marcio alessandrino' che è diventato, simbolo di un disallineamento tra le forme esteriori della 'civiltà opulenta' e il contenuto più profondo della matrice pulsionale che soggiace all'esistenza umana. Vi è tuttavia una zona d'ombra in quella progressiva 'mappizzazione' del reale operata dall'ordine repressivo: il miraggio di una primordiale unità orfico-narcisistica tra l'uomo e la natura sembra conservarsi ancora intatto in quei luoghi che non sono stati ancora colonizzati del tutto dal progresso capitalistico. L'appunto successivo a quello della morte di Orfeo, infatti, illustra la scena dei «due operai immigrati, molto scuri di pelle; due sudanesi», colti nella luce 'meridiana' di una sperduta periferia del Terzo Mondo. Come sottolinea Marcuse, i Paesi che non hanno ancora sviluppato le forme consolidate di una vera e propria società opulenta hanno il vantaggio, rispetto alla realtà occidentalizzata, di dover far fronte ad uno stadio ancora embrionale dell'ordine repressivo - una condizione che lascia sperare per una più facile risoluzione rispetto a quella europea:

> Il vantaggio storico degli ultimi venuti, dell'arretratezza tecnica, può consistere nella possibilità di saltare lo stadio della società opulenta. I popoli arretrati possono trovarsi costretti dalla loro povertà e debolezza a rinunciare all'uso aggressivo e distruttivo della scienza e della tecnologia, a mantenere invece l'apparato riproduttivo *à la mesure de l'homme,* sotto il suo controllo per la soddisfazione e lo sviluppo delle esigenze vitali dell'individuo e della collettività.[503]

L'ultimo rifugio in cui si sono esiliati 'i grandi re delle favole' di Buzzati, cioè, ha i contorni dell'eden africano in cui i due operai sudanesi di Pasolini cominciano spontaneamente ad intonare un nuovo *mélos* orfico sulle note di un «mandolino molto rustico, dalla pancia gonfia e tonda come le navi persiane»[504]. Era l'Africa, del resto, la via indicata per una possibile rinascita orfica indicata anche da Sartre, allorché nel 1948 gli venne chiesto di redigere la prefazione all'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* di

[503] H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 39.

[504] *Ibid.*

Senghor. Dalla proposta editoriale risultò un testo, l'*Orphée noir*, in cui lo scrittore europeo vedeva proprio nei poeti africani gli ultimi epigoni superstiti del cantore tracio, gli ultimi a non essere stati ancora doppiamente esiliati nel cuore e nel corpo[505].

Il tramonto di un orfismo propriamente europeo è anche il senso più profondo delle Argonautiche pasoliniane: è il canto che sale dall'abisso della sua fine, dalla morte dell'Orfeo pasoliniano ancora tristemente occidentale, che rimette necessariamente in discussione le coordinate del viaggio, spingendolo verso approdi altri ancora da tentare.

> APPUNTO 36G. GLI ARGONAUTI. LIBRO III (SEGUITO)
> Testamento di Orfeo – c' è un momento del viaggio in cui si comincia a tornare – Alessandro non è solo Alessandro, ma è anche Sikandar - […] il fondo di ogni viaggio è Zulmàt (il paese dell'oscurità) – si torna indietro per caso – si esce dall'interno, si ritorna alla luce – ma vale la pena? […] Per non restare esclusi dal mito – Rircordare che la serpe trovata nel deserto è stata uccisa il giorno prima da Eracle – Basta aguzzare lo sguardo e la figuretta comparirà, remota, ai limiti del deserto – […] L'aver cantato le origini (lascia scritto Orfeo nel testamento) ha reso possibile il viaggio – il mito è letterario; ma è sempre mito.[506]

La letterarietà del mito – e cioè le sue 'origini' squisitamente europee, concettuali, se non apertamente utopistiche – non escludono la sua valenza paradigmatica e un suo possibile riflesso concreto nella realtà. Continuare a raccontare il fallimento del viaggio orfico nella dimensione letteraria vuol dire postularne la sua prosecuzione verso una direzionalità 'altra'. La voce dell'Orfeo pasoliniano si dà fatalmente come un testamento, un'eredità che coinvolge il *destinatario* in una condivisione di intenti, affidandogli implicitamente il compito di ampliare ulteriormente lo 'spazio del viaggio' in una nuova apertura ad una dimensione collettiva, extraeuropea. È la calibratura necessariamente comunitaria, 'politica', che Marcuse indica come la sola possibile per perseguire la 'lotta dell'Eros', una lotta in difesa della vita e del corpo umano contro la 'lucida follia' delle società opulente, contro il loro apparente benessere che

[505] Cfr. J-P. Sartre, *Orphée noir,* in L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française,* PUF, Parigi 1948, pp. XIII-XLIV, in particolare p. XVII: «Il faudra bien, pourtant, briser le murailles de la culture-prison, il faudra bien, un jour, retourner en Afrique: ainsi sont indissociablement mêlés chez les *vates* de la négritude le thème du reout au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire […] et je nommerai "orphique" cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton».

[506] P.P. Pasolini, *Petrolio,* in *Romanzi e Racconti,* cit., II, p. 1334.

non è che una malaria malcelata, una prigionia istintuale travestita da una presunta libertà civile[507].

L'ultimo monito dell'Orfeo pasoliniano è infatti un invito a mantenere viva la funzione civile della memoria, a non lasciar cadere nell'oblio il valore letterario e spirituale del suo testamento:

> Ricordatevi di quello che vi dice un poeta dalla tomba (vicino a un pozzo petrolifero): voi non siete 'tardi', non siete 'seriori', siete gli 'ultimi' – Se tornate indietro con le nuove notizie, nessuno mai potrà più viaggiare come avete fatto voi (cioè gettare fondamenta di sogno per ulteriori viaggi realistici)[508]

La voce di Orfeo ha quindi assimilato definitivamente la forma strutturale del romanzo: come *Petrolio,* il romanzo che «non comincia»[509], anche la voce di Orfeo sembra essere riuscita a dispiegarsi completamente, finendo per essere ormai costantemente sovrastata da quel campaniano 'tumulto delle città colossali' che sale dall'inferno della società opulenta. Tuttavia è proprio nella condivisione del suo ostinato viaggio fallimentare che l'Orfeo pasoliniano riesce a rovesciare la sua apparente sconfitta in un margine di speranza, in un'esplorazione rimasta ancora incompiuta, proprio come la testualità di *Petrolio*. Rinunciare all'approdo in favore del viaggio vuol dire rimettere ai posteri la responsabilità dell'esito definitivo, trasformare la sconfitta di una catabasi individuale dell'Orfeo poeta nella più serena speranza di un'ostinazione collettiva, europea e non, a ritentare la sua stessa impresa.

---

[507] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà,* cit., p. 41: «la lotta continuerà. Non si tratta della lotta di Eros contro Thanatos, perché la società opulenta ha anch'essa il suo Eros, che protegge, perpetua e moltiplica la vita. E non è una brutta vita per coloro che stanno alle regole e si autoreprimono. Ma in definitiva si deve generalmente supporre che l'aggressività in difesa della vita sia meno dannosa agli istinti di vita dell'aggressività dell'aggressione. In difesa della vita: l'espressione ha un significato esplosivo nella società opulenta. Essa comporta la protesta contro le guerre e i massacri del neocolonialismo, il rifiuto delle cartoline precetto a rischio della prigione, la lotta per i diritti civili, ma anche il rifiuto di parlare il linguaggio privo di vita dell'opulenza, di sottoporsi al sistema educativo creato dall'opulenza».

[508] Ibid.

[509] Ivi, II, p. 1167.

Conclusioni

La ricerca delineata nel presente lavoro di tesi si proponeva di indagare la capacità metamorfica con cui un mitologema complesso e variamente articolato sul piano mitematico, quale quello di Orfeo, riesce a rispondere alle particolari esigenze letterarie, intertestuali, semiotiche richieste dalla complessità epistemologica della letteratura europea novecentesca.

Abbiamo visto come il mito orfico riesca ad aderire, in prima battuta, ad una stratigrafia teorica che dalla magmatica realtà della 'crisi' di primo Novecento affonda le sue radici addirittura nell'orizzonte così modernamente europeo già intravisto da Leopardi, in quella sua cogente riscoperta del corpo umano quale principale fattore di sfaldamento del pensiero progressista. La convergenza della rielaborazione mitologica sul mitema della catabasi, quale appunto si registra nel primo ventennio del secolo breve, dimostra infatti la singolare plasticità in virtù della quale il mito di Orfeo si è rivelato particolarmente efficace nel catalizzare una prima, fatale confluenza tra la letteratura europea e le suggestioni offerte dalle scienze della mente, modulando un valido equivalente artistico della 'catabasi collettiva' compulsata dalla rivoluzione freudiana. Analogamente, la sinergia che comincia a legare indissolubilmente le figure di Orfeo e Narciso in quello stesso periodo suggerisce anche la possibilità del mito orfico di aprirsi ad un orizzonte metatestuale, restituendo l'immagine di un mito antico che, attraverso le sue successive rielaborazioni, si riverbera in un gioco di riflessi, in una serie potenzialmente illimitata di ulteriori riconfigurazioni, a seconda dei diversi rapporti di senso che vengono a crearsi tra la *fabula* classica e i nuovi linguaggi artistici della modernità.

La stagione del teatro francese nell'e*ntre-deux-guerres* si è rivelata particolarmente emblematica in tal senso: la convergenza tra la rappresentazione drammatica e la rielaborazione mitologica ha rivelato infatti l'intrinseca capacità del mito di legare a sé la realtà storica in un delicato gioco di equilibri in cui all'aderenza di una *forma* moderna si unisce la contrappuntistica denuncia di una polemica irrisolta, di uno scontro ideologico, prima ancora che temporale, tra le angustie di un *chronos* umano votato all'autodistruzione e l'evanescente serenità olimpica dell'*aion* mitologico.

Sarà tuttavia proprio nei territori del *chronos* che Orfeo mostra di recuperare più profondamente il suo *status* di un guerriero atipico, rivestendo l'antica livrea argonautica di un eroe civilizzatore che alla tracotanza bellica dell'*epos* contrapponeva la funzione educatrice del

melos, di un'antica consonanza con l'armonia del mondo naturale. Nella prima metà del secolo breve, infatti, come sembra suggerire l'opera di Campana, la Natura riaffiorava sulle labbra del poeta come il ricordo fantasmatico di una bellezza perduta, di una divinità esiliata dall'Olimpo degli dei moderni - o ancora come un linguaggio reso ormai fatalmente indecifrabile, pressoché inudibile nel frastuono della civiltà industriale, quale appare nella poesia rilkiana. Nella seconda metà del secolo, invece, il ritorno ad una naturalità dell'esistenza umana, ad un nuovo ordine che sia come la restituzione di uno stato precedente, diventa il nuovo imperativo morale che spinge gli epigoni del cantore tracio a cercare di ricalibrare l'impresa orfica, traducendo la verticalità della catabasi antica nell'esplorazione orizzontale degli spazi della civiltà moderna. La difformità tra il paradigma orfico primonovecentesco, ancora essenzialmente legato al tema della perdita, e il suo sviluppo sul campo lungo nelle culture libertarie, che rovesciano il motivo della sconfitta nella cogenza di una nuova *riconquista* orfica, non sembra suggerire l'idea di una cesura netta, né tanto meno la possibilità di adottare confini ben definiti nel delineare un 'coefficiente di diffrazione standard' tra le singole rielaborazioni orfiche qui presentate. Al contrario, ad emergere con più lampante evidenza sembra essere stata piuttosto la continuità metamorfica con cui il mito è riuscito ad aderire allo sviluppo di un discorso critico che, dallo sperimentalismo delle Avanguardie fino alla testualità eslege dell'opera pasoliniana, sembra non potersi mai raggelare in una *forma* conclusa e definitiva. La percezione primonovecentesca di una perdita, di una frattura irreparabile tra la modernità e il suo passato orfico, si rivela la *miseria* su cui i nuovi epigoni di Orfeo vengono costantemente chiamati a costruire le premesse e le promesse di una futura ricchezza - se per 'miseria' intendiamo quella particolare visione propulsiva del mondo che intendeva Lukács parlando di Charles-Louis Philippe:

> La miseria è lo sfondo di tutti questi libri. È veramente la madre dell'anelito – dell'anelito non solo in quanto simbolo, come eros. […] Gli uomini si protendono al di fuori della miseria per raggiungere un poco di libertà, un raggio di sole, qualcosa di confusamente nobile […] Povertà è una visione del mondo: brama indistinta per l'altro da sé, espressa in parole chiare ed è amore profondissimo per le cose dalle quali si desidera staccarsi al più presto; è il desiderio di colori nella grigia uniformità della vita e, al tempo stesso, è un ritrovare molti colori sbiaditi nella medesima uniformità del contorno.[510]

[510] G. Lukács, *L'anima e le forme,* trad. it. di S. Bologna, Sugar editore, Milano 1972, pp. 152-153.

È sullo strazio di un Campana che Pasolini rivendica la necessità di una più profonda consapevolezza storica della scrittura orfica, una coscienza crepuscolare che abbia la maturità di traghettare l'orfismo europeo oltre l'Europa stessa, assecondando la tendenza del mito ad aprirsi continuamente a spazi 'altri', a nuovi orizzonti - di senso, geografici, politici – ancora da esplorare. L'Orfeo argonauta è l'ombra di Ulisse – l'Ulisse di Joyce, schizofrenico di modernità, ma anche l'Ulisse di Pascoli e Tennyson, il vegliardo del mito antico che ancora non riesce a rinunciare a tentare l'ultima impresa, quand'anche essa dovesse rivelarsi fatale.
È attraverso la prosecuzione di un antico viaggio orfico – un viaggio che deve ora seguire la rotta di una resistenza collettiva contro una deriva ancora più pericolosa del rischio di naufragio – che l'Orfeo della modernità europea riesce a diventare un ordine di pensiero, agile e duttile, come scriveva Savinio:

> La verità intorno a Orfeo è molto più semplice. Orfeo è l'uomo europeo e, per estensione, l'Europa. Per determinare anche meglio la qualità di questo utilissimo personaggio, dirò che Orfeo è il "filtro" tra Asia e Europa. […] Asia è un nome generico. Asia è la prima fase delle idee, dei pensieri, dei concetti: del "mentalismo". Dalla fase Asia, idee, pensieri, concetti, "mentalismo", passano alla fase Europa. […] Diventare Europa significa dare articolazione alle idee, ai pensieri, ai concetti, al "mentalismo"; renderli agili, intelligenti, sciolti, vari e divertenti; e dunque innocui e frivoli, da pesanti e pericolosi che erano.[511]

[511] A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952),* introd. di L. Sciascia, a c. di L. Sciascia e F. De Maria, Bompiani, Milano 1989, p. 1259.

Bibliografia

- K. Abraham, *Sogno e mito. Contributo allo studio della psicologia collettiva* (ed. or. *Traum und Mythus. Eine Studie zur Voelkerpsychologie,* 1909), in Id., *Psicoanalisi del mito,* introd. a cura di G. Canziani, traduz. di N. Merola, Newton-Compton, Roma 1971.
- T. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura,* Einaudi, Torino 1972.
- E. Affelder Newby, *A portrait of the Artist: the Legends of Orpheus and Their use In Medieval and Renaissance Aesthetics,* a c. di J. J. Wilhelm, Garland Publishing Inc., New York & London 1987.
- G. Agamben, *Categorie italiane,* Quodlibet, Macerata 2021.
- G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore,* Mondadori Electa, Milano 2010.
- L. J. Alderink, *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, Scholars Press, Chico California, 1981.
- G. Alfano e S. Carrai, *Letteratura e psicanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019.
- Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro,* Laterza, Bari 2012
- A. Amatruda, *(Auto)ritratti di dèi decaduti:* Die Götter im Exil *di Heinrich Heine,* «LEA», 10, 2021, pp. 233-249.
- J. Anouilh, *Eurydice suivi de Roméo et Juliette,* Gallimard Folio, Parigi 1980.
- J. Anouilh, *Théâtre,* 2 voll., a c. di B. Beugnot, Gallimard, Parigi 2007.
- G. Apollinaire, *Alcools,* introduzione a c. di P. Léautaud, Gallimard, Parigi 2013
- G. Apollinaire, *Art et curiosité. Les commencements du cubisme,* «Le Temps», 16 ottobre 1912.
- G. Apollinaire, *Chroniques d'art,* a c. di L.C. Breunig, Gallimard, Parigi 1960
- G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée,* illustrato da Raoul Dufy, espaces&signes, Parigi 2024
- G. Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes,* a c. di P. Caizergues e M- Décaudin, Gallimard, Parigi 1991,.

- M. Augé, *Nonluoghi: introduzione ad un'antropologia sulla surmodernità,* Eleuthera editrice, Milano 2009.
- Z. G. Barański, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in M. Picone, T. Crivelli, *Dante. Mito e poesia,* Franco Cesati, Firenze 1997.
- J.B. Barrère, *André Gide et Emile Henriot. Un malentendu à propos de Victor Hugo,* «Bulletin des amis d'André Gide», VIII, n. 47, luglio 1980, pp. 431-435.
- F. Bechtel , *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit,* Halle 1917-
- W. Berschin, *Il greco in Occidente: conoscenza e ignoranza (secoli IV-XIV),* da *I Greci,* t.3: *I Greci oltre la Grecia,* Einaudi, Torino, 2001.
- M. Bettini, *Antropologia e cultura romana: Parentela, tempo, immagini dell'anima.* (Studi superiori NIS, 19)*,* La Nuova Italia, Roma 1986.
- H. Bigongiari, *La funzione simbolica del linguaggio,* Rizzoli, Milano 1971.
- Blanchot, *Lo spazio letterario* (ed. or. *L'espace littéraire,* Gallimard, Parigi1955), trad. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1967.
- H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* (ed. or. *Arbeit am Mythos,* 1979), trad. it. a cura di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991.
- G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium,* Laterza, Bari 1951.
- M. Bordoni, *"Like a Sound of nature": poetry and primordial noise in Rilke's last poetry,* «Ricognizioni. Rivista di lingue e letterature straniere e culture moderne», 6 (11) pp. 131-147.
- F. Botturi, *Vera Narratio,* «Itinera», n.9, 2015
- C. M. Bowra, *Orpheus and Eurydice,* «The Classical Quarterly», Volume 2, 3-4, Dicembre 1952.
- L. Bradley, *R.M.Rilke* Neue Gedichte: *Ihr zyklisches Gefüge*, Francke, Berna 1967.
- A. Brelich, *Gli eroi greci,* Edizioni dell'Ateneo di Roma, Roma 1958.
- A. Breton, *Manifeste du Surréalisme,* Gallimard, Parigi 1972.
- L.C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme,* «Revue des Lettres Modernes», n° 69-70, 1962
- R. Browning, *Eurydice to Orpheus. A picture by Frederick Leighton, R.A.,* in Id., *Selections from the poetical works of Robert Browning,* Hurst & Company Publishers, New York 1872

- T. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcous,* PUF, Parigi 1992,
- A. Buck, *Der Orpheus Mythos in der italienischen Renaissance,* Scherpe Verlag, Krefeld 1961.
- W. Burkert, *Ancient Mystery Cults,* Cambridge Mass. & London, 1987 .
- W. Bunkert, *Griechische Religion der archaischen und klassichen Epoche,* Kohlhammer, Stoccarda 1977.
- W. Burkert, *Orpheus and die Vorsokratiker. Bemerkungen zum Dervenii-Papyrus und zur Pythagorischen Zahlenlehre, «*A&A» 4, 1968.
- D. Buzzati, *Poema a fumetti,* a c. di L. Viganò, Mondadori, Milano 2017.
- D. Buzzati, *Un amore,* Mondadori, Milano 2015.
- I. Calvino, *Le città invisibili,* Mondadori, Milano, 2002.
- D. Campana, *Canti Orfici,* a c. di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 2014
- D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate,* a c. di G. Cacho Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978.
- D. Campana, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931),* con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998), a c. di G. Cacho Millet, Polistampa, Firenze 2011, p. 21
- D. Campana, *Quaderno,* in *Opere e contributi,* 2 voll., a c. di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1973
- D. Campana, *Taccuinetto Faentino,* a c. di D. De Robertis, Vallecchi, Firenze 1960
- S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1, 1990.
- N. Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'oeuvre,* Klincksieck, Parigi 1979.
- J. Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau,* Union générale d'éditions, Parigi 1965
- J. Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain,* Stock, Parigi 1983.
- J. Cocteau, *Lettres à sa mère,* I (1898-1918), a c. di P. Caizergues, Gallimard, Parigi 1989.
- J. Cocteau, *Orphée,* Editions Stock, Parigi 2005.
- G. Colli, *La Sapienza greca. I. Dioniso – Apollo – Eleusi – Orfeo – Museo – Iperborei – Enigma,* Adelphi, Milano 1977.

- R. W. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale,* Feltrinelli, Milano 1993.
- M. Contat, M. Rybalka, *Les écrits de Sartre,* NRF/Gallimard, Parigi 1970.
- C. Corti, *Joyce e la limitazione ontologica del mito,* in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a c. di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Primo Novecento,* Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1996.
- G. Cristini, *Invito alla lettura di Santucci,* Mursia, Milano 1976.
- G. Curtius, *Grundzuege der griechischen Etymologie,* Leipzig 1879.
- M. Czepiel, "*Como la luz de la fe te falta": the Privileging of the Christian over the Pagan in Calderón's* El divino Orfeo (1634), "Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies", vol. 10 n. 1 (2024), *Memory and Performance. Classical Reception in Early Modern Festivals.*
- Dante, *Convivio,* II, 1, 3. Id., *Opere minori,* tomo I, parte II, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1988).
- V. de Moraes, *Orfeu da Conceição,* a c. di P. A. Jannini, Nuova Accademia Editrice, Milano 1961.
- U. De Vita, *L'origine del canto. Ipotesi sull'orfismo nella poesia italiana del Novecento,* Edizioni Nuova Cultura, Roma 1996,
- C. Debon, *L' «écriture cubiste» d' Apollinaire,* "Europe", n° 638-639, Parigi, giugno/luglio 1982).
- D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca,* Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla Corte di Mantova*, «Nuova Antologia», XXVIII, Serie II, 1881.
- J. Derrida, *Il faut bien manger. O il calcolo del soggetto* [1989], Mimesis, Milano-Udine 2011
- M. Detienne, *L'invention de la mythologie,* Gallimard, Parigi 1981; Id., *Transcrire les mythologies,* Albin Michel, Parigi 1994.
- F. Di Giorgi, *Rilke e la musica,* «Nuova rivista musicale italiana: bimestrale di cultura e informazione», A. 14 n.s., n. 3 (2010), pp. 321-297.

- M. Di Marco, *Tra Apollo e Dioniso. Alle origini del mito di Orfeo,* con un'appendice di C. Bonsignore su Orfeo nell'epigramma ellenistico, Aracne editrice, Firenze 2019.
- E. Dodds, *The Greeks and the Irrational,* University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1951.
- M. J. Durry, *Guillaume Apollinaire, "Alcools",* SEDES, Paris 1964.
- M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose,* 3 voll., Sansoni, Firenze 1980.
- T. S. Eliot, *The Sacred Wood,* Methuen, Londra 1960.
- T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth,* «The Dial», Nov. 1923.
- P. Fabre, *Réflexions sur les Argonautiques du Pseudo Orphée*, «Annales de Bretagne et de pays de l'Ouest», 79, 1972, pp. 269-313.
- R. Ferrario, *Rilke e la memoria,* in F. Rella (a c. di), *La memoria e l'oblio,* Pendragon, Bologna 2002.
- R. Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke,* New York-Toronto 1996.
- S. Freud, *Il delirio e il sogno nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen,* in Id., *Opere 1905-1921,* trad. it. di P. Stampa, J. Sanders, L. Breccia, C. Galassi, A. Ravazzolo, C. Balducci, D. Agazzino, A. Ozzola, A. Durante, Newton Compton, Roma 1995, vol. II)..
- S. Freud, *La rimozione* (1915) (ed. or. *Die Verdrängung,* in "Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse", 3, 15) in Id, *Opere 1905-1921* trad. it. di P. Stampa, J. Sanders, L. Breccia, C. Galassi, A. Ravazzolo, C. Balducci, D. Agazzino, A. Ozzola, A. Durante, Newton Compton, Roma 1995, vol. II
- S. Freud. *Al di là del principio di piacere,* in *Opere di Sigmund Freud,* a c. di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977
- J. B. Friedman, *Orpheus in the middle Ages,* Harvard University Press, Cambridge Massachussetts 1970
- H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1981
- G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (ed. or. *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Seuil, Parigi, 1982), trad. it. a cura di R. Novità, Einaudi, Torino 1982.
- A. Ghezzi, *Augustinian memory of Santucci's Orfeo in Paradiso",* «South Atlantic Review», Vol. 48, n. 1 (Genn. 1985).

- Z, Ghyselinck, *Looking back: reception as creative Sparagmos. Oskar Kokoschka's* Orpheus und Eurydike *revised,* Classical Receptions Journal», vol. 9, n.4 (2017), pp. 527-545.
- E. Giannetto, *Un fisico delle origini. Heidegger, la scienza e la Natura,* Donzelli, Roma 2010.
- P. Ginestier, *Anouilh,* Seghers, Parigi 1947
- R. Girardi, *La forma della notte. Dino Campana e il Novecento,* Bulzoni, Roma 2015.
- M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell' Atene del VI e del V secolo a.C.*, in *Quaderni di Ostraka*, Loffredo Editore, Napoli, 2005.
- J. W. Goethe, *Faust,* con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, BUR Rizzoli, Milano 2017,
- C. Goll, *Rilke et les femmes,* Falaize, Parigi 1955
- M. Goth, *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik,* Berna/Monaco 1981;
- G, Guidorizzi e M. Melotti, a c. di, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte e poesia,* Carocci, Roma 2005
- B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Kunktionen der Volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italianischen Renaissance,* Harald Boldt Verlag, Boppard am Rhein 1981,:
- W. Guthrie, *Orpheus and the Greek Religion. A study of the Orphic Movement,* Methuen, Londra 1952
- M. Halbwachs, *La memoria collettiva* [ed. or. *La mémoire collective,* PUF, Parigi 1950], a c. di P. Jedlowski e T. Grande, Unicopli, Milano 2007
- J. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion,* Princeton University Press, 1981.
- G. Haupt, *Commentationes archaelogicae in Aeschylum,* Diss. Halle 1896.
- P. Hazard, *La crisi della coscienza europea* (ed. or. *La crise de la conscience européenne,* 1935), ed.it. a c. di P. Serini, UTET, Torino 2019.
- B. Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium, Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung,* Tübingen, Stauffenburrg, 1997.

- M. Heiddeger, *Saggi e discorsi* (ed. or. *Vorträgeund Aufsätze),* traduzione italiana a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991
- K. Heitman, *Orpheus in Mittelalter*, «Archiv für Kulturgeschichte»*,* 45, 1963
- K. Heller, *Rilke and Nietzsche,* in Id., *The disinherited mind,* Barnes & Noble, New York 1971,
- J. Heurgon, *Orphée et Eurydice avant Vergile, «*Mélanges d' Archéologie et d'Histoire»*,* 49, 1932
- L. T. Hjelmslev, *Fondamenti di teoria del linguaggio,* trad. it. di G. C. Lepschy, Einaudi, Torino 1968.
- F. Hölderlin, *Le liriche,* con testo tedesco a fronte, a c. di E. Mandruzzato, Gli Adelphi, Milano 2024.
- V. Hugo, *Les contemplations,* preface de L-P. Fargue, edition établie par P. Albouy, nrf Gallimard, Parigi 2021.
- V. Hugo, *Les misérables,* Emile Testard éditeur, 1890
- B. Jansen, *Het Reliëf "Hermes-Euridice-Orpheus" en Rilke's Gedicht "Orpheus-Euridice-Hermes",* «Neophilologus», 32 (1948)
- M. Jarrety, *Les Narcisse de Valéry,* in R. Girardi, R. Affatato (a c. di), *Gli incanti di Narciso, La genesi di un mito e le sue visioni contemporanee,* Edizioni di Pagina, Bari 2020,
- F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico,* G. D'Anna, Messina-Firenze 1976,
- F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea,* ed. a cura di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2001
- F. Jesi, *Mito,* Mondadori, Milano 1980
- W. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst,* 6 Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1959.
- O. Kern, *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung,* Berlino 1920.
- O. Kokoschka, *Vier Dramen,* FB&c Ltd, Londra 2018.
- O. Kokoschka, *Von der Natur der Gesichte,* in H. M. Wingler (a c. di), *Schriften 1907-1955,* Langen-Müller, München 1956.
- E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, ,* A.G. Nizet, Parigi 1961.

- G. Leopardi, *Operette morali,* introduzione e cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2009.
- W. Leppman, *Rilke, Sein Leben, seine Welt, sein Werk,* Scherz Verlag, Bern und München 1993.
- I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus,* University of California Press, Berkeley 1941
- S. Löwenstein, *"Wie Nietzsche überwand" oder: Sprachskepsis und Kunstmetaphysik. Anmerkung zur Nietzsche-Deutung des frühen Rilke,* in T. Meier (Hg.), *Das Lachen des Dionysos. Nietzsche und die Literarische Moderne,* die Blaue Eule Verlag, Göttingen 1989.
- G. Lukács, *L'anima e le forme,* trad. it. di S. Bologna, Sugar editore, Milano 1972.
- C. Maggialetti, *Milano e una donna. Il terzo spazio in* Un amore *di Dino Buzzati,* in G. Meledandri, E. Santagata (a c. di), *Eterotopie contemporanee. Il terzo spazio tra letteratura, legge e scienza,* Edizioni di Pagina, Bari 2024, pp. 175-183.
- C. Maggialetti, *Restare dentro l'inferno: il destino di Orfeo nell'opera di Pier Paolo Pasolini,* «L'Ulisse. Rivista di poesie, arti e scritture», 1 [special issue], marzo 2024, pp. 48-59.
- S, Mallarmé, *Oeuvres complètes,* a c. di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Parigi 1945.
- S. Mallarmé, *Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885*, in B. Marchal, a c. di, *Correspondace complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1972-1898*, Parigi 1995.
- H. Marcuse, *Eros e civiltà*
- E. Marinai, *Il tragico quotidiano. Jean Anouilh, mito e teatro a Parigi fra le due guerre,* Titivillius, San Miniato 2023
- A. Masaracchia, a c. di, *Orfeo e l'orfismo, Atti del Seminario nazionale: Roma-Perugia, 1985-1991*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1993.
- McC Stewart, *Peut-on parler d'orphisme in Paul Valéry?,* «Cahiers de l'AIEF», 1970, 22, pp. 181-195.
- M. Melotti, *Lo sguardo di Orfeo: L'amore, il viaggio, la morte,* in G. Guidorizzi e M. Melotti*,* a c. di, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia,* Carocci, Roma 2005.
- P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie,* Einaudi, Torino 2003.

- J. Metz, *Exhuming Rilke's Orphic Body: Gener and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes" and "Hetären-Gräber",* «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», 79:4, pp. 247-272.
- D. Milhau, *Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy,* "Europe", 638-639, 1982,
- J. Milroad, *Le mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Cocteau,* in J-J. Kihm, M. Décaudin, a c. di, *Cocteau et les mythes,* «Revue de Lettres Modernes», 298-303 (1972)
- M. Morasso, *La nuova arma: la macchina,* Fratelli Bocca, Torino 1905.
- H, Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus,* W. Kohlhammer, Stuttgart 1958.
- Morin, *Terre-Patrie,* Seuil, Parigi 1993.
- J. M. Mouillie, J-P. Narboux, *L'Être et le Néant. Nouvelles lectures,* Les Belles Lettres, Parigi 2015.
- L. Moulinier, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique,* Les Belles Lettres, Parigi 1955.
- J.L. Nancy, *Corpo Teatro,* Cronopio, Napoli 2010.
- L. W. Nauta, *William of Conches and the Tradition of Boethius' Consolatio Philosophiae. An Edition of his 'Gloses super Boetium' and Studies of the Latin Commentary Tradition,* proeschrift Rijksuniversiteit Geroningen, 1999.
- Neymeyr, *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke: Von seinem Gedicht 'Orpheus. Eurydike. Hermes' bis zu den* Sonette an Orpheus, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 118 Sonderheft (1999)
- F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (ed. or. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Leipzig 1872), introduzione a c. di A. Romagnoli e R. Bicicchi, traduzione di A. Romagnoli, Liberamente, Milano 2022,
- M. P. Nilsson, *Early Orphism and Kindred Religious Mouvements,* in «HThR» 28, 1935 (= *Opuscula selecta linguis Anglica, Francogallica, Germanica conscripta,* Lund 1952)
- C. Nobili, *Motivi della poesia nuziale in* Odissea *VI 149-169,* «Rendiconti - Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», n. 140, 2006
- Y. Novy, *Quand Jean Anouilh ne nous parle pas d'*Eurydice, «Comoedia», 15 novembre 1941.

- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della leteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti,* prefazione di P. Boitani, Einaudi, Torino 2015
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura,* Einaudi, Torino 1992
- Ovidio, *Metamorfosi,* a c. di N. Scivoletto, UTET, Torino 2018, XI, vv. 50-60:
- G. Pascoli, *Poemi conviviali,* Zanichelli, Bologna 1905.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico,* Milano, Garzanti, 1972
- P. P. Pasolini, *Per il cinema,* 2 voll., a c. di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999
- P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti 2, 1962-1975,* a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* a c. di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 2. voll.
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società,* a c. di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999,
- F. Petrarca, *Canzoniere,* introduzione di U. Foscolo, note di G. Leopardi, cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2017
- A. Phelan, *Rilke:* Neue Gedichte, Grant, Londra 1922.
- P. Philippson, *Origini e forme del mito greco,* a c. di F. Montevecchi, trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- E. Potthoff, *Il tempo e le forme. Rilke e Rodin a Parigi,* in R.M.Rilke, *Su Rodin,* a c. di E. Potthoff, Abscondita srl, Milano 2009.
- J. Poujol, *Tendresse et cruaté dans le théâtre de J. Anouilh,* «The French Review», vol. 25, n. 5 (Aprile 1952), pp. 337-349.
- L. Preller, C. Robert, *Die griechiesche Heldensage,* II I, Berlino 1920
- A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980.
- S.Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia,* a c. di G. Finzi, pref. di C. Bo, Mondadori, Milano 1996 .
- R. Ramella, *Sulle orme di Orfeo,* in G. Langella e E. Elli, a c. di, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento,* Interlinea, Novara, 1995.

- F. Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie,* Marzocco, Firenze 1942.
- P. Read, *La révolution littéraire, «*Magazine Littéraire», n° 348, novembre 1996.
- W. Rhem, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke,* L. Schwann Verlag, Düsseldorf 1950.
- R .M. Rilke – L.A. Salomé, *Epistolario 1897-1926,* a c. di E. Pfeiffer, trad. it. di C. Groff e P. M. Filippi, La Tartaruga edizioni, Milano 1992,
- R. M. Rilke, A. Gide, *Correspondances 1909-1926,* Corréa, Parigi 1952
- R. M. Rilke, *Briefe aus Muzot 1921-1926,* Hrsg. von R. Sieber-Rilke, C. Sieber, Insel Verlag, Leipzig 1935.
- R.M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden,* hg. von Horst Nalewski, Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1991 .
- R. M. Rilke, *Briefe,* 3 Bd., Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main, 1987.
- R. M. Rilke, *Briefe,* a c. di Rilke Archiv e R. Sieber-Rilke, 2 voll., Wiesbaden 1950
- R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* SuhrKamp BasisBibliothek, Tübingen 2002
- R. M. Rilke, *Elegie duinesi,* (ed. or. *Duineser Elegien,* 1922), ed. con testo tedesco a fronte, introduzione, traduzone e commento di F. Rella, BUR Rizzoli, Milano 2003.
- R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, (ed. or. Die Sonette an Orpheus, 1922), ed. con testo tedesco a fronte, introduz. di M. Longo, Prefazione traduzione e note di R. S. Virgillitto, Garzanti, Milano 2000
- R. M. Rilke, *Neue Gedichte,* Insel Verlag, Leipzig 1907.
- R. M. Rilke, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II-IV, heraus gegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Wissenschäftliche Buchgesellschaft, erst Insel Verlag, Frankfurt am Mein/Leipzig 1996,
- R. M. Rilke., *Sämtliche Werke,* hrsg. vom Rilke Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke durch E. Zinn, Insel Verlag, Frankfurt am Mein 1962-1966,.
- E. Rohde, *Psyche. The cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks,* London, Kegand Paul, Trench- Trubner & Co., LTD, New York Harcourt, Brace & Company INC 1925.

- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione,* (ed. or. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession,* Gallimard, Parigi, 1980), introduz. Di F. Giannattasio, trad. it. Di G. Mongelli, Einaudi, Milano 2019, p. 42.
- M. Rovira Soler, *Datación de la Argonáutica órfica por su relación con la de Valerio Flaco*, «Cuadernos de Filologia Classica», 14, 1978.
- F. Russo, *Due canti di Leopardi tradotti da Rilke,* «Studi Germanici», vol. 14, n. 2-3, giugno-ottobre 1978, pp. 33-45.
- S. Rutigliano, *Rilke interprete di Petrarca,* in E. Tinelli (a c. di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca,* edizioni di Pagina, Bari 2016.
- D. Sacco, *Mito e Teatro. Il principio drammaturgico del montaggio,* Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Saint-Hélier, *Souvenir,* in *Rilke et la France,* Parigi-Bruxelles 1943
- D. Sansone, *Orpheus and Eurydice in the Fifth Century, «*C&M», 36, 1985
- L. Santucci, *Come se,* Mondadori, Milano 1973
- L. Santucci, *Limiti e ragioni della letteratura infantile,* Barbera, Firenze 1942
- L. Santucci, *Orfeo in paradiso,* Mondadori, Milano 1967
- J. P. Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches,* Gallimard, Parigi 1947
- J. P. Sartre, *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique,* Gallimard, Parigi 1943.
- J. P. Sartre, *Le scénario Freud,* NRF/Gallimard, Parigi 1984
- J. P. Sartre, *Orphée noir,* in L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française,* PUF, Parigi 1948
- A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952),* introd. di L. Sciascia, a c. di L. Sciascia e F. De Maria, Bompiani, Milano 1989
- A. Savinio, *Orfeo vedovo,* in *Orfeo vedovo: opera in un atto. / Parole e musica di Alberto Savinio. Morte dell'aria / tragedia in un atto di Toti Scialoja; musica di Goffredo Petrassi. Il tenore sconfitto / farsa musicale di Vitaliano Brancati; musica di Vincenzo Tommasini,* Gli Spettacoli dell'Anfiparnaso, Roma 1950
- A. Savinio, *Parlo di* Orfeo vedovo, in Id., *Scatola sonora,* Einaudi, Torino 1977.

- A. Scarsella, *Postille di metodologia a margine di paraletteratura, cinema, fumetto e graphic novel,* in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (a c. di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria,* vol. 2, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- B. Schnell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo,* trad. it. di V. Degli Alberti e A. M. Marietti Sommi, Einaudi, Torino 2002.
- E. Schuré, *I grandi iniziati. Storia delle religioni. Rama – Krishna – Ermete – Mosé – Orfeo – Pitagora – Platone -Gesù* (ed. or. *Les grands initiés,* 1899), traduzione di A. Cervesato, Laterza, Bari 1989 (1906).
- C. Segal, *Orpheus. The myth of the poet,* The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1989
- Sellier, *Qu'est-ce que un mythe littéraire,* «Littérature», n. 55, 1984, pp. 112-126.
- F. Steegmuller, *Cocteau (une biografie),* trad. fr. par M. Jossua, Buchet-Chastel, Parigi 1973
- D. Susanetti, *Le favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea,* Carocci, Roma 2017.
- R. Tanzi, *Goethe e Valéry. O della pretestalità,* «Studi Francesi» [online], 160 (LIV | 1), 2010, pp. 90-115.
- Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali,* Antenore, Roma-Padova 2000 (1986).
- T. Toriyama, *Valéry entre prose et vers. De «Paradoxe de l'architecte» à «Orphée»,* «Stella», 35, 2016, pp.209-229.
- P. Valéry, *Album des vers Anciens,* A.A.M. Stols, Maastricht 1926.
- P. Valéry, *Cahiers 1894-1914,* a c. di N. Celeyrette-Pietri e R. Pickering, Gallimard, Parigi 2003.
- P. Valéry, *Cahiers,* a c. di J. Robinson-Valéry, Gallimard, Parigi 1973-1974
- P. Valéry, G. Fourment, *Correspondance 1887-1933,* a c. di O. Nadal, Gallimard, Parigi 1974.
- P. Valéry, *Oeuvres,* a c. di J. Hytier, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Parigi 1987-88
- P. Valéry, *Situation de Baudelaire,* Imprimerie de Monaco, 1924.

- P. Valéry, *Vues,* La Table Ronde, Parigi 1948 .
- B. Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni ed elaborazioni,* Franco Cesati Editore, Firenze 2007.
- C. Vecce, *Cocteau e Orfeo: sogno e metamorfosi del mito,* in G. Dotoli, C. Diglio, a c. di, *Cocteau l'Italien,* Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Czaizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Schena editore, Fasano 2007
- J. P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque,* CNRS, collezione «Mythes et réligions», Parigi 1962.
- J. P. Vernant, *Mythes et Pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique,* Edizioni Maspero, Parigi 1965.
- J. P. Vernant, *Mythe et Société en Grèce ancienne,* Edizioni Maspero, Parigi 1974;
- R. Vilain, *Le style, c'est le diable: Twentieth-century German Poetry in dialogue with Paul Valéry,* «German Life and Letters», 60:3 (luglio 2007), pp. 289-314
- L. Villani, C. Maggialetti, *Il fantasma della bellezza. Il mito nella letteratura italiana,* introduz. a c. di R. Girardi, Progedit, Bari, 2019, pp. 26-39.
- Virgilio, *Georgiche,* introduzione, traduzione e note a c. di M. Ramous, Garzanti, Milano 1982
- L. Vogel, *Les* «*Cahiers*» *de Paul Valéry*. «*To go to the last point*» *Celui au-delà duquel tout sera changé,* L'Harmattan, Parigi-Montréal, 1997.
- P. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere,* Liguori, Napoli 2011
- D. P. Walker, *Orpheus the theologian and Renaissance platonism*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, pp. 100-120.
- M. L. West, *The Orphic Poems,* Oxford 1983
- M. L. West, *Tragica VI (12. Aeschylus0 Lycurgeia),* «BICS», 30, 1983, pp. 63-71.
- U. Wilamowitz Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen,* De Gruyter, Berlino 1930-1932.
- K. Ziegler, *R.E.,* XVIII, 1, 1939, col. 1200 sgg., *s.v.* 'Orpheus'

FIG. 1. Illustrazione di Raoul Dufy per il *Bestiaire* di Apollinaire (G. Apollinaire, *Bestiaire,* cit., p. 50)

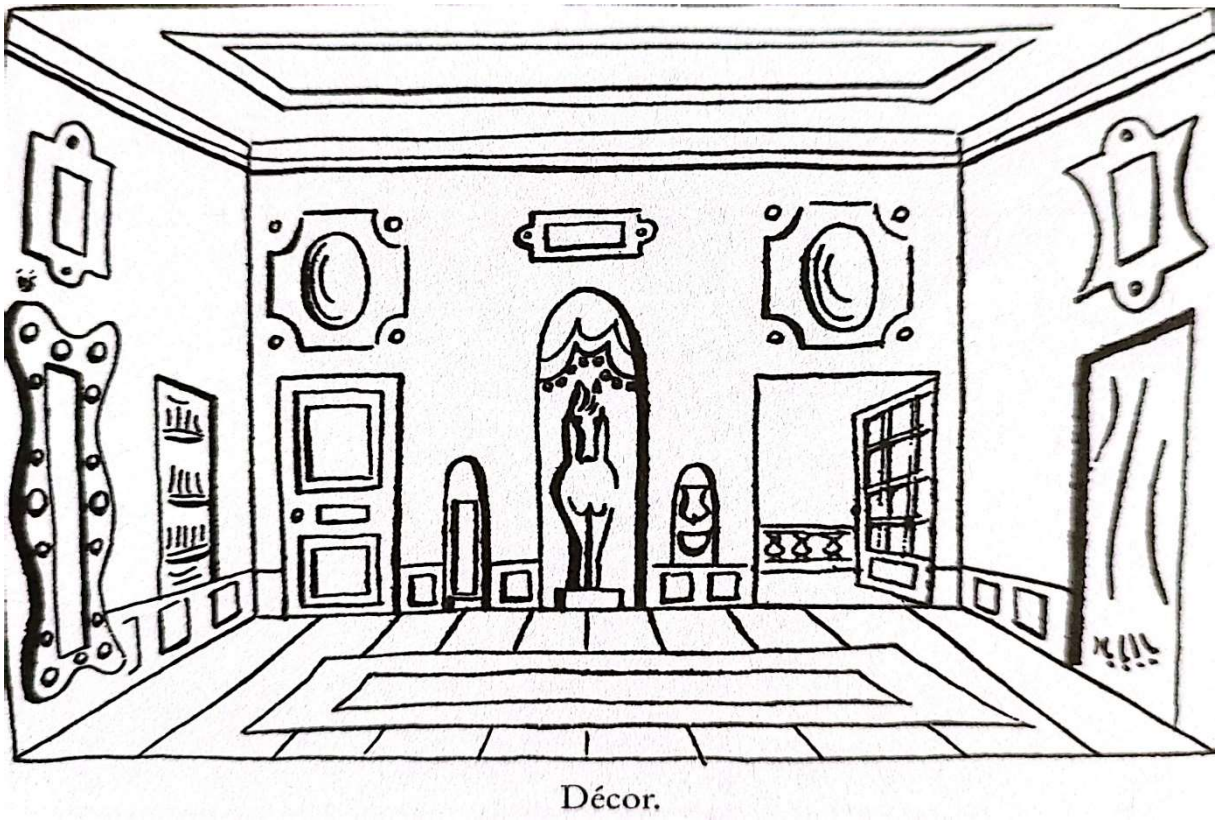

FIG. 2: Il Décor pompeiano disegnato da Cocteau per il suo *Orphée* (J. Cocteau, *Orphée,* cit., p. 13).

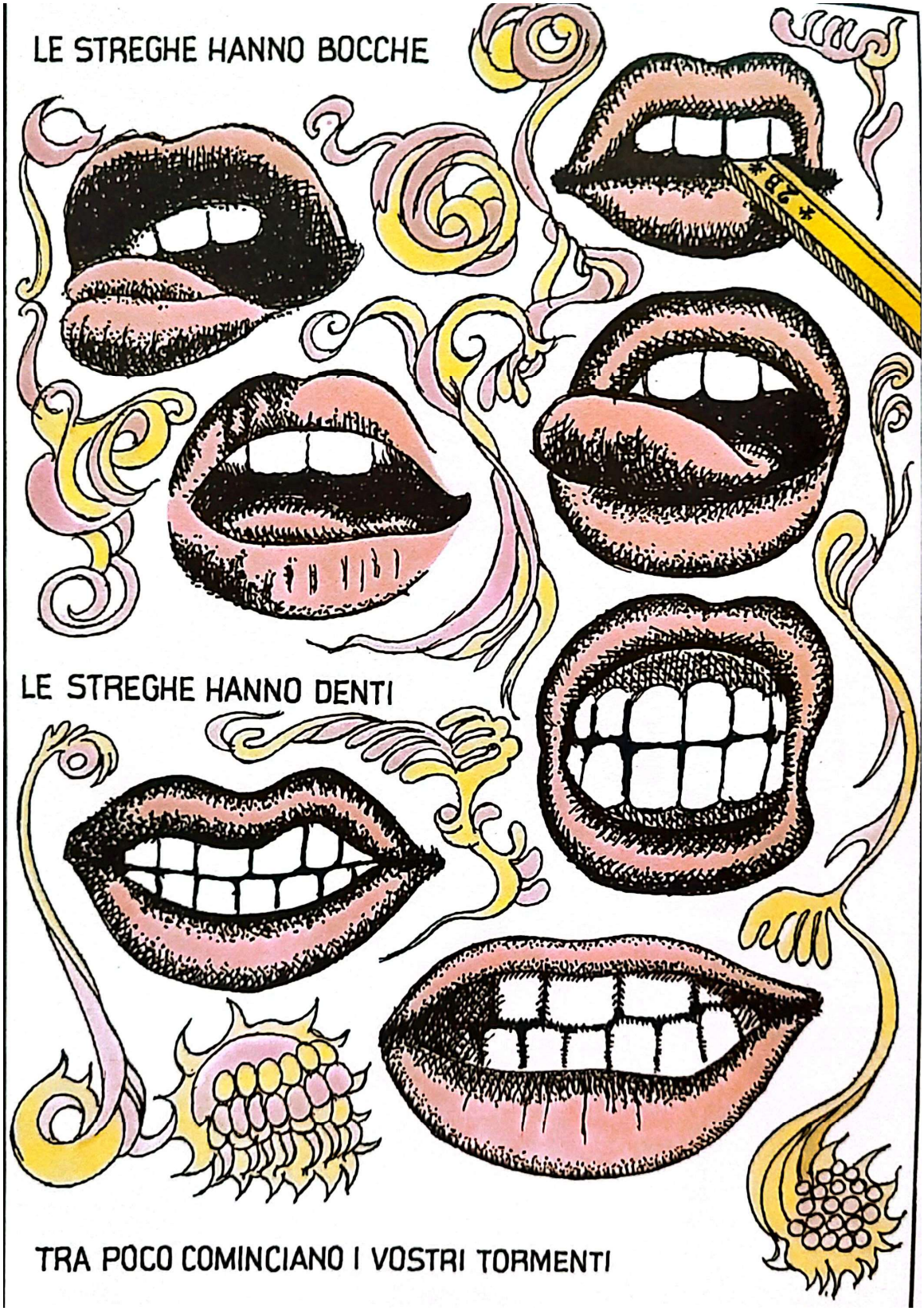

FIG: 3: D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., p. 26

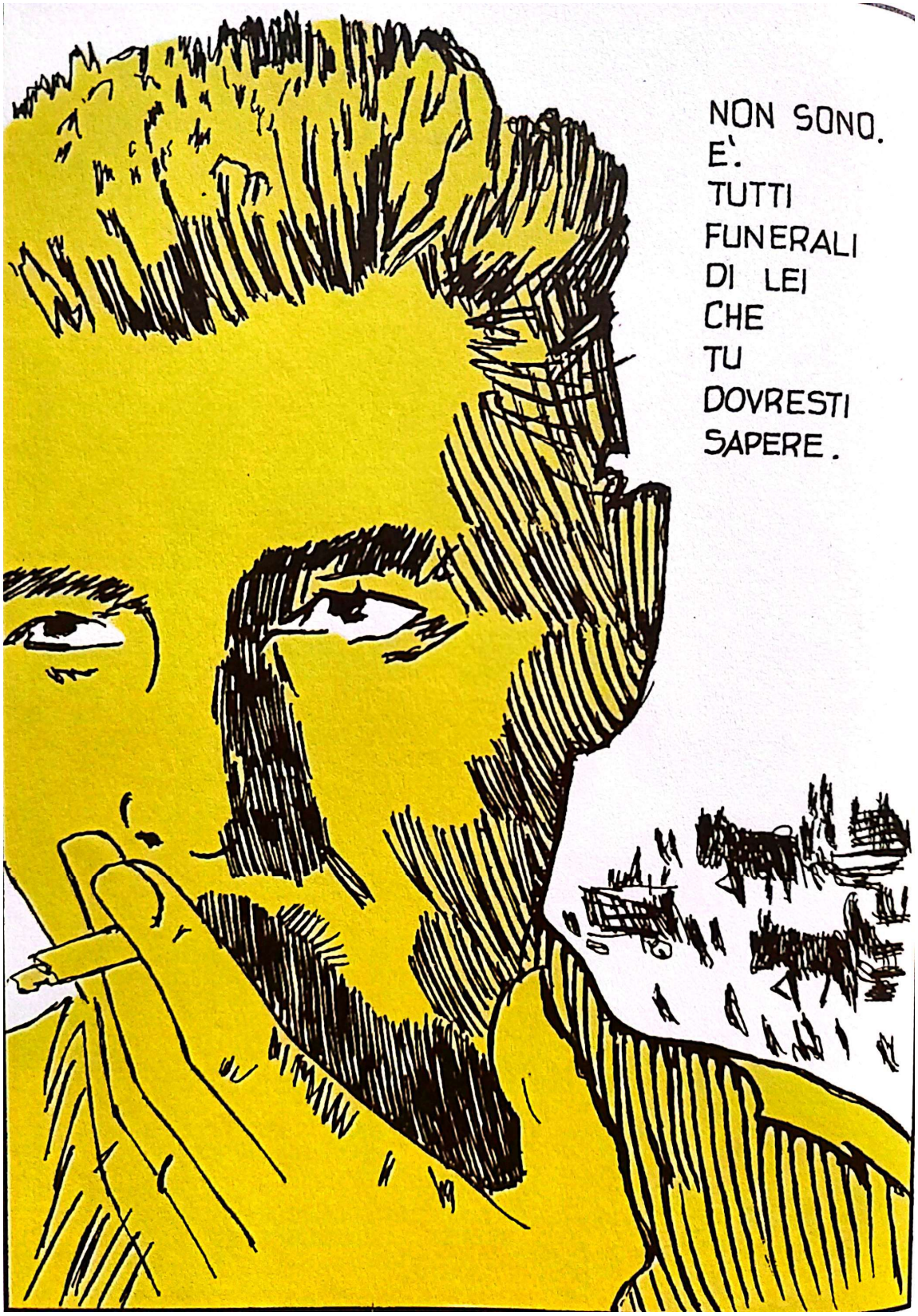

FIG. 4: D. Buzzati, *Poema a fumetti,* cit., p. 42.