

Per Orfeo

Sopra un passo dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e Calzabigi (1762)¹.

I. Mito

Se è proprio la mancanza della parola – e della distinzione fra lingua e lingua – che consente alla musica di assurgere a linguaggio universale, è con la morte di Orfeo che si inaugura l'alfabeto degli uomini. Così potremmo interpretare quell'ultima vocale pronunciata dal *decollato* Orfeo, che pur è la prima dell'*atomistico* alfabeto²:

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.

Anche ora che il capo, dal bianco collo staccato,
la vorticoso corrente dell'Ebro eagrio
ne rapiva, la sua lingua già fredda, sola voce: «Euridice!»,
«a!», la chiamava, povera Euridice, mentre l'anima
fuggiva e rispondevano per tutto il fiume le ripe:
«Euridice!»³.

Non dimentichiamo poi che, in latino, la preposizione *a* significa 'da, via da', e regge l'ablativo, a indicare provenienza e distacco. Dal passato?

Esistono molte storie basate sulle vicende del cantore trace, con e senza Euridice, a lieto o tragico fine; si può credere, tuttavia, che il diverso esito del mito non debba nasconderci il suo senso fondamentale: che Orfeo sia solo o riesca a riconquistare definitivamente la sua Euridice o la perda, più o meno negligenemente, non è fatto determinante⁴. Orfeo si trova, infatti, in quel sottile discrimine in cui si fondano lo spazio e il tempo, laddove si decide dell'omogeneità o della distinzione, del *caos* o del *cosmos*, del mito o della civiltà. Orfeo, nel momento in cui perde Euridice, scopre, volgendosi, la distinzione fra prima e poi, bucolico e georgico, e ciò comporta il suo sacrificio. Gli antichi credono al mito bucolico originario e alla violenta e dolorosa frattura rappresentata dal mondo georgico.

Ma i due mondi non stanno disputandosi alcuna vittoria, perché ciascuno è necessario all'altro. La cacciata dall'Eden è la scoperta della Storia, la fine dell'idillio e dell'amore universale, l'inizio della violenza.

È per questo che la lingua poetica, che non conosce distinzioni o barriere, sarà confinata nell'inattuale, nel barbaro, cioè nella Tracia, o nel femminile. Così, anche se Euridice non muore o ritorna alla luce, il cantore trace si rivela pur sempre il simbolo di un tempo e di un linguaggio mitici. Che Orfeo, dunque, risulti vincitore o sconfitto è solo questione dell'osservatore e della sua ideologia. Qual è il tempo che vorremmo per noi?

Notiamo come il linguaggio del poeta debba essere femminile e arcaico, perché sono (state) la strega, la maga, la sibilla, la sirena, la prefica, a detenere i segreti del linguaggio

polisemico. Il linguaggio della donna, in altre parole, è fatto di corrispondenze e celamenti, di allusioni, gesti, intonazioni, intrecci da sdipanare. Il racconto femminile è trama e ordito. La donna tesse ragnole. È Aracne. O Filomela, la quale ricamerà la sua dolorosa storia in un arazzo.

La comunicazione femminile, confinata nella società che non produce beni, ma storie e memoria, è sentita come linguaggio arcaico, precivile e barbaro; è sempre borbottio sommesso, canto seducente, formula magica, *carmen*, cioè poesia. La donna è *pettegola*: *poeticula*, 'poetucola'⁵. Se la poesia, tuttavia, assunto i tratti femminili della voce della musa, non si tratta solo – come il mito e la leggenda paiono a volte suggerire – dell'opposizione di femminile e maschile, antico e moderno, ma dell'indicazione di un mondo non ancora sessuato, privo di barriere: la lira di Orfeo arriverà, per fiumi e per mari, fino a Saffo. La particolarità del linguaggio musicale e poetico sta nella sua promiscuità semantica. Con la distinzione culturale del *genere*, cioè con l'opposizione fra uomo e donna, nascono la denotazione, cioè l'univocità e la chiarezza del linguaggio quotidiano, e la presunta – perché di opposti si tratta – arcaicità del linguaggio connotativo.

Euridice – Heurodis o Herodis⁶ – è Beatrice, Laura o Silvia. La poesia, dunque, quale ricordo dell'amore, ha origine da un evento luttuoso che coinvolge il poeta nei suoi sentimenti più profondi e determina una rinascita memoriale, una riparazione:

Dunque il poeta scrive, popola la sua fantasia, arreda di parole le stanze vuote della sua attesa. Lei è assente, e non potrebbe essere in altra maniera. Oltretutto, se lei fosse vicina e presente, il poeta non scriverebbe – per cui, in un certo senso, lei deve essere lontana. La letteratura ovvero la vocazione all'amore letterario, lo esige. Il poeta è solo, e ora sul soffitto c'è come una bolla lieve che si gonfia, cresce, si riempie di immagini fragili e luminose, un'animazione infinita di gesti piccoli. Tra le dita, il poeta stringe sempre il ritratto dell'amante⁷.

Ribadiamo che Orfeo è un trace, un barbaro. La cultura greca deve aver conosciuta l'estraneità del cantore alla civiltà della *polis*. E ci pare che sull'interpretazione del mito pesi troppo l'esito della sua impresa. La questione, per quanto importante, non cambia il senso del racconto mitico. A nostro avviso, Orfeo, sia che riporti alla luce la sua Euridice, sia che, voltandosi, la consegna di nuovo al Tartaro, è sempre simbolo di una trasformazione del tempo e della società. Il resto appartiene alla morale dei poeti o dei committenti.

II. Teatro

Diciamo subito che l'Orfeo di Gluck e Calzabigi si volta. Eppure Amore, che il divieto aveva imposto, restituisce Euridice all'innamorato. Fra i critici c'è chi non ha trovato di meglio che notare, in questa composita conclusione, l'imbarazzo di una scelta non compiuta. E questo significa la resa. Crediamo, invece, che l'opera possa essere letta in maniera diversa, per cui Orfeo fallisce la sua prova solo apparentemente. Infatti, la prova vera – difficilissima perché non esplicitata – non consiste nel rispettare il divieto, ma proprio nell'infrangerlo, cioè nel confermare la sua assoluta *fedeltà d'amore*.

Il lieto fine di quest'opera consiste proprio nella sconfitta della proibizione formale della legge (*hanc dederat Proserpina legem*)⁸. È proprio per questo che Amore, con atteggiamento assai conseguente, può restituire Euridice al poeta: non l'avrebbe fatto se Orfeo

avesse obbedito al suo *provocatorio* divieto: «... Assai | per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo | Euridice, il tuo ben. Di tua costanza | maggior prova non chiedo...»⁹.

Anche Boezio aveva intuito: «Ma qual norma può mai costringere chi ama? L'amore è norma ancor maggiore a se stesso»¹⁰.

III. Fra musica e testo

Lo stretto rapporto fra musica e testo, frutto dell'intensa collaborazione del musicista e del librettista, è dimostrata da un breve, iniziale, passaggio dell'opera.

Il dramma si apre sulle note del coro, di cui si bene si percepisce l'organica armonia. Il testo poetico consiste in una doppia *quartina* di decasillabi, caratterizzata dalla marziale omoritmia, da rime pressanti e dalla mancanza di *enjambement*. Orfeo, al contrario, si esprime in endecasillabi assai fluidi, inframezzati da un settenario. Il ritmo del suo verso appare costantemente negato dalla presenza dell'*enjambement* o della cesura:

Coro:

Ah! se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
odi i pianti, i lamenti, i sospiri,
che dolenti si spargon per te.
Ed ascolta il tuo sposo infelice,
che piangendo ti chiama e si lagna,
come quando la dolce compagna
tortorella amorosa perdé.

Orfeo:

Basta basta, o compagni: il vostro lutto
Aggrava il mio: spargete
Purpurei fiori, inghirlandate il marmo,
partitevi da me; restar vogl'io
solo fra queste ombre funebri e oscure
coll'empia compagnia di mie sventure.

Notevole il primo endecasillabo di Orfeo, il cui primo emistichio – *Basta basta, o compagni* – costituisce un percettibile legame con la strofe intonata dalle Ninfe del coro, dato che conserva il ritmo dei decasillabi precedenti. Allo stesso modo, la precisa scansione dell'ultimo endecasillabo della *sestina*, rinforzata dall'allitterazione e conclusa dalla rima baciata, introduce alla ripetizione della parte corale.

Del resto, l'analisi della partitura musicale conferma la lettura metrica: anche le note del coro oppongono una sicura diatonicità al cromatismo, arcaico ed *enarmonico*, del lamento del poeta.

NOTE

1. L'*Orfeo ed Euridice*, frutto della collaborazione di Christoph Willibald Gluck (1714-1787), di Ranieri Calzabigi (1714-1795) e del coreografo Gasparo Angiolini (1731-1803), fu rappresentato a Vienna il 5 ottobre del 1762.

2. Sulla questione, cfr. E.A. Havelock, *Dalla A alla Z. Le origini della scrittura in Occidente*, Genova, Il melangolo, 1993, p. 48 ss., *passim*.
3. Virgilio, *Georgiche*, IV, 523-527; trad. A. Barchiesi.
4. Su un Orfeo senza Euridice, come in Claudiano e altri prima di lui, si veda D. Restani, *Orfeo senza Euridice: un'indagine su fonti e studi*, «Musica e storia», II, 1994, pp. 191-206, alla p. 202 ss. L'esito dell'impresa è positivo in Euripide, Luciano, Rinuccini, Peri e Caccini, Calzabigi e Gluck, negativo in Platone, Virgilio, Ovidio, Boezio, Poliziano, Striggio e Monteverdi (è molto probabile che l'esito di questo Orfeo, per quanto sfumato dall'assunzione in cielo del cantore, sia stato di segno opposto in una prima, riservata, rappresentazione del dramma).
5. Si tratta di un allungamento compensativo. Volgare almeno quanto non calzante appare l'etimologia ancora proposta dai vocabolari: *pettegolezzo* come 'peto fatto con la gola' (M. Cortelazzo & P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1979-1988, alla voce). Il *pettegolezzo* è un linguaggio che non ha alcuna caratteristica del 'peto', sonoro, dirompente, scurrile, comico e maschile.
6. Dame Heurodis è la medievale Euridice di *Sir Orfeo*, storia a lieto fine, scritta in medioinglese a cavallo tra XIII e XIV secolo, sviluppo del *lai* bretone: «il magico potere del canto si rigenera continuamente passando dall'Orfeo mitologico attraverso la sua figura celtica alla bocca di ogni menestrello o ai versi di ogni poeta che ne racconta le imprese. E come l'uditorio di Sir Orfeo testimoniava, con le sue reazioni, dell'arte dell'esecutore, così noi siamo chiamati a dare il nostro giudizio sul valore del *lay* che ci sta di fronte e di chi lo ha creato: costretti a riconoscere, ammalati, che | [...] Ein für alle Male | ists Orpheus, wenn es singt ["Ogni volta sempre | è Orfeo quando c'è canto"]» (E. Giaccherini, *Sir Orfeo*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 25-26 e note; cit di R.M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I, 5; trad. it. F. Rella). Degno di nota, inoltre, è il fatto che, al v. 52 del *Sir Orfeo*, il nome della *Donna orfica* appare privo del dittongo iniziale: Herodis. La particolare lezione ha contribuito all'associazione di Euridice ed Erodiade (Giaccherini 1994, pp. 83-84, nota 52). Ciò conforta l'idea che Orfeo presti alcuni suoi tratti a san Giovanni Battista.
7. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 8.
8. Virgilio, *Georgiche*, IV 487.
9. R. Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, III 1, 321-324, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, p. 698.
10. S. Boezio, *Consolatio philosophiae*, 3, XII 40-58; trad. O. Dallerà.