

Simona Cigliana

**LA SOLITUDINE DI ORFEO.
VARIAZIONI NOVECENTESCHE
SUL MITO DEL POETA**

Il mito di Orfeo rappresenta, nella letteratura occidentale, il più potente archetipo della Poesia e del Poeta ispirato: un mito talmente plastico, fertile di implicazioni e carico di proiezioni ideali che la sua ricchezza non sembra fino ad oggi essersi mai esaurita: tanto che, ancora nel Novecento, ha continuato ad ispirare scrittori, artisti e compositori che lo hanno declinato in sempre nuove varianti.

Dei diversi nuclei tematici che compongono il mito – l'impresa eroica, il potere creativo del carme, la favola d'amore, la ricerca esoterica, la catabasi e il confronto con le potenze della morte, il diasparagmós e l'estremo sacrificio per mano di feroci oppositori –, uno, sopra tutti, ha accomunato infatti, sin dalla più lontana antichità, le diverse tradizioni: l'identificazione di Orfeo con un poeta-musico, così eccelso nella sua arte da rendere indefinito il limite tra canto e incantamento. Aedo divino, in grado di ammansire con la sua voce le belve feroci, di commuovere gli alberi e le pietre (Apollodoro 1976-1979, I: 10), di intenerire le anime dei morti (Vergilius 1939, IV, vv. 471-84; Ovidius Naso, 1960-1964 X, vv.40-44) e persino di piegare l'animo di Dite, "regem[que] tremendum" (Vergilius Maro 1939 IV, vv. 460-70) dal cuore sordo alla preghiera umane, Orfeo è da sempre considerato nume tutelare di quanti si dedichino al culto delle Muse.

Nella pienezza di facoltà dell'antenato mitico e nel mandato semidivino della sua missione tra gli uomini gli scrittori hanno da sempre ravvisato i presupposti per la rivendicazione di uno statuto sociale di rilievo, sulle peripezie del suo destino esemplare hanno ricalcato spesso una propria autobiografia, fantasmatica e compensatoria, cercando incoraggiamento e conforto alla sua ombra. Oggetto di proiezione ideale e termine primo di paragone, la figura di Orfeo si è prestata così, nel corso dei secoli, a far da specchio al divenire storico,

rivestendo, nelle sue successive incarnazioni, i panni di volta in volta sempre meno aulici dei suoi epigoni, mentre la leggenda dell'eroe, innumerevoli volte rinarrata, rifletteva lo stato mutevole, malcerto e ambiguo della stessa istituzione letteraria. Rileggendo dal proprio punto di vista la vicenda di Orfeo, gli scrittori hanno via via affabulato, in particolare nel Novecento, anche la crisi del proprio ruolo, il progressivo venir meno del loro mandato sociale, il disagio di una condizione sempre più spoglia di autorevolezza e di prestigio: lo stato di solitudine e di incompienza in cui si trovavano ad agire sulle soglie della modernità e lo scacco delle proprie ambizioni di interpreti dell'Ideale di fronte al progressivo laicizzarsi del mondo.

Proprio verso la metà del XIX secolo, in corrispondenza con il momento di massima diffusione del positivismo, con l'avvento della società borghese e industriale che vede l'opera del genio artistico sveltita al rango di merce, mentre iniziano a sperimentare la loro *saison en enfer*, gli scrittori assistono per la prima volta al dileggio del loro antenato mitico, messo platealmente alla berlina per l'intrattenimento del pubblico borghese.

L'Orfeo disegnato nel 1858 da *Hector Crémieux* e Ludovic Halèvy per l'opera buffa di Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*, è un poeta mediocre, schiavo dell'Opinione Pubblica, incarnatasi qui in un "personnage symbolique"¹ che svolge il ruolo del *deus ex machina* di tutta l'azione. È l'Opinion Publique che costringe Orphée, marito fedifrago e tradito, a intraprendere il viaggio nell'Oltretomba, "pour l'édification de la postérité" (ib.); è lei che impone la restituzione della bella Eurydice, ormai amante contesa tra Pluton e Jupiter. E il lieto fine è tale proprio perché contempla la sconfitta dell'Opinion Publique, sancita dalla trasformazione di Eurydice in Baccante e dalla sua consacrazione al dio dell'ebbrezza, sulle note di uno scatenato quanto celebre *galop*, inno alla vita che si leva dal profondo degli inferi come un frenetico *carpe diem* opposto al gelo della morte.

Già in questa rilettura emergono, al di là della maschera buffa, numerosi elementi inquietanti, che prefigurano il destino futuro dell'istituzione letteraria e che saranno sviluppati dalle successive riletture novecentesche del mito: è significativo che Eurydice, simbolo

¹ Crémieux, H.-J., 1873, *Orphée aux enfers*, opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux par Hector Crémieux; musique de Jacques Offenbach, Nouvelle ed. illustrée de 8 dessins par E. Morin, gravés par H. Linton, M. Lévy frères Éditeurs, Paris p. 4.

della poesia che il poeta ama e insegue sin nelle sconosciute profondità dell'oltremondo, sia qui oggetto di contesa tra il dio degli Inferi e il dio dell'Olimpo. E ugualmente allarmante è la trasformazione di Eurydice in Baccante, poiché proprio le sacerdotesse sacre a Dioniso sono, nel mito, le responsabili dello strazio di Orfeo, del suo smembramento sacrificale. La parabola sacra, nel suo primo laicizzarsi, esprime già tutto lo stato di incertezza e di angosciosa preoccupazione che iniziava a colpire i discendenti di Orfeo e la letteratura stessa, in bilico tra alto e basso, contesa tra l'aspirazione al sublime e le tentazioni del mercato, pronta a rivoltarsi contro i suoi devoti sostenitori e a farli a pezzi, per offrirli in pasto al pubblico ludibrio.

Mentre in Europa gli artisti sono intenti a dipingere a più riprese la testa recisa dell'eroe² e i poeti a celebrarne l'incompreso magistero e la squisita solitudine – da Gerard de Nerval (*El Desdichado*, 1854) a Leconte de Lisle (nel poemetto *Khirôn*, 1847); da Victor Hugo (cfr. *Le poète dans les révolutions*, del 1880) a Valéry (cfr. il sonetto *Orphée*, 1891); da Guillaume Apollinaire (*Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1911) fino ad Ivan Goll (*Le nouvel Orphée*, 1923); a Rainer Maria Rilke (*Sonnette an Orpheus*, 1925) e a Jean Cocteau (il cui primo *Orphée* vede la luce nel 1926 al Théâtre des Arts di Parigi) –, in Italia Dino Campana, evidenziando la natura eccelsa e tragica della propria vocazione, delineava dal canto suo l'immagine novecentesca di un Orfeo poeta degli inferni interiori, capro espiatorio della violenza latente nella società urbana e industriale, condannato a misurare, in una ricerca senza fine, la distanza tra le proprie aspirazioni e la realtà circostante, remota, ostile ed estranea.

Un disperato senso di sconfitta affiora dai *Canti orfici*, assorti nell'ascolto di un universo notturno e ulteriore, pervasi dal senso dell'annientamento e dall'anelito verso una perduta integrità, chiusi da un richiamo alla morte sacrificale, dalla quale l'autore, nella sua assimilazione fantasmatica con l'antenato mitico, si sente intimamente coinvolto. Non a caso Campana pose a conclusione della seconda e sofferta riscrittura dei suoi *Canti* una breve strofa, nella quale, rielaborando un verso di Walt Whitman, evocava l'immagine di un giovinetto immolato e adombrava in quella morte innocente l'assassinio del po-

² Pensiamo a Gustave Moreau, (*Orpheus*, 1865); a John W. Waterhouse (*Nymphs finding the Head of Orpheus*, 1900) e soprattutto a Odilon Redon (*La mort de Orphée*, 1905-1910; *Orphée* 1903; *La tête d'Orphée*, 1911).

eta-fanciullo: “*They were all torn/ and cover’d with/ the boy’s/ blood*”.³ Proprio su quest’epilogo, egli richiamerà poi l’attenzione di Emilio Cecchi, scrivendogli che esso costituiva l’unica cosa importante del libro pubblicato: come a promuovere l’interesse del critico su quel particolare dettaglio che, costituendo il fondamento dell’identificazione, più esplicitamente di tutti gli altri indizi disseminati nell’opera, ne giustificava il titolo e il taglio visionario.⁴

Si trattava, da parte di Campana, di un rabdomantico allineamento rispetto al panorama europeo, più avanzato sul piano economico e culturale, dove, come accennavamo sopra, si stavano affacciando molte nuove incarnazioni di Orfeo. Di qui in avanti, anche in Italia, vedranno la luce numerosi avatar dell’antenato mitico, destinati a sottolineare le tappe di una discesa progressiva degli scrittori verso gli inferni della perdita di aura e di una sostanziale ininfluenza sociale.

Tra i più significativi, ricordiamo il protagonista dell’*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero, “opera in tre parti”, composta tra il 1919 e il 1922. Qui, l’eroe mitico riveste, come nel *Nouvel Orphé* di Ivan Goll, i panni di un incompreso pagliaccio. *L’Orfeide*, in bilico tra rivisitazione della commedia dell’arte, simbolismo, grottesco e proto novecentismo, intende al tempo stesso rappresentare una condanna delle convenzioni teatrali e l’invito a far entrare nel teatro l’essenza della vita, la sua verità, senza, peraltro, scadere nel verismo o nel melodramma: messaggio che è affidato proprio alla figura mitica di Orfeo. Questi compare in scena provenendo direttamente dall’inferno, mostruoso, “vestito di rosso [...] e armato di uno scudiscio che agita minacciosamente”.⁵ Irrompe tra le maschere che vanamente celiano, le caccia dentro un armadio come balocchi fuori uso e, dopo aver sbarazzato la scena da quelle futili finzioni, si toglie la maschera e appare nel suo vero sembiante: come Orfeo, “con la cetra in mano”.⁶ È lui, il

³ Campana, D., *Canti orfici, Die tragödie des letzten germanen in Italien*, Libreria Chiari-Centro di studi campaniani E.Consolini (ristampa anastatica dell’edizione: 1914, Marradi, Tipografia F.Ravagli), Firenze 1994, p. 173.

⁴ Cfr. Campana, D., *Souvenir d’un pendu. Carteggio 1910-1930*, a cura di G. Cacho Meillet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

⁵ G.F. Malipiero, *L’Orfeide. La morte delle maschere (Un preludio), Sette canzoni (Sette espressioni drammatiche), Orfeo (ovvero L’ottava canzone (un epilogo))*, in G.F. Malipiero, *Di palo in frasca*, con due libretti *L’Orfeide & Le metamorfosi di Bonaventura*, Scheiwiller – All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967, p. 29-68; p. 38.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

cantore divino, che spalanca le porte del teatro alla vita “vera” e introduce i protagonisti delle “Sette espressioni drammatiche”, ovvero delle *Sette canzoni* che costituiscono la seconda parte dell’opera e che raccontano sette drammatici casi umani di seduzione e morte, di miseria e abbandono, di devozione, follia, tradimento, cinismo e perdita. Sono quadri che si succedono senza consequenzialità drammatica, procedendo per contrasti in una compenetrazione straniante di figure e sentimenti elementari, di piani e ambienti scenici.

Al calar del sipario, lo spettatore è sconcertato: l’inesistenza di trama narrativa ha reso irreali le figure di questa seconda parte della trilogia, come fossero anch’esse irrigidite nella forma di maschere, vite prigioniere della finzione. Ma nell’*Ottava canzone*, Orfeo conclude il ciclo con un’apoteosi della fantasia, in una proliferazione degli spazi scenici che moltiplica, come in una contrapposizione di specchi, il gioco del teatro nel teatro, vanificando la contrapposizione tra realtà e finzione. Egli compare in veste di candido clown al centro di un complesso sistema di teatrini allestiti sul palco, popolati di spettatori in vesti settecentesche. Orfeo, che in passato ha potuto “ammansare le fiere”,⁷ spera ora di commuovere quel pubblico vacuo e distratto, benché “ridotto” in veste di saltimbanco “dall’avversa fortuna”.⁸ Intona così un canto, in cui lamenta non solo e non tanto la perdita di Euridice quanto la morte “del povero Dio di Menalo”,⁹ ossia la morte di Pan. La struggente malinconia della sua canzone ha, però, effetti soporiferi su tutti gli spettatori. Soltanto una nobildonna, la Regina, ascolta estasiata Orfeo e alla fine – novella Euridice che soppianta l’antica – gli tende le braccia e si allontana con lui, tra l’indifferenza generale e il generale russare.

Maschera simbolica che si oppone alla tipizzazione della commedia dell’arte, Orfeo incarna qui la concezione aristocratica di una ricerca incontaminata e pura, che sa di risultare ostica ai contemporanei: è un personaggio funzionale alle esigenze di un artista, come Malipiero, convinto fautore di un’arte svincolata da ipoteche mimetiche e melodrammatiche, tendente a rappresentare situazioni che vivano di un’intrinseca necessità estetica, nelle più totale relativizzazione dell’unità e della continuità dell’azione.

⁷ Ibidem, p. 65.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 68.

Mentre sull'orizzonte internazionale si succedono vari altri Orfei – tra i quali ricordiamo in particolare l'*Orphée* di Cocteau (1926) e il protagonista della *Eurydice* di J. Anouilh (1941) – in Italia dobbiamo aspettare il Secondo Dopoguerra per trovare un *Orfeo vedovo*, scritto e musicato da Alberto Savinio nel 1950.¹⁰ Qui l'“abbassamento” del mito è realizzato, non diversamente da quanto aveva fatto Cocteau nel 1926, in primo luogo attraverso il ridimensionamento del protagonista mitico, che da essere semidivino diventa un personaggio dotato di molte umane debolezze; in secondo luogo, attraverso un procedimento compositivo che investe di funambolica ironia gli eventi del mito. L'opera, ambientata in una “epoca presente”, si apre in una stanza da letto parata a lutto. Orfeo, perduta Euridice, intona il suo cupo lamento e progetta di uccidersi per ricongiungersi con la sposa nella morte. Proprio mentre si punta la rivoltella alla tempia, ecco che a ricoprire il ruolo di Hermes bussa alla porta un originale piazzista. È un Agente promotore dell' I.R.D., l'Istituto Ricostituzione Defunti che promuove la Cinecronoplastica: nuova tecnologia venduta con “pagamento anche rateale”,¹¹ che funziona come una finestra spalancata sul tempo, consentendo di “cogliere” l'immagine astrale dei defunti in un punto precedente la loro dipartita.

Attraverso un misterioso marchingegno, l'immagine fantasmatica di Euridice torna dunque dal passato e si muove sotto gli occhi del marito rivelandogli scorci inattesi della propria intimità: Orfeo scopre, così, che Euridice ha spesso sofferto la solitudine, che ha trascorso molte ore malinconiche divorata dalla noia – e che ha tentato di trovare consolazione nella compagnia del dattilografo che ancora gli fa da segretario. Ecco che allora, scoperto il tradimento, Orfeo impugna nuovamente la rivoltella per vendicarsi – ma come potrebbe riuscire a colpire dei fantasmi o meglio, come diremmo oggi, degli ologrammi? L'illusione di realtà generata dalla macchina è, però, talmente forte, che egli dubita piuttosto dell'efficienza della sua pistola: come per farne prova, se la punta alla tempia, preme il grilletto... e cade morto.

L'Agente dell' I.R.D., imbarazzato dalla piega che hanno preso gli eventi, non si rassegna all'assurdità di questa morte e tanto fa che,

¹⁰ Savinio, A., *Orfeo vedovo*, Opera in un atto, Parole e musica di Alberto Savinio, Gli spettacoli dell'Anfiparnaso Roma 1950.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

modificato l'apparecchio, riesce a ricondurre il poeta, vivo, al momento iniziale del dramma: al momento in cui, seduto a tavolino, canta il suo lamento funebre per la morte di Euridice. Ma anche quest'uomo abbattuto e depresso non piace all'intraprendente piazzista che, rimettendo in moto il congegno fatale, spinge l'azione un po' più avanti, fino al momento in cui Orfeo, spronatosi al grande passo, intona l'aria del suicidio. Il sipario cala sul momento in cui questi, con piena consapevolezza, sta finalmente per mettere in atto la sua risoluzione ultima: "Discrezione ci vuole – spiega l'Agente al pubblico. Costui è più che un marito che sta per raggiungere la moglie: e il poeta che sta per raggiungere la poesia".¹²

Sebbene l'identificazione di Orfeo con la figura di un poeta esimio sia data sin dall'inizio per scontata, l'opera di Savinio non rimanda alle prerogative né allo statuto del magistero poetico se non per sporadici accenni e per il rinvio, del tutto parodistico, generato dalla figura del dattilografo. Solo nel finale Orfeo riacquista doti di grandezza e nel gesto sublime del suicidio per amore si rivela un essere disancorato dalle ragioni umane, abbastanza sprezzante della vita e innamorato dell'ideale da poter essere definito "poeta". In un universo desacralizzato da cui sono assenti sia gli dei inferi che la dimensione ultraterrena, il recupero di dignità dell'eroe avviene, come nella più classica delle tragedie, attraverso l'estremo sacrificio di sé, che ricongiunge Orfeo non solo alla scomparsa Euridice, ma soprattutto alla Poesia che, come lo stesso Savinio spiegava, è spiegava, è il suo vero completamente, "la sua stessa anima".¹³ L'autore concede, così, al suo personaggio un'estrema riabilitazione: dopo avercelo presentato come un uomo del tutto comune, che la professione non riscatta da un livello piuttosto mediocre di esistenza, lo innalza nuovamente su un piano eroico attraverso il gesto che lo ricongiunge all'Ideale: alla Poesia. Con ciò, Savinio, che pure riprendeva dalla poetica surrealista il gusto del paradosso illusoristico e della digressione fantastica, si riallacciava al Settecento classicista, al culto di un Orfeo archetipo puro della tensione amorosa, in una pièce in cui il tema del primato morale del poeta resta offuscato fino all'epilogo tragico. Ne risaltava evidente una morale: anche se non

¹² Ibidem, p. 27.

¹³ A. Savinio parla di *Orfeo vedovo* [conversazione tenuta alla RAI, Roma, il 9 novembre 1950], ora in *Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1988, pp. 443-44; p. 443.

basta scrivere versi per dirsi poeti, pure la poesia può riscattare il senso di una esistenza: poiché alla poesia si può sempre assurgere quando si sappia andare oltre se stessi, spinti magari dall'amore.

Un amore che in Savinio è ancora classicamente inteso come tensione spirituale – ma che avrebbe presto assunto connotazioni più carnali. Qualche anno dopo, alle soglie della rivoluzione sessuale, comincia a vibrare infatti anche la corda erotica della lira di Orfeo. Proprio nel 1956, un anno prima della pubblicazione dell'*Orpheus Descending* di Tennessee Williams, eroe barbaramente trucidato perché portatore di un temperamento passionale e sognante, che ne fa un essere costituzionalmente in rotta di collisione con il suo meschino *entourage*, usciva negli Stati Uniti *Eros and Civilisation* di Herbert Marcuse, in cui si proponeva, in chiave socio-politica, l'immagine di un Orfeo legato alle forze dionisiache della libido, antagonista dell'etica prometeica della colpa e del lavoro. Il filosofo tedesco era convinto che “il contenuto rappresentativo delle immagini orfiche e narcisistiche fosse la riconciliazione erotica dell'uomo e della natura nell'atteggiamento estetico, dove l'ordine è bellezza, e il lavoro è gioco”.¹⁴ Soprattutto nella figura di Orfeo, interpretata come allegoria dell'atteggiamento estetico e della felicità dell'arte, Marcuse vide rappresentata la possibilità di conciliare i due poli spesso divergenti dell'esistenza umana: sensualità e moralità.

A questa rivisitazione laica e libertaria è probabilmente debitore anche l'Orfeo di Dino Buzzati, il quale, nel 1969, ridisegnò le vicissitudini del poeta mitico in un *Poema a fumetti*. Qui, l'eroe semidivino veste i panni di un cantante pop, di un giovane capellone che sta facendo fortuna, con grande scandalo del parentado, nei locali dell'*underground* milanese. “Il suo amore si chiama Eura”¹⁵ e in una fredda notte di marzo, per puro caso, egli la scorge scendere furtiva da un taxi e varcare la scura porticina che si apre sull'alto muro di cinta di una villa misteriosa. Sul momento non dà troppa importanza alla cosa; ma il giorno successivo verrà a sapere che Eura è morta e, preso dalla disperazione, varcherà anche lui la soglia fatale, per andare a riprendersela. Scoprirà che le lande dell'oltretomba hanno l'irridente sembianza di una ostile metropoli, in tutto simile a Milano, di cui

¹⁴ Marcuse, H., 1956, *Eros and Civilisation: a philosophical inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press; trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1968, pp. 197-98.

¹⁵ Buzzati, D., 1969, *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano p. 31.

costituiscono la caricatura infernale; che gli dei sono assenti e che il suo canto può ammalare i fantasmi ma non piegare la legge. Tutto il mito si è degradato in una “vecchia favola”, in una risaputa e patetica vicenda di cui si conosce l'epilogo tragico e frustrante; le canzoni di Orfi, senza più alcuna risonanza sapienziale o magica, somigliano ad una malinconica ballata, ad un triste *blues* che riesce a commuovere solo i pensionati della vita.

L'Orfi di Buzzati, se anche appare sceso di dignità nei ranghi della rappresentazione, conserva tuttavia caratteristiche di attante positivo, di personaggio intatto nella dinamica dei sentimenti: veste ancora i panni di un ardimentoso che osa sfidare gli abissi misteriosi dell'erebo, armato solo della propria chitarra e delle migliori intenzioni. Nello scenario complessivo, egli rappresenta, però, ormai, un'eccezione. Da tempo il personaggio di Orfeo ha iniziato ad incrinarsi vistosamente dall'interno, a sgretolarsi nella sua integrità psicologica e perfino morale. Nei decenni successivi agli anni '50 assistiamo anche in Italia al declino morale dell'eroe: ad un decadimento che non ha nulla di parodistico – ma che si configura come la presa d'atto di una irreparabile caduta di aureola, di una perdita di considerazione che colpisce non solo il ruolo e il mandato sociale dell'artista ma anche la sua identità personale, come se la professione di poeta non fosse più, di per sé, garanzia di positività umana e di tenuta etica. Costituiscono spie sintomatiche di questa deriva le riletture intraprese da alcuni dei maggiori autori italiani – da Pavese, da Bufalino, da Calvino – le cui versioni si presentano come revisioni, come rettifiche in cui finalmente si scioglie il nodo dell'enigma e si restituisce, oltre il velo edulcorato, eroico e dissimulante del mito, la sottostante, demistificata, verità fattuale: ed essa rimanda sempre ad una realtà ben diversa da quella trasmessa dalla tradizione.

“Ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio”, conferma Orfeo nei *Dialoghi con Leucò*,¹⁶ confessando alla Baccante il raccapriccio provato nel risalire dall'oltretomba accanto alla sposa, ancora, probabilmente per sempre segnata dall'alito gelido della morte. Il volgersi dello sguardo verso Euridice, spiega il protagonista paveseano, non fu mosso da

¹⁶ Pavese, C., 1975, *L'inconsolabile*, in Pavese, C., 1975, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino p. 77.

un accesso di follia o di passione (la “*subita dementia*” di cui opinava Virgilio in *Georgicon* IV, v. 488), non da impazienza o da timore che un inciampo avesse trattenuto il piede della moglie: fu un gesto deliberato, frutto di disperazione e disinganno, di un egoistico soprassalto dell’istinto vitale. Dal regno tenebroso dell’aldilà, questo Orfeo non ha d’altronde tratto risposte né materia di ispirazione: “si scende nell’Ade a strappare qualcosa, a violare un destino. Non si vince la notte – confessa – e si perde la luce. Ci si dibatte come ossessi”.¹⁷ Impossibile, dunque, per l’arte spiegare il mistero celato nella nostra condizione mortale. La letteratura – avverte Pavese – può solo celebrare la vita e rivelare a ciascuno il proprio inferno, senza per questo renderlo più sapiente o più umano.

Pur nell’amara scoperta della “sua” verità, l’antieroe dei *Dialoghi con Leucò*, per quanto pavido e disilluso, per quanto traditore dell’ombra della sposa, conserva ancora un resto di tragica dignità. Ben diversa statura ha l’Orfeo tratteggiato da Gesualdo Bufalino nel racconto *Il ritorno di Euridice*. Anche qui, veniamo a scoprire che Orfeo s’era voltato apposta. Ma quale penoso ritratto affiora dalle parole della donna, quando, ripiombata nell’Ade dopo essere giunta ad appena “cinquanta metri dalla luce”¹⁸ e in attesa di essere ritragnetata da Caronte nel fondo dell’Ade, si interroga perplessa sulla condotta del marito! Euridice non sa darsi ragione del comportamento dello sposo. Moglie innamorata guarda con indulgente comprensione a quello “sventato d’un poeta, adorabile buono a nulla”¹⁹ che l’aveva stregata ancora giovinetta, “con l’eterno strumento a tracolla, la guardata indiscreta, la parola ciarlatana”.²⁰ “Doveva essere un mago quell’uomo, un seduttore d’occhi, un accalappiatopi da non fidarsene!”²¹ Ma lei “Lo aveva amato”.²²

Questi pensieri affettuosi, colmi di tenero rammarico si fanno, però, via via sempre più inquieti. Gradualmente, un ricordo rimosso si fa strada: ed è l’immagine di Orfeo che nel momento della separazione definitiva, mentre lei riprecipita nell’Ade, “in quell’istan-

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Bufalino, G., *Il ritorno di Euridice*, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, Bompiani, Milano 1992, pp. 410-18; p. 412.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Op. cit., p. 414.

²¹ Ibidem.

²² Op. cit., p. 415.

te di strazio”²³ “afferra con dita urgenti la lira e ne tenta le corde con entusiasmo professionale” (ib.). Sì, Orfeo s’era voltato apposta, ben conscio dell’importanza che un colpo di scena ad effetto avrebbe avuto nella costruzione della sua carriera inimitabile. Antesignano del divo di successo nella società dello spettacolo e delle comunicazioni di massa, egli ha puntato sull’*atout* dell’autobiografia, sicuro che la sua vicenda, bella di fama e di sventura, gli avrebbe offerto materia inesauribile di canto e sarebbe trapassata ben presto e molto più facilmente nella leggenda e, forse, nel mito. Sono lontani i tempi in cui, come ricordava Apollodonio Rodio nelle *Argonautiche* (I, 23-31), la sapienza orfica sapeva imporre ordine al caos della natura: ridotto a personaggio fatuo e vanaglorioso, inaffidabile e crudele, l’Orfeo di Bufalino è esempio flagrante di quel divorzio tra fama e grandezza, tra arte poetica e poesia, tra maestria e magistero che è giunto a compimento nel mondo odierno.

Difficile pensare che al personaggio mitico potesse toccare una reincarnazione più infima. Eppure nella riscrittura operata da Italo Calvino nel racconto *L'altra Euridice*, Orfeo diventerà, oltre che un volgare strimpellatore la cui musica può confondersi con i mille suoni propagati sulla crosta terrestre da altoparlanti, transistor e congegni rumorosi, anche un ladro di donne, un falsario, un complice del degrado e della perdizione del mondo. Nell’ordine rovesciato che Calvino disegna, il “dentro” prevale sul “fuori”: il regno sotterraneo e infero, abitato da Plutone e dalla compagna Euridice, è ancora governato dalle forze ctonie, essenziali, plasmatrici che presiedono agli equilibri e alle mutazioni vitali; in esso predominano il silenzio, il tempo rallentato della vita minerale, la concentrazione atomica degli elementi. Tutti fattori di superiorità rispetto alla dimensione superficiale, “extra terrestre”, della crosta, che l’attività dell’uomo ha trasformato in un inferno caotico, sconvolto da una “valanga di rumore” artificiale.²⁴ Su questo sfondo, la musica di Orfeo non è che una delle tante dissonanze prodotte da una umanità confusa e alienata, abbruttita dal lavoro e dalla attività frenetica, frastornata dalla confusione e dalla ressa. Vi è ancora, nelle melodie del citaredo, qualcosa che le distin-

²³ Op. cit., p. 418.

²⁴ Calvino, I., *L'altra Euridice*, in I. Calvino, 1994, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 3 voll.; vol. III, pp. 1177-85; p. 1185.

gue: un alcunché di capzioso e di maliardo, che le rende simili ad una “trappola”,²⁵ ad una “insidia”.²⁶ È in forza di questo potere ingannatore che Orfeo riuscirà a ghermire Euridice e a trattenerla “prigioniera, esiliata nelle lande scoperchiate del fuori”,²⁷ facendo così fallire anche il progetto di rigenerazione del mondo preparato da Plutone.

Se è vero che Calvino – come Blanchot nel suo noto saggio su *Le regard d'Orphée* –²⁸ guarda ad Euridice come all'essenza stessa della scrittura poetica, il messaggio della lezione calviniana è molto chiaro: abitante di un mondo che ha assunto tutte le caratteristiche di una bolgia dantesca, degno rappresentante di un'umanità “lontana dal centro”, lo scrittore moderno non è più in grado di incidere positivamente sulla realtà, di modificarne i tratti. Anzi, è piuttosto divenuto egli stesso prodotto e artefice di un ordine infernale, con il quale si muove in sintonia. Subdolo, prepotente, ammaliatore, lo scrittore è probabilmente – secondo suggerisce Calvino – anche un falsario: la versione agiografica del suo mito – quella che è stata fraudolentemente trasmessa ai posteri come “vera” – non può essere che opera sua, concepita da lui e tramandata dalle “sue musiche menzognere”²⁹ a sostegno del proprio infido operare.

Il cerchio del nostro percorso potrebbe chiudersi, dunque, sul disvelamento del raggio millenario perpetrato dagli scrittori a danno del loro pubblico e sul lamento di Plutone per la scomparsa della sua Euridice, ormai “prigioniera del non-canto che massacrava tutti i canti”.³⁰

Nel mondo moderno il “vero” scrittore sembra non avere altra possibilità che quella di lamentare un'assenza, la perdita di Euridice, come già Hölderlin aveva ben compreso. E allora, perché ancora la letteratura? Proprio ricorrendo al mito di Orfeo, un noto critico italiano azzarderà una risposta problematica e complessa ma aperta ad un nuovo barlume di speranza. Scriveva nel 1949 Giacomo Debenedetti:

²⁵ Op. cit., p. 1180.

²⁶ Op. cit., p. 1182.

²⁷ Op. cit., p. 1183.

²⁸ Blanchot, M., *Le regard d'Orphée*, in M. Blanchot, 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard; trad. it. di G. Zanobetti, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 147-51.

²⁹ Op. cit., p. 1177.

³⁰ Op. cit., p. 1185.

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto e riconduce viva Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgano per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia. Storia individuale eterna, quella di Orfeo: e il critico spiega perché sia una storia eterna di tutti e perché il poeta sia uno dei più eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone.³¹

Il poeta compie, insomma, l'esperienza della morte, il critico quella del viaggio, da cui trae un racconto che può aiutare gli uomini a vivere. La perdita di Euridice, ovvero l'impossibilità di immettere i sensi della scrittura nel circuito materiale della vita e dell'azione, torna perennemente alla luce nell'opera dei poeti, in modi e in forme che, nell'insieme, si dispongono all'esame del critico come "figure" attraverso cui tentare di intuire le immagini di destino prevalenti nella propria età, grazie alle quali interpretare e comprendere, scrive Debenedetti, "l'oracolo perpetuamente inciso nell'arte",³² quello che, solo, può rivelare all'uomo, via via, il senso del suo andare. Era, questa, l'altissima testimonianza di un'idea di militanza critica che si situa nel cuore del proprio tempo, e che rilancia, attraverso una riattualizzazione del mito, il significato del magistero intellettuale, della riflessione della parola su se stessa.

"Orfeo è il linguaggio che si rivolta a guardare la parola",³³ sosteneva la poetessa Alda Merini che a *La presenza di Orfeo*, nume dell'ispirazione e della dismisura, dell'entusiasmo poetico e della follia visionaria aveva dedicato, nel 1953, una sua raccolta poetica.³⁴ E in effetti ancor oggi Orfeo continua, da lontano, a diffondere il proprio richiamo, ad allungare il proprio sguardo sopra distese di secoli, ad ispirare ed educare sempre nuove generazioni di adepti. La sua parabola sembra inesauribile. Ancora negli anni '70, si registrava, a Milano, una scuola di neoteri neo-orfici: giovani poeti che si affermarono nel quindicennio che va dal 1972-73 al 1988 circa, dopo il tramonto della Neoavanguar-

³¹ Debenedetti, G., *Probabile autobiografia di una generazione* (1949) in G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, p. 49.

³² *Ibidem*.

³³ A. Merini, in L. Veroli, *Intervista a Alda Merini, dopo l'uscita di La presenza di Orfeo*, in A. Merini, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Milano, Associazione Culturale Melusine, 1994, p. 147.

³⁴ A. Merini, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953.

dia e che, quasi fidando solo nel potere di verità della bellezza o addirittura identificando verità e bellezza, proposero un ritorno al soggettivismo lirico, alla linea della tradizione simbolista, esprimendo una nostalgica tensione al recupero della funzione sacrale della poesia.³⁵

Ma gli esempi sarebbero ancora molti, fino a tempi recentissimi. Tralasciando i più illustri, ci piace ricordare, tra gli ultimi cloni (post)moderni, l'Orfeo della canzone *Euridice* di Roberto Vecchioni (1998)³⁶ (che molto deve all'*Inconsolabile* di Pavese) e quello della canzone omonima di Carmen Consoli.³⁷ Per ultimo, benché non rientri nel panorama letterario e neanche in quello italiano, segnaliamo il protagonista di un gioco elettronico, *Don't look back* (2010) di Terry Cavanagh, dove il nostro eroe, ridotto a pallida figurina spoglia di ogni attributo tradizionale, viene proposto come avatar per una esperienza ripetitiva e seriale, non priva di una inquietante risonanza subliminare. Nel videogame, il giocatore – Orfeo è impegnato (il più delle volte vanamente), a riportare in vita Euridice, traendola da un inferno virtuale, dai colori cupi e rossastri. Accompagnato dall'eco dei suoi stessi passi, discende per scoscesi burroni, valica abissi di lava ribollente, affronta serpenti, demoni, cani infernali e ogni sorta di mostri fino a raggiungere il fantasma dell'amata; poi, seguito da lei, riprende il cammino inverso fino ad arrivare, dopo altre innumerevoli prove, ai piedi della lapide sotto la quale ella è sepolta. Qui, le due *silhouette* per un attimo si fermano. Orfeo si gira, si ode un lamentoso sospiro ... ed Euridice, sfuggente, è risucchiata nel buio dello schermo. Dopo di che il gioco ricomincia, per una nuova sfida alle potenze degli Inferi.

³⁵ Cfr. l'antologia *La parola innamorata*, a c. di E. De Mauro e G. Pontiggia, Feltrinelli, Milano 1978.

³⁶ R. Vecchioni, *Euridice*, in *Blumun*, disco EMI, 1993: "Morirò di paura/a venire là in fondo, / maledetto padrone / del tempo che fugge, / del buio e del freddo: / ma lei aveva vent'anni / e faceva l'amore, / e nei campi di maggio, / da quando è partita, / non cresce più un fiore ... / E canterò, / stasera canterò, / tutte le mie canzoni canterò, / [...] finché tu piangerai, / e canterò finché tu perderai / e canterò finché tu scopierai / e me la ridarai indietro. // Ma non avrò più la forza / di portarla là fuori, / perché lei adesso è morta / e là fuori ci sono la luce e i colori: [...] / mi volterò perché l'ho visto il gelo / che le ha preso la vita, / e io, io adesso, nessun altro, / dico che è finita" ecc.

³⁷ C. Consoli, *Orfeo*, da *Stato di necessità*, disco Polydor, 2000: "Sei venuto a riprendermi / Orfeo malato dai forza e coraggio al tuo canto eccelso. / Portami con te non voltarti / conducimi alla luce del giorno / Portami con te non lasciarmi. / Io sono bendata ma sento già il calore / È il momento di svegliarmi / è tempo di rinascere / Sento addosso le tue mani / ed è un caldo richiamo perché / ho bisogno di svegliarmi / di prendermi cura di te / Ritorno alla vita / Ritorno alla vita / Ritorno alla vita" ecc.