

Rivista
di storia
delle idee

Intersezioni

3/2013





il Mulino




www.rivisteweb.it

Rivisteweb è l'archivio elettronico delle riviste del Mulino per le quali:

- gli *enti* (istituzioni, società o biblioteche) possono sottoscrivere:
 - un **abbonamento integrato carta + online**  **mono**, che consente di avere accesso anche in rete all'annata per la quale si è sottoscritto un abbonamento cartaceo;
 - un **abbonamento integrato carta + online**  **campus**, che dà diritto all'accesso a tutte le riviste per le quali si è sottoscritto un abbonamento cartaceo - compresi gli archivi - da tutta la rete, da parte degli utenti autorizzati;
- *tutti* possono acquistare online i singoli articoli delle annate arretrate dal 1997.
- Per abbonarsi: www.mulino.it/edizioni/riviste/index.php.

«INTERSEZIONI» esce tre volte l'anno. I prezzi per il 2014 sono i seguenti:

- un fascicolo costa € 27,00
- abbonamento annuo solo carta:
 - per l'Italia, € 80,00 (€ 58,00 privati)
 - per l'estero, € 133,00 (€ 98,00 privati)
- abbonamento annuo carta + online  **mono** (solo per enti e società):
 - per l'Italia, € 98,00
 - per l'estero, € 151,00
- i fascicoli delle annate arretrate costano € 31,00

Per abbonarsi o per acquistare fascicoli arretrati:

Società editrice il Mulino

Strada Maggiore 37

40125 Bologna

tel. 051 256011 - fax 051 256041

diffusione@mulino.it

oppure:

www.mulino.it/edizioni/riviste/index.php

Gli abbonamenti possono essere sottoscritti tramite:

- versamento su conto corrente postale n. 15932403
- bonifico bancario intestato alla Società editrice il Mulino, Banca Popolare di Milano (IT50A0558402409000000011429)
- carta di credito (Visa/Mastercard o American Express)

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ciascun anno. Chi si abbona durante l'anno riceve i numeri arretrati.

Gli abbonamenti non disdetti entro il 31 dicembre si intendono rinnovati per l'anno successivo. I fascicoli non pervenuti devono essere reclamati esclusivamente entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

Per cambio di indirizzo allegare alla comunicazione la targhetta-indirizzo dell'ultimo numero ricevuto.

Gli abbonati a «INTERSEZIONI» godono di uno sconto del 15% su tutti i volumi pubblicati dal Mulino, indirizzando l'ordine direttamente all'editore e precisando la situazione di abbonato.

Poste italiane s.p.a. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO.

Direzione

ANDREA BATTISTINI
STEFANO POGGI
EZIO RAIMONDI

Comitato scientifico

PIERO BOITANI (Università La Sapienza di Roma)
OLAF BREIDBACH (Friedrich Schiller Universität Jena)
CLAUDIO CESA (Scuola Normale Superiore di Pisa)
ANDREA EMILIANI (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna)
DENIS FISETTE (Université de Montréal)
TULLIO GREGORY (Università La Sapienza di Roma)
WERNER HELMICH (Karl-Franzens-Universität Graz)
ANTONELLO LA VERGATA (Università di Modena e Reggio Emilia)
CLAUDIO MAGRIS (Università di Trieste)
MICHELA NACCI (Università dell'Aquila)
GIULIANO PANCALDI (Università di Bologna)
GIANFRANCO POGGI (Università di Trento)
BALDINE SAINT GIRONS (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)
VITTORIO STRADA (Università Ca' Foscari di Venezia)
LOUIS VAN DELFT (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)
GEREON WOLTERS (Universität Konstanz)
DIEGO ZANCANI (University of Oxford)

Comitato di Redazione

GIOVANNI BAFFETTI
RICCARDO MARTINELLI
FIORENZA TOCCAFONDI

Direzione e redazione della rivista
hanno sede presso la Società editrice il Mulino
Strada Maggiore, 37, 40125 Bologna (Italy)
tel. (051) 256011 / fax (051) 256034
I contributi destinati alla rivista vanno inviati via e-mail
al seguente indirizzo: fiorenza.toccafondi@unipr.it

I contributi pubblicati nella rivista sono sottoposti ad una procedura di valutazione anonima da specialisti interni ed esterni agli organi della rivista.

«Intersezioni» è presente in ERIH, IBZ Online, IBR Online, Italinemo, JournalSeek, Articoli italiani di periodici accademici (AIDA), Catalogo italiano dei periodici (ACNP), Google Scholar.

INTERSEZIONI

Rivista di storia delle idee

Anno XXXIII, numero 3, dicembre 2013

Saggi

- Una biblioteca fisiognomica nel Seicento. Le fonti della
«Cefalografia fisiognomica» di Cornelio Ghirardelli bolognese, *di Éva Vigh* p. 309
- Teatri di fuoco: falò rituali, fuochi artificiali e attori «infiammati», *di Fabrizio Fiaschini* 331
- La «quinta colonna» di Carducci a Roma, *di Amedeo Benedetti* 351
- Freud e Signorelli: «una frase» trasformata in rebus, *di Massimo Peri* 375
- Robert Musil, i numeri reali e la matematica, *di Luca Guzzardi* 395

Note e discussioni

- Immaginazione, illustrazione, traduzione: il romanzo nell'Europa del Settecento, *di Nathalie Ferrand* 413
- Prova, retorica e trauma. La filosofia della storia dopo il «Linguistic Turn», *di Davide Bondi* 425
- Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito, *di Tiziana Privitera* 443

Libri

- Giovanni Bonacina, Eretici e riformatori d'Arabia. I wahhâbiti in prospettiva europea 1772-1830, *di Rolando Minuti* p. 459
- Friedrich Nietzsche, Crepuscolo degli idoli, *di Carlotta Santini* 463
- Luigi Azzariti-Fumaroli, Giuseppe e i suoi fratelli. Dalla filosofia narrante alla rivelazione, *di Elena Alessiato* 467
- Mario Lavagetto, Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust, *di Eloisa Morra* 471
- Antonio Saccone, Ungaretti, *di Daniela Baroncini* 472

Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito

di Tiziana Privitera

La pubblicazione della serie dedicata al mito nella letteratura italiana sotto la direzione di Pietro Gibellini mi induce ad alcune ulteriori riflessioni sulle modalità di riscrittura e riuso del classico nella letteratura europea¹.

Si tratta di un pregevole tentativo di affrontare in maniera sistematica un tema specifico, pur imponente come quello della permanenza del mito classico nella letteratura italiana, ponendone in luce meccanismi comuni e tratti esclusivi.

Ai fini tuttavia delle modalità di riscrittura dell'antico, l'interpretazione che viene proposta dai curatori si basa, per ovvie ragioni, su un metodo di classificazione di tipo per così dire «esplicito». Vale a dire che i luoghi letterari selezionati e sottoposti ad analisi sono esclusivamente quelli in cui il referente antico è dichiarato attraverso citazioni fedeli e riconoscibili, o nel titolo o nel testo, così che se ne possano ravvisare rispetto alla tradizione precedente convergenze o difformità. Operazione legittima e per così dire «priva di rischi», nonostante – come noto – la menzione esplicita rappresenti soltanto una delle tipologie di ripresa del classico. La riconoscibilità della permanenza dell'antico nel nuovo testo si complica infatti allorché

¹ P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, voll. I-V, Brescia, Morcelliana, 2005-2009. L'opera, nel suo complesso, prevede l'analisi sistematica, ripartita in quattro volumi secondo un criterio cronologico (dal Medioevo alla contemporaneità appunto), dei luoghi della letteratura italiana in cui è possibile ravvisare in maniera significativa la sopravvivenza di miti classici. Un quinto volume, suddiviso in due tomi di *Percorsi* (rispettivamente *Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli e *L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, entrambi pubblicati nel 2009), che traccia il rapporto tra letteratura, mitografia e fortuna dell'antico, ha invece una chiara funzione pratico-strumentale. È ovvio che un progetto di questo genere, pur ambizioso nei suoi assunti, non possa necessariamente esaurire quel complesso fenomeno, fosse anche solo per l'aspetto mitologico, che è la riutilizzazione dei modelli classici negli autori di epoca successiva. Tuttavia, ritengo che l'opera miscelanea, che annovera tra i collaboratori numerosi specialisti dei vari settori, costituisca un importante e utile strumento di consultazione e un imprescindibile punto di partenza per successivi approfondimenti, così come lo stesso direttore Gibellini sottolinea nel capitolo introduttivo al primo volume (*Dal Medioevo al Rinascimento*, 2005, p. 5), enunciando la finalità dell'opera: «come la prima ricostruzione sistematica delle vicende della mitologia classica nella letteratura italiana, come un testo da leggere e contemporaneamente da consultare». Il 12 ottobre 2011 ho avuto inoltre occasione di ascoltare presso l'*Institutum Romanum Finlandiae* di Roma un'interessante conferenza di Donatella Puliga (Università degli Studi di Siena) sulle sopravvivenze del mito di Orfeo, anche in ambito psicoanalitico, dal titolo: *Il potere di uno sguardo: il mito di Orfeo e Euridice fra passato e presente*.

lo sfruttamento venga scientemente velato o «mascherato» dal nuovo operatore, così da richiedere da parte del lettore un opportuno intervento di riconoscimento e decodificazione che ne manifesti gli intenti. È ovvio che l'identificazione di questa seconda tipologia risulti di gran lunga più difficile e per certi versi audace, proprio per la natura «cifrata» dell'intervento scrittoria, che si riattacca alla fonte originale attraverso l'impiego di un percorso allusivo². Altro problema connesso a questa tipologia di riscrittura o transcodificazione è poi quello della presunta intenzionalità dell'autore, se il rimaneggiamento della fonte antica sia frutto di un esercizio consapevole e programmato su memorie ben coscienti al momento dell'atto creativo o piuttosto una spontanea e inconsapevole variazione all'interno di una condivisa tradizione plurisecolare. Importante sottolineare ancora una volta come l'utilizzo dell'antico da parte di autori «moderni» sia premessa indispensabile per approdare ad una creazione originale, a sua volta autonomamente portatrice di nuove istanze culturali³.

Per rimanere in tema mitologico, mi interessa discutere un caso recente, che a mio avviso illustra, al limite della parodia, la variazione di tipo esplicito.

Nel finale del romanzo *La narice del coniglio*⁴, Paola Mastrocola propone un trasgressivo Orfeo che si volta intenzionalmente verso Euridice, deciso a perderla definitivamente, pp. 75 s.:

Come Orfeo, quando si va a riprendere Euridice nell'Adè.

Si volta a guardarla, non doveva.

E lei svanisce, torna ombra. Diventa aria buia, per l'eternità. Perché lui non la voleva, l'abbiamo ormai capito tutti che Orfeo non voleva davvero riprendersi la sua Euridice. Non è cattivo, né crudele. È un cantore. Vuol essere libero e leggero. Era andato lì solo per vedere come andava a finire, fare una prova. Ma a lui piace cantare. Giocare ai quattro cantoni dietro gli alberi, a nascondino con la vita che non lo prenda, suonare il tamburo di notte per le strade e basta. Per questo l'ha guardata.

E secondo noi l'ha fatto.

² Negli anni ho avuto modo di occuparmi in varie occasioni delle modalità di riscrittura del classico, in *Didone mascherata: per il codice genetico di Emma Bovary*, Pisa, ETS, 1996 e in *Simulacra amoris. Percorsi intertestuali*, Roma, NEU, 2008; sulla ricostruzione delle diverse posizioni critiche che approdano al concetto di «intertestualità», cfr. in particolare l'Introduzione, in *Simulacra amoris*, cit., pp. 9-12.

³ Concordo pienamente con la folgorante sintesi di M. Gioseffi, che chiude la *Prefazione*, in *Uso, riuso ed abuso dei classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2010, pp. 10-11: «L'uso, insomma, non è mai distaccato dal riuso, ma questi non lo è dall'abuso delle intenzioni di partenza. Eppure, senza un simile abuso non ci sarebbero né produzione autonoma, né novità di creazione».

⁴ P. Mastrocola, *La narice del coniglio*, Parma, Guanda, 2009. Il titolo fa riferimento al gesto, a cui la protagonista ricorre in momenti di particolare imbarazzo o tensione. Un atteggiamento tanto liberatorio e ribelle quanto spiazzante per i suoi interlocutori, che Barbara Lope ha avuto modo di osservare a lungo da bambina durante un'intensa frequentazione estiva con un coniglio, nella sua casa di campagna. Sulla tecnica compositiva di Paola Mastrocola, si è di recente soffermata C. Lardo, *Buzzati, Savinio, Gadda, Tessa e i riusi irregolari*, Roma, Azimut, 2008, in particolare nel cap. *Riusi letterari di fine millennio*, pp. 89 ss., in cui l'autrice indaga sui meccanismi della scrittura femminile, ravvisandone una peculiare essenzialità, che si traduce in «una narrazione rastremata, asciutta, volutamente ridotta fino all'osso, e una lingua altrettanto sorvegliata, che si serve di lemmi facilmente comprensibili, frequenti iterazioni e una ipotassi quasi assente» (p. 101).

Sì, l'ha guardata e le ha fatto la narice del coniglio. E lei, ne siamo certi, non ha riso.

Il rovesciamento parodistico del ruolo tradizionale di Orfeo che, spinto da un irrefrenabile desiderio di libertà, abbandona consapevolmente la sposa nell'Ade, viene qui sottolineato dall'assunzione da parte dell'eroe della medesima gestualità, improvvisa e incontenibile, della protagonista del romanzo. Anche Orfeo, nel momento dell'addio deliberato, esibisce la narice del coniglio, comunicando, con quella sorta di inaspettato sberleffo, l'inesorabilità della sua scelta ad una Euridice, che al pari degli interlocutori di Barbara Lope, rimane ostilmente seria.

In realtà, il trattamento del personaggio operato dalla Mastrocola non è un *unicum*, ma risente vistosamente dell'evoluzione della *fabula* antica avviata nel Novecento, soprattutto per quanto attiene al motivo del *respicere*, del guardare indietro, che contraddistingue il fallimento dell'impresa di Orfeo e sulle cui motivazioni si è a lungo interrogata la critica⁵.

È noto che la sventurata conclusione della catabasi di Orfeo sia già oggetto di una breve digressione nelle *Georgiche* di Virgilio e di una trattazione ben più articolata nelle *Metamorfosi* ovidiane⁶. In entrambi gli autori, il motivo della perdita definitiva di Euridice, legata all'insensata trasgressione del divieto di voltarsi indietro, è imputata all'eccessivo amore di Orfeo⁷.

⁵ Un'essenziale, seppur puntuale, sintesi del mito di Orfeo dall'antichità classica al Novecento, è presentata da M.G. Ciani, *Introduzione*, in M.G. Ciani - A. Rodighiero (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 9 ss.; nello stesso volume, cfr. anche la rassegna conclusiva di A. Rodighiero, *Il mito di Orfeo*, pp. 135 ss. Più ampia e articolata l'analisi di A.M. Babbi, *Orfeo*, in *Il mito*, cit., vol. V/2 *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, pp. 377 ss., corredata da una puntuale scheda bibliografica.

⁶ Rispettivamente *georg.* 4, 453-527 e *met.* 10, 1-85. Apollodoro, *Bibl.* 1, 3, 2 si limita a registrarne il dato, senza per altro fornire alcuna motivazione del gesto trasgressivo di Orfeo, se non nel dettaglio della diffidenza, che ne costituirebbe un tratto psicologico inedito: «Quando la sposa di Orfeo, Euridice, morì per il morso di una serpe, egli scese nell'Ade per riportarla sulla terra e persuase Plutone a rimandarla. Il dio si impegnò a farlo a patto che Orfeo, durante il cammino, non si fosse voltato indietro prima di giungere alla sua casa; ma Orfeo non si fidò e si voltò a guardare la sposa che discese di nuovo nell'Ade». (Traduzione di M.G. Ciani).

⁷ Almeno così pare di dedurre dall'enigmatico passo virgiliano, che insiste molto sull'aspetto passionale dell'impresa, la *pietas* verso la sposa perduta, già forse previsto in una redazione alessandrina del mito, suo presunto modello. Ovidio si allinea alla versione sentimentale virgiliana, che assimila di fatto Orfeo all'Eracle che riporta in vita Alceste, sottraendola, seppure temporaneamente, ad una morte prematura. Un tentativo di ricostruzione del poemetto ellenistico perduto è proposto, sulla base di una puntuale comparazione delle due versioni, virgiliana e ovidiana, in C.M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, in «Classical Quarterly», n.s., 2, 1952, pp. 113-126. Anche W.S. Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid: 'febile nescio quid'*, in *Orpheus, the Metamorphosis of a Myth* (J. Warden ed.), Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1982, pp. 25-50, è dell'opinione che Virgilio abbia rielaborato una versione greco-romana del mito, facendo di Orfeo una vittima della sua follia amorosa. J. Heurgon, in «Enciclopedia Virgiliana», II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, s.v. 'Euridice', rileva che il fatto che in tutte le testimonianze letterarie previrgiliane la discesa di Orfeo agli Inferi sia un trionfo, ha indotto a credere che sia stato Virgilio a sostituire «di sua piena autorità, alla tradizione del successo quella della sconfitta» (p. 426). Innovazione che Heurgon esclude categoricamente giacché di fatto «contraddice uno dei principi essenziali della poesia virgiliana. V. non inventa; egli ama rinnovare le tradizioni vulgate, aggiungendovi favole più oscure» (*ibidem*). Heurgon suggerisce quindi che Virgilio avrebbe attinto, per il tratto pessimista, dal modello platonico del *Convito* (179 d), in cui si raccontava come ad Orfeo fosse stato in realtà mostrato il fantasma della sposa (Heurgon è anche autore della voce 'Orfeo', in «Enciclopedia Virgiliana», III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana,

Così in Virgilio una *subita dementia* (v. 488), un'improvvisa follia determina l'irrefrenabile impulso a voltarsi, a un passo dalla felice conclusione dell'impresa, vv. 485 ss.:

Iamque pedem referens casus evaserat omnis,
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! victusque animi respexit. [...] ⁸

mentre in Ovidio è forse anche la sensazione del grande silenzio che accompagna il suo cammino a provocare il timore di una perdita della sposa e il desiderio di verificarne la presenza alle spalle, proprio un attimo prima della fuoriuscita dall'Ade, vv. 53 ss.:

Carpitur adclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul abfuerant telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est [...] ⁹.

Non a caso, sia Virgilio sia Ovidio sottolineano la natura passionale del gesto sconsiderato attraverso l'epiteto *amans*, attribuito da entrambi ad Orfeo, definito *incautus* in *Georgiche* 4, 488¹⁰.

1987). R. Scarcia, 'Blandius Orpheus': una glossa a Hor. Carm. 1, 24, in *Musis amicus*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Q. Orazio Flacco (Chieti 4-6 maggio 1993), Chieti, Vecchio Faggio, 1995, pp. 135-171, discutendo l'ampia bibliografia sul mito di Orfeo, insiste sulla potenziale buona riuscita di redenzione (a prescindere dall'esito finale), indispensabile alla funzionalità del mito in chiave di culto misterico, secondo il quale la salvezza individuale è subordinata a una prova da superare in determinate condizioni (nota 7, p. 143). Non è da trascurare – d'altro canto – che Orfeo è tratteggiato come uno sciamano, capace pertanto di evocare le ombre dei defunti dall'oltretomba con la forza delle sue melodie. Il fallimento del salvataggio della moglie è dunque da considerarsi una pura *variatio* narratologica rispetto alla consueta riuscita delle sue imprese.

⁸ «E già ritraendo i passi era sfuggito a tutti i pericoli, e la resa Euridice giungeva alle aure superne, seguendo alle spalle (Proserpina aveva posto una tale condizione), quando un'improvvisa follia colse l'incauto amante, perdonabile invero, se i Mani sapessero perdonare: si fermò, e proprio sulla soglia della luce, ah! immemore, vinto nell'animo, si volse a guardare la sua diletta Euridice» (Traduzione di L. Canali).

⁹ «Si prende in profondo silenzio un sentiero in pendio difficoltoso, oscuro, avvolto di nera caligine. Erano giunti non lontani dalla superficie della terra; qui, temendo che gli sfuggisse e avido di vederla, lo sposo innamorato rivolse indietro gli occhi e subito quella ripiombò giù...» (Traduzione di N. Scivoletto).

¹⁰ Sulle due versioni di Virgilio e Ovidio, cfr. C. Santini, *Il mito di Orfeo in Virgilio e Ovidio*, in *Presenze classiche nelle letterature occidentali: il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, a cura di M.R. Cittadini, Perugia, IRSSAE Umbria, 1995, pp. 231-247. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, cit., pp. 115 ss. interpreta come una nota di originalità il fatto che nell'operetta pseudo-virgiliana *Culex* il divieto venga imposto ad entrambi i coniugi: ma se Euridice obbedisce, Orfeo trasgredisce. Lo studioso individua poi anche una diversa motivazione dell'insensato gesto del *respicere*, che sarebbe dettato da un irrefrenabile impulso di Orfeo di baciare sua moglie, ben prima della fuoriuscita dall'Ade. Interpretazione accolta da M.G. Iodice, *Appendix Vergiliana*, Milano, Mondadori, 2002, nella sua traduzione di *Culex*, pp. 289 ss.: *illa quidem nimium manes experta severos / praeceptum signabat iter nec rettulit intus / lumina nec divae corrupt munera lingua; / sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu, / oscula*

Se Rilke, nel poemetto *Orpheus. Eurydice. Hermes* (1904), definendo Euridice «Die Sogeliebte», sottolinea ancora come sia la passione d'amore a spingere Orfeo all'impresa e forse a suggerire l'incontenibile gesto del volgersi indietro¹¹, è l'*Orphée* di Cocteau (1926) a segnare definitivamente la metamorfosi del personaggio e ad assegnare una nuova valenza all'atto del *respicere*¹².

L'Orfeo di Cocteau non soltanto si atteggia, parla e si veste come un borghese, ma è anche il primo a rivendicare con caparbietà «di aver voltato la testa apposta» (Scena nona), denunciando così la scelta di liberarsi una volta per tutte di una moglie ormai a mala pena tollerata, con cui è solito intrattenere pungenti battibecchi coniugali.

La *trouvaille* di Cocteau è destinata ad avere un enorme successo e a lasciare traccia in tutte le riscritture successive, che mostrano di recepirne il tratto, riproponendolo come un *diché* acquisito, pur attenuandone l'aspetto arbitrariamente trasgressivo¹³.

cara petens rupisti iussa deorum «Euridice invero, troppo esperta dei severi Mani, percorreva il cammino stabilito senza rivolgere gli occhi all'interno e senza infrangere, parlando, il dono della dea; ma tu crudele, tu più crudele, Orfeo, cercando i cari baci violasti gli ordini divini». Inclinerai a credere che l'espressione *cara oscula* sia piuttosto una sineddoche per intendere «il caro volto» della sposa, che Orfeo non può impedirsi di guardare, nonostante il divieto. In nessuna fonte infatti si parla di bacio e risulta assai improbabile che un testo scolastico come il *Culex* sia in grado di innovare così vistosamente una tradizione consolidata.

¹¹ La vera motivazione del gesto rimane come sempre misteriosa, anche perché il volto di Orfeo, avvolto nell'oscurità, rimane invisibile e indecifrabile. È Hermes che mestamente constata l'atto del volgersi e lo comunica ad una Euridice inconsapevole, già del tutto assorbita dalla sua condizione di morte «che la colmava di dolcezza oscura» (Traduzione di M.G. Ciani).

¹² Così Rodighiero, *Il mito di Orfeo*, cit., p. 146: «la riscrittura di Jean Cocteau [...] si inserisce infatti nel cuore di un'epoca che – nel clima di grande rinnovamento teatrale della Parigi fra le due guerre – “ripensa” l'antico in una serie di riduzioni e rifacimenti in cui i ruoli dei personaggi vengono reinventati sotto la spinta di un adattamento al genere del dramma borghese». Sul rapporto tra il mito in Virgilio e in Cocteau, cfr. E. Egedi-Kovács, *Orphée ou la tragédie du poète. Différences et parallèles dans la conception orphique de Cocteau et de Virgile*, in «Revue d'Études Françaises», 12, 2007, pp. 39-58, secondo cui il dramma di Cocteau presenterebbe pochi cambiamenti rispetto alla versione virgiliana. Persino i personaggi completamente nuovi rinvierebbero a loro paralleli classici: così Herteubise sarebbe una riscrittura di Hermes, la Principessa-Morte di Persefone, lo specchio una rivisitazione della Stige. Ma se l'amore-passione in Virgilio è fonte di felicità e sofferenza, così come fonte essenziale di ispirazione artistica, in Cocteau il tema dominante è l'arte e la ricerca di un linguaggio poetico. Un'analisi delle due versioni di Cocteau, quella letteraria e quella cinematografica, è in E. Balmas, *Orfeo nella letteratura francese moderna*, in *Presenze classiche nelle letterature occidentali*, cit., pp. 321-333, che sottolinea come «assai per tempo gli scrittori francesi abbandonano il proposito di riscrivere la storia di Orfeo nelle sue forme tradizionali [...] per proporre delle interpretazioni più o meno libere, disinvolute e spesso ironiche o dissacranti» (p. 325).

Al mito di Orfeo Cocteau dedicò nel 1950 anche una versione cinematografica da lui stesso diretta, in cui le vicende vengono trasferite nella contemporaneità della Parigi esistenzialista. Con un'analoga operazione, qualche anno più tardi, Marcel Camus nel suo *Orfeo negro* (1959), ispirato ad un racconto di Vinicius De Moraes, ambienta la vicenda a Rio durante il carnevale, in un'atmosfera esotica e sfrenata. Sugli adattamenti cinematografici del mito, vedi da ultimo A. Rodighiero, *Cinema e mito classico*, in *Il mito*, cit., vol. V/1, *Percorsi*, pp. 563 ss., in particolare cfr. *Orfeo*, pp. 573-575.

¹³ La successiva variante narrativa dell'*Eurydice* di Anouilh (1941) è invece sospesa tra il realismo della ricollocazione del mito nella contemporaneità e l'aura magica della mera favola senza tempo. In lui, Euridice è la «vissuta» attrice di una compagnia di giro di secondo ordine, che un giorno si innamora di Orfeo, suonatore di *accordéon* in un ristorante, e va a vivere con lui. La coppia è perseguitata da un misterioso personaggio, apparentemente per gelosia nei confronti della donna, il quale in realtà è una sorta di Mefistofele. Euridice muore travolta da un autobus urbano e il «demone» sconosciuto contratta con Orfeo il suo recupero dalla

Nella raccolta *Dialoghi con Leucò* (1947), Pavese ripropone la *fabula* orfica nel racconto intitolato *L'inconsolabile*, in cui il gesto, pur deliberato, del *respicere* sembra generato dalla consapevolezza dell'ineluttabilità della morte, dalla pena di affrontare una seconda volta la perdita ineludibile della persona amata. L'interrogativo «vale la pena rivivere?», che accompagna lo sguardo a ritroso di Orfeo, se sembra dettato da una sorta di *pietas* coniugale, antifrastica rispetto alla stizzita indifferenza del personaggio di Cocteau, rimane in realtà ambiguo:

Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «Sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela.

Le dichiarazioni successive inducono ad interpretare l'abbandono deliberato di Euridice come l'affermazione egoistica dell'individualità del poeta, tutto assorbito dal suo canto, che trae alimento solo dal mondo dei vivi, il cui irresistibile richiamo è capace di suscitare l'oblio della sposa perduta:

Già salendo il sentiero quel passato svaniva, si faceva ricordo, sapeva di morte. Quando mi giunse il primo barlume di cielo, trasalii come un ragazzo, felice e incredulo, trasalii per me solo, per il mondo dei vivi. La stagione che avevo cercato era là in quel barlume. Non m'importò nulla di lei che mi seguiva. Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino. E mi voltai¹⁴.

Bufalino in *Il ritorno di Euridice*, contenuto nella raccolta *L'uomo invaso* (1985), ripropone il motivo della separazione intenzionale, esposto però dalla prospettiva speculare di Euridice abbandonata, che mostra risentimento per l'imperdonabile negligenza del marito, ben prima della dolorosa presa di coscienza finale:

«Poeta»... A maggior ragione, stavolta. Stavolta lei sillabò fra le labbra la parola con una goccia di risentimento. Sventato d'un poeta, adorabile buonannulla ... Voltarsi a quel modo, dopo tante raccomandazioni, a cinquanta metri dalla luce ... Si guardò i piedi, le facevano male. Se mai possa far male quel poco d'aria di cui sono fatte le ombre.

Non era delusione, la sua, bensì solo un quieto, rassegnato rammarico.

La consapevolezza si manifesta in lei come un processo penoso, che si insinua lentamente nel filtro dell'oblio, dapprima come fitta dolente, come guizzo dell'intuito:

morte, purché egli non la guardi fino al sorgere dell'alba successiva: ma in quella stessa notte, appena richiamata in vita, Euridice confessa a Orfeo di avere avuto un amante; Orfeo, furente, le lancia un'occhiata ed Euridice scompare di nuovo: l'essere misterioso che ha giocato con loro fa allora con speciosa pietà morire anche l'uomo e la coppia si ricongiunge nell'eternità (entrambi anime dannate?).

¹⁴ Su questa seconda linea interpretativa è anche Ciani, *Orfeo*, cit., *Introduzione*, pp. 19 s., che interpreta l'atto del voltarsi come tappa necessaria del percorso individuale del cantore, la cui unica dedizione è solo alla poesia e alla ricerca di sé: «Il poeta rinuncia a Euridice poiché solo da morta essa può ancora alimentare il suo canto». Per un commento ai *Dialoghi con Leucò*, cfr. B. Van den Bossche, *Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano*, in *Il mito*, cit., vol. IV, pp. 343 ss., in particolare pp. 363 ss.

Il peso contro il costato doleva, ora, ma lei non ne aveva più paura, sapeva cos'era. Era una smemoratezza che le doleva, di un particolare dell'avventura recente, una minuzia che aveva o visto o intuito o capito in un baleno e che il Lete s'era provvisoriamente portato via. Come una rivelazione da mettere in serbo per ricordarsene dopo. Se ne sarebbe ricordata a momenti, certo appena la sorsata di Lete avesse finito di sciogliersi, innocua ormai, nel dedalo delle sue vene;

infine, dopo aver ripercorso mentalmente le ultime fasi del salvataggio fallito, come lucido esercizio d'interpretazione:

Rivide il sèguito: la corsa in salita dietro di lui, per un tragitto di sassi e spine, arrancando col piede ancora zoppo del veleno viperino. Felice di poterlo vedere solo di spalle, felice del divieto che avrebbe fatto più grande la gioia di riabbracciarlo fra poco...

Quale Erinni, quale ape funesta gli aveva punto la mente, perché, perché s'era irriflessivamente voltato?

«Addio!» aveva dovuto gridargli dietro, «Addio!», sentendosi la verga d'oro di Ermete picchiare piano sopra la spalla. E così, risucchiata dal buio, lo aveva visto allontanarsi verso la fessura del giorno, svanire in un pulviscolo biondo... Ma non si da non sorprenderlo, in quell'istante di strazio, nel gesto di correre con dita urgenti alla cetra e di tentarne le corde con entusiasmo professionale... L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava «Che farò senza Euridice?», e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta... [...] Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta¹⁵.

Ancora una volta, come in Pavese, Orfeo fa una scelta a favore del canto, che proprio nel motivo della perdita forzata può trovare il suo alimento

¹⁵ L'«addio» gridato dall'Euridice di Bufalino richiama irresistibilmente alla memoria il *vale* con cui l'eroina di Ovidio si congeda sobriamente dallo sposo, senza traccia di rimprovero, per un gesto che ella interpreta come manifestazione amorosa, vv. 60 ss.: *Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?) / supremumque «vale», quos iam vix auribus ille / acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est* «E ormai, morendo di nuovo, non si lamentò del suo sposo (di che cosa infatti si sarebbe dovuta lamentare, se non di essere amata?) e gli rivolse il supremo addio che ormai a stento quello poteva cogliere con le orecchie e precipitò di nuovo nello stesso posto» (Traduzione di N. Scivoletto). Una reazione misurata che Ovidio contrappone a quella ben più struggente della protagonista virgiliana, vv. 494 ss.: *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»* «Ed ella: "Chi ha perduto me, sventurata, e te, Orfeo? / Quale grande follia? Ecco i crudeli fati / mi richiamano indietro e il sonno mi chiude gli occhi vacillanti. / Ora addio. Vado circondata da un'immensa notte, / tendendo a te, ah non più tua, le deboli mani"» (Traduzione di L. Canali). Si potrebbe anche interpretare l'asciutta reazione della Euridice ovidiana come rettifica da parte di Ovidio del patetismo di Virgilio, che viceversa mescola, nell'addio della protagonista, disappunto e rimprovero. Così pare adombrare, seppure cursoriamente, Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid*, cit., p. 42, e ciò si allineerebbe ad un tipico comportamento ovidiano nei confronti del testo di Virgilio, su cui si sono pronunciati in maniera convincente G. Brugnoli - F. Stok, *Ovidius παρ ωδήσας*, Pisa, ETS, 1992. Quando Euridice si chiede di che cosa si sarebbe dovuta lamentare, se non di un eccesso di amore da parte del suo sposo, in effetti Ovidio sembra porre la sua heroina in un atteggiamento di ideale polemica con le lagnanze del personaggio virgiliano. Sulle divergenze tra i due trattamenti, cfr. ancora Bowra, *Orpheus and Eurydice*, cit., p. 114.

primario¹⁶. Che poi il motivo intonato a conclusione dell'impresa sia costituito dall'*incipit* della celebre aria di Gluck *Che farò senza Euridice?*, sottolinea tanto più la natura ironica dello sguardo di Bufalino, che fa di Orfeo una narcisista *star* della lirica, smaniosa di esibizione e di approvazione¹⁷. Osserverei in aggiunta che questa idea di Orfeo musicale, innamorato della propria arte fino al parossismo e dunque dalla personalità molle e vuota, ricorda la valutazione negativa che ne fornisce Platone (*symp.* 179b-d, vedi *supra*), in cui Orfeo è rappresentato come un ciarlatano («suonatore di cetra quale egli era»), incapace di morire per amore come Alceste e pertanto indegno di alcun dono degli dei (forse una polemica contro lo sciamanesimo?)¹⁸.

¹⁶ A. Cinquegrani, *La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*, in *Il mito*, cit., vol. IV, pp. 528 ss., sottolinea come la riscrittura del mito non sia semplicemente parodia, bensì sotterraneo richiamo per il lettore ad alcuni passaggi di *Diceria dell'untore* (1981), dove il gesto del *respicere*, attribuito al protagonista, novello Orfeo, è reso più esplicito dalla sovrapposizione, anche onomastica, della donna amata Sesta Arduini, destinata ad una morte prematura, su Euridice: «...ora io capivo che il prezzo da pagare era questo: lasciare dietro di me, dopo essermi solo voltato un momento, ogni insalvabile ombra, Sesta, Marta, Euridice, o come diavolo si chiamava...». Analogamente ad Orfeo, assorbito dall'urgenza di esibire il suo dolore davanti al pubblico, si può rilevare la stessa condotta – annota ancora Cinquegrani – nel narratore Bufalino «che diviene autore di un libro tanto applaudito e apprezzato, e tanto colpevole di trasformare in canto il dolore» (p. 528).

¹⁷ Il testo di base dell'«azione scenica» *Orfeo ed Euridice* (prima rappresentazione: Vienna, 5 ottobre 1762; riedizione francese Parigi 1774 con inserzioni di arie nuove e nuovi balletti e qualche modifica nell'orchestrazione, ma senza alterazioni della prima trama) è di Ranieri de' Calzabigi, che insieme al compositore avviò con tale iniziativa un'importante «riforma» del melodramma settecentesco nei rispetti della tradizione italiana. Questa versione presenta delle vistose varianti rispetto al trattamento classico del mito: dal motivo del *respicere* a un inedito lieto fine, dovuto – pare – alle specifiche circostanze della rappresentazione, il giorno onomastico dell'imperatore Francesco I di Asburgo Lorena. La causa della trasgressione di Orfeo viene qui imputata alla stessa Euridice, che durante il percorso verso la salvezza viene assalita da incontenibili dubbi sulla natura dei sentimenti dello sposo, il quale si ostina a non rivolgerle lo sguardo. Le petulanti e indispettite lagnanze di Euridice fanno sì che infine Orfeo non resista e si volga indietro. Ma la conseguente perdita della sposa non ha lunga durata, giacché Calzabigi, intervenendo sull'epilogo tradizionale, inserisce qui un inaspettato *happy ending* ad opera di Amore, che impietositosi per lo struggimento di Orfeo, gli restituisce la sposa. Cfr. a questo proposito, G. Paduano, *La "costanza" di Orfeo – Sul lieto fine dell'Orfeo di Gluck*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 14, 1979, pp. 349-377. Sull'*Orfeo* di Gluck si è da ultimo pronunciato anche S. Žižek, *La verità nascosta di Orfeo*, in «Lettera Internazionale», 107, 2011, pp. 55-57, offrendone un'interpretazione in chiave filosofica. Lascia tuttavia perplessi il fatto che lo studioso, il quale analizza la versione di Gluck in rapporto al panorama musicale consentaneo, taccia affatto sulla lunga tradizione letteraria del mito, persino quella classica, cosicché anche il gesto del volgersi indietro viene interpretato esclusivamente in rapporto all'*Orfeo* di Monteverdi, ignorando i prestigiosi antecedenti. Così a p. 56, a proposito del *Che farò senza Euridice*: «Tra Monteverdi e Gluck ha luogo insomma quello che si potrebbe chiamare il "fallimento della sublimazione": il soggetto non è più disposto ad accettare la sostituzione metaforica, a scambiare l'«essere» con il "significato", ovvero a rinunciare alla presenza in carne e ossa della persona amata in cambio della possibilità di scorgere la sua immagine ovunque, nelle stelle, nella luna e così via. Piuttosto che accettare uno scambio del genere, il soggetto preferisce togliersi la vita, rinunciare a tutto, ed è a questo punto che la grazia è costretta a intervenire, per riempire il vuoto lasciato dal rifiuto della sublimazione, dello scambio metaforico, e prevenire una completa catastrofe». Una sintesi delle versioni musicali del mito è anche in A.M. Babbi, *Orfeo*, in *Il mito*, cit., pp. 389 s.

¹⁸ Anche Heurgon, *s.v.* 'Orfeo', cit., sembra essere di questo parere, quando rileva a p. 426: «Non è un accesso di cattivo umore di Platone nei riguardi dei citaredi, ma forse l'allusione a una versione degli avvenimenti già espressa, che tradiva una resistenza all'orfismo».

Soltanto gli innamorati accettano con libera elezione di morire invece d'un altro. E non solo gli uomini, ma anche le donne. Prova decisiva di questa mia affermazione può fornire ai greci, Alcesti, figlia di Pélia, che volle di libera volontà, unica per lo sposo suo morire. [...] E lei, Alcesti, compì questo sacrificio, che sembrò atto sublime, non solo a uomini ma anche a Dei. Così pur vi fu chi ha compiuto alte imprese e sublimi; ma a ben pochi gli Dei concessero l'onore di rimandarne l'anima dall'Invisibile. Ma per Alcesti la rimandarono, ammirati di fronte all'impresa stupenda. [...] Invece rimandarono dall'Invisibile Orfeo, figlio di Eagro, senza che arrivasse a ottenere il suo intento. Gli mostrarono un fantasma, non la sposa. E per lei egli era venuto; ma la sposa gli Dei a lui non diedero. E questo pel motivo che l'anima d'Orfeo, come si conviene a un suonatore di cetra, era un'anima molle: Orfeo non ebbe il coraggio di morire per amore come Alcesti, ma con ogni astuzia cercò di penetrar vivente fino alla Casa d'Invisibile. Per questo motivo gli imposero una punizione: la morte sua avvenne per opera di donne¹⁹.

Originale e del tutto svincolata dalle precedenti rivisitazioni novecentesche è invece la Euridice di Calvino, come raccontata dalla voce narrante di Plutone²⁰, che esordisce rivendicandone l'appartenenza al mondo degli Inferi, prima del rapimento da parte di Orfeo:

[...] quella storia tutta all'incontrario da come la raccontate voi, se veramente nessuno più ricorderà che Euridice era una di noi e che mai aveva abitato la superficie della Terra prima che Orfeo me la rapisse con le sue musiche menzognere...

Una creatura infernale dunque – o come preferisce definirla Plutone «terrestre», giacché «terrestre è chi vive dentro» – che mai ha abbandonato gli abissi inesplorati della Terra, seppure predilige librarsi in volo fino agli strati più superficiali del suo mondo. È proprio durante una di queste esplorazioni che entrambi i personaggi, Plutone ed Euridice, si spingono lungo la gola di un vulcano spento, oltre la quale gli si manifesta, inaspettato e sconosciuto, il mondo esterno:

Sopra di noi, attraversando come una strozzatura di clessidra, s'aperse la cavità del cratere, grumosa e grigia, un paesaggio non molto diverso, per forma e sostanza, dai soliti delle nostre profondità; ma ciò che ci fece restare attoniti era il fatto che la Terra lì si fermava, non ricominciava a gravare su se stessa sotto altro aspetto, e di lì in poi cominciava il vuoto: o comunque una sostanza incomparabilmente più tenue di quelle che avevamo fino allora attraversato, una sostanza trasparente e vibrante, l'aria azzurra,

da cui si insinua, irresistibile e fatale, il richiamo della melodia di Orfeo, che cattura Euridice, sottraendola per sempre al suo stato infero:

Fu in quel momento che scattò l'insidia: oltre l'orlo del cratere l'aria vibrò in modo continuo, anzi in un modo continuo che conteneva più modi discontinui di vibrare. Era un suono che si alzava pieno, si smorzava, riprendeva volume, e in questo modularsi seguiva un disegno invisibile disteso nel tempo come una successione di pieni e vuoti. [...] Ma Euridice nello stesso istante, aveva preso la corsa su per i dirupi nella direzione da cui proveniva il suono, e prima che io potessi trattenerla aveva superato l'orlo del cratere. O fu un braccio, qualcosa che io potei pensare

¹⁹ Traduzione di E. Turolla.

²⁰ I. Calvino, *L'altra Euridice*, in *Tutte le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 1997.

fosse un braccio, che la ghermì, serpentino, e la trascinò fuori; riuscii a udire un grido, il grido di lei, che si univa al suono di prima, in armonia con esso, in un unico canto che lei e lo sconosciuto cantore intonavano, scandito sulle corde d'uno strumento, scendendo le pendici esterne del vulcano.

Calvino dunque opera sulla natura del personaggio Euridice un totale sovvertimento rispetto al trattamento tradizionale, rappresentandola già come una creatura intrinsecamente infera, solo in seguito assorbita nella dimensione terrena, di cui diviene essa stessa parte, *sub specie* di suono e melodia. Nel racconto di Calvino è Plutone a ricoprire antifrastricamente il ruolo di Orfeo, spingendosi sulla terra, in un percorso a ritroso, alla ricerca della perduta Euridice. Ma il tentativo di recupero – come nella *fabula* antica – è destinato all'insuccesso. La breve apparizione di Euridice e del suo rapitore Orfeo scompare istantaneamente sotto lo sguardo della divinità, come la melodia che stanno insieme intonando, sopraffatta dal frastuono del mondo circostante:

Trafitto dalle spine del reticolato di suoni strepitanti, io feci ancora un movimento avanti verso il punto dove per un istante avevo visto Euridice, ma lei era sparita, sparito il suo rapitore: il canto da cui e di cui vivevano era sommerso dall'irruzione della valanga del rumore, non riuscivo a distinguere lei né il suo canto.

Nel finale, la scomparsa di Euridice e della musica con cui ella ormai si identifica diventa metafora dell'imbarbarimento di una società soffocata dal «rumore». La speranza del suo recupero da parte di Plutone diventa in realtà la ricerca del ritorno all'ordine e all'armonia²¹:

Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accada di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Euridice, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto che massacra tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Euridice in cui risuona ancora l'eco lontana della musica silenziosa degli elementi, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per riportare Euridice al centro della vita terrestre, per ristabilire il regno degli dei del dentro, degli dei che abitano lo spessore denso delle cose, ora che gli dei del fuori e dell'aria rarefatta vi hanno dato tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta.

Una favola moderna e allucinatoria è infine la versione del mito proposta da Buzzati in *Poema a fumetti* (1969), che coniuga in forma sperimentale i due aspetti della sua arte, scrittura e fumetto. Il protagonista Orfi, versione pop del suo antico *alter ego*, pur rinnovato nelle inedite vesti di cantante alla moda, come il suo predecessore è destinato a compiere una catabasi per riportare in vita la sua ragazza Eura, prematuramente scomparsa. Il viaggio ultratombale, che prende le mosse da una via centrale di Milano e si sviluppa nelle viscere della città, svela ad Orfi un mondo speculare alla Milano terrena, in cui nulla è misterioso e in cui non c'è nulla di arcano

²¹ I. Crotti, *Italo Calvino. Il mito come paradigma interpretativo*, in *Il mito*, cit., vol. IV, p. 448, rileva che «Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, in linea con una rete tanto vasta d'interessi, la saggistica calviniana si rivolge con vivace curiosità a problematiche che provvedono a leggere il campo mitico mediante prospettive antropologiche e, in senso lato, culturali».

da scoprire²². Come nel mito, anche questa volta l'impresa fallisce: Orfi non riesce a riportare con sé la donna amata, in quanto Eura-Euridice si sottrae alla «risurrezione», forse perché ormai «sorda alla favola, al mito, alla poesia»²³. L'atmosfera onirico-allucinatoria dell'avventura ultratombale di Orfi viene sottolineata da un misterioso personaggio incontrato da Orfi al suo ritorno nella Milano terrestre, che ventila l'ipotesi che sia stato tutto un sogno, seppure il novello Orfeo ancora stringa in mano l'anello donato da Eura. Le tre immagini finali che, corredate da altrettante rarefatte didascalie, rappresentano gli dei in cammino verso l'esilio, attraverso deserti allusivamente evocativi dell'immaginario buzzatiano, sembrano assumere velatamente una valenza morale²⁴. Il mito di Orfeo, nello stile pop-art della riscrittura di Buzzati, ha compiuto definitivamente il suo capovolgimento, anzi il suo «azzeramento»²⁵.

Esiste poi un'altra singolare versione del mito, racchiusa in una breve opera musicale, che pur discostandosi dalla tradizione classica quanto al motivo della trasgressione al divieto di volgere lo sguardo indietro, ben si allinea alle modalità di riscrittura ironica e borghese, tipicamente novecentesche, inaugurate da Cocteau. Si tratta dell'*Orfeo vedovo* di Alberto Savinio (1950), autore del testo e della musica. Qui Orfeo, secondo quanto esplicitamente anticipato dal titolo, è coerentemente tratteggiato fin dalle prime battute come vedovo inconsolabile, incorniciato in un ambiente vistosamente listato a lutto. Quando in un repentino slancio emotivo decide di raggiungere infine la moglie suicidandosi²⁶, egli viene distolto dal suo proposito da un personaggio surreale, inedita rivisitazione di Mercurio, che irrompe sulla scena presentandosi come Agente dell'Istituto Ricostituzione Defunti e che, con abile tono da piazzista, gli propone un'invenzione sorprendente capace di riportare in vita la moglie²⁷. Ma l'apparecchio, che non è ancora del

²² Analogamente a quanto già descritto in *Viaggio agli inferni del secolo*, contenuto nella raccolta *Il Colombre* (1971), in cui ogni aspetto della realtà ultratombale, gli abitanti, le luci, le atmosfere, i suoni non sono altro che la replica speculare della Milano contemporanea. Cfr. il puntuale commento di C. Lardo, *La «povera favola» di due eroi del Novecento*, in *Motivo, archetipo, parola - Per una tipologia del mito in letteratura*, a cura di C. Lardo, Roma, Vecchiarelli, 1998, p. 103: «Il buio è fuori, in strada, nel mondo dei vivi: tra i morti la luce c'è sempre, ed è luce senza speranza, fissa e imprescindibile. Niente da illuminare quindi, niente da scoprire, da decifrare: l'Adè è sovraesposto, decodificato, ovvio; persino scontato. L'Oltretomba di Buzzati è all'insegna della serialità...». Un'analisi di *Poema a fumetti*, anche in F. Linari, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta*, in *Il mito*, cit., vol. IV, pp. 495-496. Io stessa ho avuto modo di analizzare il racconto *Viaggio agli inferni del secolo*, come anche *Poema a fumetti*, in *Simulacra amoris*, cit., cap. III, *Il Novecento*, pp. 125-127.

²³ C. Toscani, *Introduzione* a D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 11.

²⁴ Così intende C. Lardo, *La «povera favola»*, cit., p. 105, che aggiunge: «Dèi in esilio, dèi di pietra. Le favole degli eroi hanno trovato la loro conclusione».

²⁵ F. Linari, *La narrativa*, cit., p. 496.

²⁶ La *reductio* del mito in chiave borghese trasfigura l'eroica impresa di Orfeo, adattandola qui ai toni di un rassicurante quadretto familiare: «Non qui aspetterò Euridice: andrò io stesso a raggiungerla».

Una volta, ai primi calori dell'estate, Euridice partiva per la villeggiatura: io, dopo una quindicina, andavo a raggiungerla.

Così farò anche ora.

Non è anche la morte - tu che tutto sai, Orfeo - non è anche la morte una specie di villeggiatura?».

²⁷ Nel suo monologo promozionale il rappresentante snocciola in sequenza le innovazioni tecniche che hanno rivoluzionato la modernità: «Una volta c'era il cinematografo, che coglieva

tutto perfezionato, come ha preventivamente ammesso lo stesso Agente²⁸, si rivela strumento di una clamorosa rivelazione: al cospetto di Orfeo si materializza e agisce una Euridice, moglie annoiata e in crisi, totalmente ignara del marito che pure la invoca, in compagnia di una presenza inaspettata. Dall'interno luminoso della macchina compare infatti sulla scena anche un certo Maurizio, il dattilografo di Orfeo, nonché amante di Euridice, che con lei intrattiene, di fronte allo sguardo perplesso e impotente di Orfeo, una serie di schermaglie galanti²⁹. Ancora una volta, il sovvertimento del mito in chiave parodistica si riverbera sull'impalcatura complessiva dell'intreccio, traducendosi di fatto in un'inversione di traiettorie: come il movimento dall'alto verso il basso della catabasi di Orfeo si capovolge nell'ascesa di Euridice, così lo sguardo a ritroso di Orfeo viene specularmente sostituito dallo sguardo rettilineo che assiste, come ad uno spettacolo, al dramma umano dell'adulterio. La reazione parossistica di Orfeo, che spara contro la coppia in un irrefrenabile impulso omicida, di fatto si allinea al gesto deliberato del *respicere* del filone novecentesco, attraverso la volontà di annullamento di una sposa rivelatasi indegna. Ma la difettosa sincronicità della macchina fa sì che le pallottole esplose nel presente di Orfeo non abbiano effetto sul diverso presente nel quale Euridice e Maurizio sono stati "ricostituiti". Mentre la coppia continua a cantare abbracciata di fronte ad un incredulo Orfeo, questi rivolge contro se stesso l'arma per provarne il funzionamento e cade morto. Il finale di questa versione «tecnologica» della *fabula*, tutta giocata su una salace esaltazione del progresso e della modernità, non può che affidare ancora una volta una funzione decisiva alla macchina, la quale, debitamente manovrata dall'Agente come una moviola, riassorbe al proprio interno i simulacri di Euridice e Maurizio e ricomponе Orfeo nell'atteggiamento iniziale³⁰. Il finale, in una struttura circolare, ricomponе l'iconografia tradizionale di Orfeo disperato, che decide attraverso un gesto suicida di raggiungere la moglie amata e perduta. In un finale sospeso, in cui l'Agente assume il ruolo di regista, il gesto estremo avviene in silenzio, dietro al sipario chiuso. La battuta finale che l'Agente-regista rivolge al pubblico in sala restituisce Orfeo al suo ruolo tradizionale di cantore ed Euridice a quello di musa ispiratrice:

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...» e seduce l'acquirente-Orfeo con condizioni tanto attraenti quanto attuali: «Convenientissime del resto. Pagamento anche rateale. Lei può riavere la Signora, qui, subito ... e guarderebbe a spese?».

²⁸ «La sincronicità non è ancora perfetta. Qualche volta – ma di rado – la persona è ricostituita in un tempo diverso dal presente che noi viviamo. I nostri tecnici sono al lavoro. Presto potremo fornire un modello perfetto».

²⁹ Forse per suggestione dell'*Eurydice* di Anouilh, in cui era già previsto il motivo dell'infedeltà di Euridice. Arguta trovata il mestiere dell'amante Maurizio: nel ridimensionamento borghese del *plot* è un dattilografo, figura indispensabile per chi – come Orfeo – fa il poeta di professione. Anche il fatto che l'amante di Euridice sia un collaboratore del marito rientra nella topica *petite-bourgeoise*, a cui la *pièce* si ascrive.

³⁰ Osserverei inoltre come l'*Orfeo vedovo* di Savinio prefiguri lucidamente la deriva verso una serie di atteggiamenti destinati a segnare i decenni successivi, come il progressivo indebolimento del confine tra reale e virtuale, la conseguente tendenza all'incomunicabilità, l'affidamento incondizionato e spesso miope alle innovazioni tecnologiche.

Signori, prego scusare. Mi tocca chiudere il sipario. Discrezione ci vuole. Costui è più che un marito che sta per raggiungere la moglie: è il poeta che sta per raggiungere la poesia.

Alla luce di questo percorso, risulta evidente come l'adattamento umoristico riproposto da Mastrocola non sia autonomamente innovatore del mito classico, ma si agganci a sua volta ad una tradizione consolidata, che fa di Orfeo un eroe *à rebours*, ribelle rispetto al ruolo tradizionale. Tuttavia, pur nel suo ironico rovesciamento, la rivisitazione del referente classico risulta ben riconoscibile, fin dai nomi dei personaggi, e dunque assimilabile alla tipologia cosiddetta esplicita.

Abstract: Orpheus in the Twentieth Century: Never-ending Adaptability of a Myth

Inspired by a passage in a recent novel by Paola Mastrocola, *La narice del coniglio*, the paper examines the changes underwent in the 20th c. in the Orpheus myth regarding the classical models of Vergil and Ovid, especially in the "respicere" motive.

Keywords: Orpheus, Myth, 20th century, Variations, Intertextuality

Tiziana Privitera, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Roma «Tor Vergata»