

La catabasi capovolta. Oracoli, teste canore e giochi di specchi tra antiche e moderne riletture del mito di Orfeo

1. Quando Orfeo volse la testa

“Che farò senza Euridice?” intona Orfeo, dopo aver perso l’amata sposa per la seconda volta, nell’*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, su libretto di Ranieri de’ Calzabigi (1762). La medesima aria, le stesse parole risuonano, come in un sonoro gioco di specchi, alla fine del racconto *Il ritorno di Euridice* di Gesualdo Bufalino (1986).¹ È un rimando testuale, un gioco letterario, appunto, che nella mente del lettore non del tutto digiuno del “mito”² di Orfeo si carica di un tono ironico. Ironia amara, “tragica”, dal momento che l’Orfeo di Bufalino «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...». Quella che agli occhi della povera Euridice appare come una dolorosa verità, per il lettore moderno risuona come un disincantato, per così dire anti-romantico rovesciamento di un *topos* solitamente associato alla sfera del sentimento e della fedeltà coniugale, che nella storia di Orfeo ed Euridice trova un mitizzato, più che mitico, paradigma: con Bufalino scopriamo infatti che «Orfeo s’era voltato apposta».³

Si tratta di un cambio di prospettiva propriamente “moderno”, che caratterizza la lunga teoria di rivisitazioni delle composite e componibili (ma all’occorrenza separabili) vicende di Orfeo nel Novecento, a partire, con motivato arbitrio, almeno dal celebre componimento di Rainer Maria Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904), da alcuni ritenuto «un momento unico e irripetibile nella tradizione del mito di Orfeo».⁴ All’intuizione di Rilke, che alla figura del cantore tracio si ispirò in momenti e modi diversi – componendo, oltre a questa poesia, i *Sonetti a Orfeo* (1922), ma anche occupandosi, poco prima di morire, della traduzione dell’*Orphée* di Cocteau⁵ – si deve infatti la struggente immagine di un’Euridice ormai irrimediabilmente mutata, metamorficamente divenuta vegetale, pianta parlante priva di coscienza: «Era radice, ormai. / E quando, all’improvviso, / il dio la trattenne e con dolore / esclamò: Si è voltato –, / lei non comprese e disse, piano: Chi?».⁶

Da questo punto di vista, Rilke, se da un lato può essere convenzionalmente considerato un punto di svolta, un momento fortemente caratterizzante nella rielaborazione del tema, dall’altro può rappresentare quasi l’esito, altrettanto convenzionale, di un lungo percorso che fa del gesto di Orfeo – l’incauto volgere la testa un attimo prima che la sposa abbia superato la soglia dell’Ade –

¹ Il racconto è contenuto nella raccolta *L’uomo invasore*, Milano, Bompiani 1986. Spunti “orfici” compaiono anche altrove nell’opera di Bufalino, a partire dal romanzo d’esordio, *Diceria dell’untore* (1981), che è stato letto come una moderna catabasi nel baratro della malattia, dal quale il protagonista ritorna non prima d’aver perduto la donna amata.

² In questa sede facciamo uso del termine “mito” nel senso esteso di “racconto”, “narrazione”, “storia”, prescindendo dal significato “tecnico” del lessico storico-religioso, per il quale si rinvia almeno a Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Edizioni dell’Ateneo (1966) 2006. Sull’utilizzo e la rielaborazione del mito nel Novecento, si veda Ileana Chirassi Colombo, “Il mito e il ’900” in Natale Spineto (a cura), *Interrompere il quotidiano. La costruzione del tempo nell’esperienza religiosa*, Milano, Jaka Book 2005, 97-137.

³ Alla medesima “conclusione” perveniva, precedentemente e con accenti diversi, Cesare Pavese nei *Dialoghi con Leucò (L’Inconsolabile)*. Analogamente dicasi dell’*Orfeo* di Jean Cocteau, cui si accennerà più avanti. Per motivi di spazio e di competenza, in queste pagine sono stati toccati soltanto alcuni – e in modo superficiale – dei “trattamenti” moderni del mito di Orfeo. Per uno sguardo critico del trattamento del tema in Pavese, Calvino e Savinio, si rimanda a Cannas 2004. Utile, per un orientamento sulla fortuna di Orfeo, è il testo antologico di Di Simone 2003.

⁴ Ciani 2004: 18.

⁵ Dalmonte 1996: 205; Ciani 2004: 18.

⁶ R.M. Rilke, *Orfeo. Euridice. Hermes*, vv. 98-102, trad. di Maria Grazia Ciani.

l'aspetto più significativo, quello più rappresentativo e forse più rappresentato dell'intera vicenda di Orfeo. Il motivo commovente dell'amore infelice per la sposa, della duplice perdita della donna amata, del lutto reiterato assume però una diversa prospettiva se pensiamo che costituisce soltanto una delle tante "maschere" di questo *personaggio*, forse neanche la più originale, nel senso di più antica. Contrariamente a quanto una lettura frettolosa del mito può indurre a ritenere, infatti, il racconto del mancato "recupero" della sposa defunta potrebbe essere relativamente recente, e aver trovato il suo modello "canonico" solo con la letteratura latina. «In modo sorprendente questo motivo del mito che risulta centrale per la sensibilità moderna non è invece menzionato nei racconti greci su Orfeo ed Euridice precedenti a Virgilio».⁷

Troviamo la più antica attestazione letteraria della catabasi di Orfeo nella perduta tragedia di Eschilo *Bassaridi* (fr. 23-25 R.), dove però non viene fatto il nome della «donna» per la quale egli affronta l'Ade. Un passo significativo, anche se parzialmente problematico, è quello offerto da Euripide nell'*Alcesti* (vv. 357-362), quando Admeto esprime il desiderio di poter essere come il cantore tracio, di possedere cioè «glôssa kai mélos» di Orfeo.⁸ L'allusione ha indotto i critici a ritenere che vi fosse una tradizione, alternativa o parallela a quella a noi più nota, nella quale Orfeo riesce a trarre l'amata (indipendentemente dal nome che porta) alla "superficie". In caso contrario, è stato osservato, Admeto non avrebbe istituito un simile esempio, paragonandosi a un Orfeo "perdente".⁹ Un'ipotesi che potrebbe trovare conferma da un passo di epoca successiva. In un frammento del *Leonzio* di Ermesianatte (fr. 7 Powell) del III sec. a.C. il nome della donna è noto, ma diverso: lei si chiama Agriope (o Argiope),¹⁰ e apparentemente non ha alcun rapporto affettivo con Orfeo. Anche qui sembrerebbe che Orfeo faccia ritorno al mondo dei vivi assieme alla consorte. Particolarmente interessante è inoltre un passo di Platone (*Simposio* 179d) secondo il quale a Orfeo non venne concessa la «donna» (il nome non è espresso), ma solo un suo «phásma», una sua immagine, una parvenza. Un suo "fantasma".¹¹ Il motivo è che, non avendo avuto il coraggio di morire – *come Alcesti*, precisa Platone – Orfeo aveva escogitato uno stratagemma («diamechanâsthai») per scendere all'Ade da vivo.

Insomma, per incontrare la versione che, per semplicità, abbiamo definito "canonica", quella che prevede, alla fine della catabasi infera, lo sconsiderato gesto di Orfeo, il "voltarsi a guardare" (*respicere*), quel movimento del capo che provoca la "seconda morte" dell'amata, e che tante pagine (e note musicali) ha ispirato fino ai giorni nostri, bisogna attendere Virgilio.¹² Il dubbio che

⁷ Riedweg 1996: 1254. Cionondimeno «Orfeo è eroe moderno soprattutto nel suo amore per Euridice, un amore tragico, che si perde nell'attimo stesso in cui si ritrova, e che racconta l'eterna vicenda della precarietà di ogni cosa umana, della fragilità di ogni affetto, destinato a essere perduto per la nostra stessa debolezza»: Di Simone 2003: VII.

⁸ Questi versi fanno il paio con quelli di Eur. *Iphig. Aul.* 1211-14: «Padre mio, se avessi la voce di Orfeo e sapessi indurre le pietre a seguirmi e potessi incantare con le mie parole chiunque volessi, a questo mezzo sarei ricorso» (trad. di Franco Ferrari).

⁹ Così ad es. Guido Paduano in *Introduzione* a Euripide, *Alcesti*, Milano, BUR 1995, per il quale è probabile che si tratti di una «attestazione di una fase del mito orfico in cui la catabasi aveva successo» e che ritiene «francamente improponibile da parte sua [di Admeto] il riferimento a un'esperienza fallita». A margine, sarà interessante notare l'uso del lessico euripideo – «katakâtêsai bíon» – per indicare il "ritorno" della defunta. «Ma in questo caso non di semplice ritorno si tratta, come nel caso di Teseo, ma di una vera e propria resurrezione»: cfr. Ciani 2004: 13. Per una parziale e puramente orientativa riflessione sul lessico tecnico relativo al concetto di "rianimazione/resurrezione" cfr. Cecon 2009.

¹⁰ Di Fabio 1993: 200-201, Riedweg 1996: 1255.

¹¹ Graf 1988: 82 definisce la formulazione platonica «a perfectly understandable abbreviation of the finale we know from Virgil and Ovid».

¹² Sul motivo del gesto, esistono diverse interpretazioni. Apollodoro, *Bibl.* 1.3, 2 sostiene che «Orfeo non si fidò (*apistôn*) e si voltò a guardare la sposa che discese di nuovo nell'Ade». Interessante l'ipotesi che lo attribuisce alla *dimenticanza* dovuta al contatto con il mondo dei morti: prendendo spunto dal termine *immemor* con il quale Virgilio definisce Orfeo, e collegandolo alla definizione di Levi-Strauss dell'oblio come "difetto di comunicazione con se stesso", Bettini 2005: 102 suggerisce che «Questo incidente della memoria, che provoca il fallimento dell'impresa di Orfeo, proietta il nostro eroe in una dimensione culturale molto attuale: quella della comunicazione. [...] occorre

non si tratti di un'innovazione del poeta latino, del frutto della sua notevole sensibilità, ma di un difetto della trasmissione testuale di cui Virgilio sarebbe autorevole ma non esclusivo testimone, esiste.¹³ Di fatto, la descrizione del mito così come viene formulata in *Georgiche* (4.453-527) è quella che segna un punto di partenza privilegiato, se non esclusivo, per ogni successiva elaborazione, dalla latinità fino agli arditi e "irrispettosi" (solo in apparenza, come vedremo) sperimentalismi culturali del Novecento.¹⁴

2. La musica, innanzitutto

Il mito di Orfeo si compone di almeno quattro temi diversi,¹⁵ la cui giustapposizione o forse sovrapposizione (più difficile parlare di completa integrazione) forma il racconto della "vita" di Orfeo, una biografia mitica che può essere delineata secondo una scansione logica e temporale opportunamente artificiosa, come del resto avviene spesso nella ri-costruzione dei racconti "mitici". Innanzitutto vi è il tema della sua musica, capace di "incantare" animali, alberi e addirittura le pietre. Un secondo tema è quello della perdita della donna amata e del tentativo di sottrarla alla morte; vi è poi quello della morte di Orfeo per mano delle Menadi o delle donne tracie; infine, quello della sua testa decapitata. A questi, si aggiunge il tema meno "fortunato" – sicuramente meno sfruttato o addirittura ignorato dall'immaginario moderno – ma attestato in epoca precedente rispetto agli altri, della partecipazione di Orfeo all'impresa degli Argonauti.

Naturalmente non sono temi isolati, sviluppatasi per mera apposizione, ma momenti diversi che si organizzano attorno a determinati aspetti della "figura" di Orfeo. Un filo conduttore, un elemento comune nella storia dell'infelice cantore è indubbiamente quello del canto, della *mousiké* nella quale Orfeo eccelle. Si prendano, tra i tanti esempi, i passi di Euripide, *Baccanti*, o della già citata *Ifigenia in Aulide*,¹⁶ ai quali fanno eco passi come quello di Ovidio, *Metamorfosi*.¹⁷ Il "raggio d'azione" della sua musica non si limita al mondo della natura, animata o meno (animali, piante, pietre) della terraferma: il suo potere sulle creature e sugli elementi connessi alla sfera marina – i pesci, le Sirene, ma anche le rocce/pietre Simplegadi – come attestano un frammento di Simonide di Ceo (*PMG* 567) e più tardi Apollonio Rodio,¹⁸ rimanda al tema dell'impresa degli Argonauti.

Un motivo, quello della musica, che attraversa per così dire in modo trasversale ogni episodio della "biografia" di Orfeo, caricandolo di senso, a partire dalla natura non trascurabile della sua genealogia, che lo vuole figlio di Calliope, la musa "dalla bella voce", e del trace Eagro (così già in Pindaro, fr. 128c.11): diverse fonti instaurano un particolare rapporto tra i Traci e le Muse,

considerare che, nella cultura antica, l'atto di *respicere* costituisce la manifestazione più esplicita e concreta dell'intenzione di instaurare un rapporto, dell'apertura del canale comunicativo con qualcun altro». Quindi «La condizione di Orfeo, a questo punto, rischia di diventare paradossale. [...] Contagiato dall'amnesia dei morti, Orfeo contraddice proprio al divieto di rivolgere il suo sguardo verso di essi»: Bettini 2005: 107. Per una lettura della "favola" di Orfeo, vedi anche Bettini 1986.

¹³ Così sintetizzava Luigia Achillea Stella nel suo manuale di mitologia greca alla voce "Orfeo": «Caro alla tarda antichità, il suo mito non ha destato che una modesta eco nell'immaginazione mitica, poetica e figurativa della Grecia arcaica e classica»: Stella 1956: 494.

¹⁴ Tra le innumerevoli interpretazioni che questo mito ha generato, si segnala il "classico" studio di Detienne 1971, la cui concisa ma puntuale analisi è imprescindibile per chi fosse interessato ai possibili "sensi" del mito. Sulla "razionalizzazione" del mito, Sabbatucci 1991: 11 osserva: «Quanto alla discesa nell'Ade per recuperare Euridice, Pausania evemeristicamente (ma in coerenza con l'umanità di Orfeo) la riduce ad una seduta spiritica [...]».

¹⁵ Seguo qui le utili indicazioni contenute in Graf 1988: 80.

¹⁶ Eur. *Bacc.* 560-63: "O piuttosto per le forre dell'Olimpo / ricche di alberi, dove Orfeo / un tempo, suonando la cetra / radunava gli alberi con le sue musiche, / radunava le fiere selvagge?" (trad. di Vincenzo di Benedetto). Eur. *Iphig. Aul.* 1211-14: cfr. n. 8.

¹⁷ Ov. *Met.* 10.86 sgg.

¹⁸ Ap. *Rhod. Arg.* 1.569-579.

attribuendo loro la discendenza di altri cantori mitici, come Tamiri, o addirittura l'invenzione stessa della musica.¹⁹ La paternità di Orfeo subisce inoltre una significativa oscillazione tra Eagro e Apollo (così ad esempio in Apollodoro 1.3, 2), che a Orfeo avrebbe donato la lira e ispirato il dono della poesia.

Si potrebbe insomma concludere che «Le allusioni al potere magico del canto di Orfeo sono innumerevoli non solo nella letteratura greca ma anche in quella latina: accanto alla vittoria sulle Sirene e alla persuasione dei Signori degli Inferi – forse la sua impresa più eccezionale – particolare risalto è attribuito al suo potere addirittura magico sulla natura».²⁰ Una lettura più accorta, però, che dopo e oltre lo spoglio delle fonti si orienti anche a una prospettiva storico-religiosa, coglierà altri nessi. Vedremo che il tema della musica non è fine a se stesso, una semplice qualifica per denotare un personaggio comunque straordinario, in qualche modo anche eccessivo. «Sappiamo» – avverte infatti Sabbatucci – «quale fosse il posto della *mousiké* nel sistema di valori greco: era la «cultura» stessa, donde *mousikòs* non era soltanto il cantore, il musicista, ma anche il dotto, il colto, l'istruito, il raffinato, persino lo scienziato, in contrapposizione all'*àmousos*, cioè il rozzo, l'ignorante, l'inelegante, il goffo. La *mousiké* proverbialmente e miticamente rendeva «culturale» il «naturale» [...]».²¹

Nella contrapposizione “cultura/natura”, ma ancor meglio nell'interpretazione di Orfeo come “eroe culturale”, si gioca forse il senso più profondo dell'enorme “successo” di Orfeo nella cultura occidentale. Lungi dal renderlo un semplice “musicista”, per quanto eccellente, un “mago” del canto, il ruolo di riscattare ciò che per definizione appartiene al mondo naturale, non umano, conducendolo alla sfera antropica, che trattandosi di ambito greco potremmo dire “politica”, rappresenta forse la chiave di volta, l'elemento che ha concesso al cantore della Tracia non solo di sopravvivere, culturalmente parlando, ma di ri-vivere, in contesti diversi e lungo un arco di tempo estremamente dilatato. «Far muovere le pietre col canto non era dimostrazione di poteri magici; significava invece la capacità che la *mousiké*-cultura aveva di ridurre a sé quanto di più naturale (= di meno umano) potesse trovare: non gli animali, che erano *zôa*, cioè «viventi» come l'uomo; non le piante che, come l'uomo, nascono, crescono, si riproducono e muoiono; ma le pietre. Gli animali e le piante si addomesticano, si usano come nutrimento; e le pietre? Le pietre in questo contesto hanno evocato la contrapposizione tra la «cultura» rappresentata dalla città e la «natura» rappresentata dalle pietre: la forma della città data dalla sua cinta muraria e la materia della cinta muraria stessa».²²

La musica, quindi, intesa come *téchne*, abilità, “set” di conoscenze in grado di “cosmicizzare” il mondo, di ricondurlo alla sfera dell'umano, di organizzarlo e quindi adattarlo all'esperienza umana, è dunque la competenza e la prerogativa di Orfeo. La musica, potremmo anche dire, intesa come armonia. «La discesa agli Inferi e il tentativo di riavere Euridice era stato l'episodio culminante di una carriera tutta giocata sull'armonia, sulla conciliazione che deve seguire all'armonia, sulla convivenza dei mondi (celeste, terrestre e sotterraneo) e dei regni (divino, umano e animale – persino vegetale e minerale, come sappiamo da alcuni episodi del mito)».²³

3. Come Orfeo perse la testa

Orfeo il cantore, dunque. È un canto potente, quello di Orfeo, armonioso e “civilizzatore”, che dota di senso il personaggio e ogni episodio della sua vita sin dalla nascita, un canto che non si arresta

¹⁹ Per le fonti, si rimanda a Riedwig 1996: 1274.

²⁰ Riedwig 1996: 1277.

²¹ Sabbatucci 1991: 9.

²² Sabbatucci 1991: 9-10.

²³ Chiarini 2005: 161.

neanche nel momento della tragica fine, e anzi continuerà anche dopo la morte. Anticipando, possiamo definirlo un canto immortale. La morte di Orfeo, drammaticamente violenta, può aver giocato un ruolo non secondario nella fortuna di questo mito. Essa è connessa, nella maggior parte delle fonti, con l'episodio della catabasi e si presenta come conseguenza di un mutamento comportamentale di Orfeo dopo il ritorno dall'Ade. La discesa infatti avrebbe indotto Orfeo a cambiare atteggiamento nei confronti della divinità – avrebbe smesso di onorare Dioniso, scatenandone l'ira, secondo Eschilo – oppure (per il consueto gioco delle varianti) nei confronti del sesso femminile – cessando qualsiasi rapporto con le donne, come nelle *Georgiche*.²⁴ Ovidio, rifacendosi a una tradizione già esistente,²⁵ gli attribuisce l'introduzione in Tracia dell'istituto della pederastia.²⁶ Una diversa eziologia dell'ira muliebre risulta da una traccia che accomuna Pausania e il mitografo Conone, che riconducono il gesto delle donne, rispettivamente, alle “scorribande” degli uomini capeggiati da Orfeo e all'esclusione delle donne dai “riti segreti”. Un discorso molto interessante, che introduce un aspetto del mito, sottolineato da Fritz Graf, connesso con le «associazioni arcaiche di giovani guerrieri, che si riconoscevano in propri riti segreti ed erano guidate da un capo dai lineamenti sacerdotali».²⁷ Un aspetto più convincente dell'ipotesi “sciamanica”, che conta non pochi studiosi tra i suoi sostenitori.²⁸

A prescindere dalla (presunta) causa, l'esito è comunque il medesimo: il corpo di Orfeo viene fatto a pezzi, dilacerato a mani nude e con armi improvvisate dalle Baccanti o menadi invase dal dio oppure – se si preferisce – da «ordinary Thracian women».²⁹ Episodio molto, troppo simile all'epilogo della vicenda di Pentheus, re di Tebe, che opponendosi all'introduzione del culto di Dionysos nella sua città, subisce la medesima sorte per mano delle Baccanti in preda al *furor* dionisiaco. È la stessa madre Agave, non sazia dello strazio perpetrato sull'“empio” figlio scambiato, nell'allucinazione provocata dalla possessione divina, per una fiera feroce (mentre le “belve” assetate di sangue sono proprio loro, le Baccanti), a strappargli la testa dal collo infilandola in guisa di trofeo sulla punta del tirso.³⁰ L'episodio è narrato, con una sorta di crudele ironia, dall'“innovativo” Euripide, che nelle *Baccanti* non disdegna di descrivere la scena in tutta la sua visionaria ferocia. Ma, come amava ripetere l'Autore in chiusura alle sue opere, «Molte sono le forme delle cose divine, molte cose inaspettatamente conducono ad effetto gli dèi».³¹

Non che il mito classico manchi di analoghi paralleli, anzi. Si pensi – in un diverso contesto, con differenti modalità di “esecuzione”, e in mancanza di uno “stato alterato di coscienza”³² che in qualche modo le giustifichi (ciò che le rende ancora più atroci) – all'uccisione e successiva

²⁴ Verg. *Georg.* 4.516: «Nessun amore o nessun connubio piegò l'animo di Orfeo» (trad. di Luca Canali).

²⁵ Ov. *Met.* 10.83-85: «Anzi fu proprio lui che iniziò i popoli di Tracia a rivolgere l'amore sui teneri maschi e a cogliere i primi fiori di quella breve primavera della vita che è l'adolescenza» (trad. di Piero Bernardini Marzolla). Prima di lui, nel poeta ellenistico Phanocles (fr. 1.9 Powell), il canto di Orfeo non è rivolto a Euridice ma all'amato Calaide.

²⁶ Stella 1956: 492: «Su questa via, Orfeo finiva col diventare nella versione alessandrina accolta poi da Ovidio addirittura l'iniziatore dell'*eros paidikós*: e per questo punito dalle Tracie infuriate».

²⁷ Riedwig 1996: 1264-65, che rinvia a Graf 1988.

²⁸ Per una ricognizione dell'interpretazione “sciamanica” di Orfeo, vedi Crescenzo Fiore, “Aspetti sciamanici di Orfeo” in Masaracchia 1993: 409-24. Contro questa interpretazione, Graf 1988: 95 sgg.

²⁹ Graf 1988: 85. Chiarini 2005: 161 osserva, a proposito della «sofferenza dilacerata e dilacerante» di Orfeo: «[...] il dolore provocato dalla perdita definitiva di Euridice non è estraneo alla fine di Orfeo, alla devastazione del suo corpo da parte delle donne di Tracia».

³⁰ Eur. *Bacc.* 1139-41.

³¹ Eur. *Bacc.* 1388-92 (trad. di Vincenzo Di Benedetto).

³² La bibliografia sugli “Altered States of Consciousness” (ASC) è ampia: citeremo solo i lavori di Erika Bourguignon (*Religion, Altered States of Consciousness and Social Change*, Columbus, Ohio State University Press 1973; *Possession*, Columbus, Ohio State University Press 1976), Georges Lapassade (*Essai sur la transe*, Paris 1976) e Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1980).

mutilazione (apparentemente ingiustificata) subite da Apsyrtos per mano di Jason con la complicità e anzi su istigazione di Medeia durante la fuga dalla Colchide.³³ Un atto violento che ben s'inserisce, nella sua logica crudele, nell'atmosfera torbida e irrealistica di questa parte della vicenda contrassegnata da inganni, prodigi e riti magici (Medeia è sacerdotessa di Hekate). Un episodio non certo isolato, che trova un'immediata analogia con quello della spietata vendetta di Menelaos nei confronti di Deifobos, il figlio di Priamos che dopo la morte di Paride aveva sposato Helene.³⁴ Anche in questo caso la donna, questa figura decisamente ambigua e dalla "doppia natura" – come nella curiosa versione del mito attestata dallo stesso Euripide – conoscitrice di *phármaka* e sposa divina, indissolubilmente sospesa tra colpa e innocenza, ha un ruolo attivo nel preparare, forse nell'ideare, lo scempio che lascerà il troiano «laniatum corpore toto».³⁵

Stringendo il campo, e puntando l'attenzione su un aspetto non secondario dello "sbranamento" del cadavere di Orfeo, a noi interessa ora quello che abbiamo indicato come il tema della "testa decapitata", di ciò che accadde a Orfeo *dopo* la sua morte, del "mito di Orfeo dopo Orfeo" potremmo dire. Poco sorprendentemente per un personaggio avvertito come eccezionale, la morte non esaurisce le sue vicende, ma produce nuovi avvenimenti, genera altri eventi attraverso il *medium* della sua testa mozzata la quale, dopo esser caduta – assieme alla cetra – nel fiume Ebro, galleggiando raggiunge il mare Egeo per approdare infine sulle coste dell'isola di Lesbos, mentre la «frigida lingua» continua a invocare Euridice³⁶ o, più misteriosamente, «murmurat exanimis» al suono flebile della lira.³⁷

4. Caverne, coppe e specchi

Di quanto accadde dopo l'arrivo della testa parlante (cantante, mormorante) a Lesbos, non mancano interessanti testimonianze. Accostando due passi simili di Filostrato si ricavano alcune informazioni abbastanza precise. La testa si trovava in una grotta (*rhegma*), dove pronunciava oracoli (*echresmodótei*) di cui usufruivano non solo i lesbi e tutti i popoli limitrofi, ma addirittura i sovrani babilonesi, e «cantava spesso per il re dei persiani».³⁸ Filostrato ci informa inoltre che l'antro (*ádyton*) che ospitava l'oracolo venne visitato anche da Apollonio di Tyana,³⁹ importante prototipo di *theios aner*, "uomo divino", sapiente, "mago" e taumaturgo e, all'occorrenza, capace di "resuscitare" i morti.⁴⁰ Una possibile rappresentazione di consultazione della testa oracolare dentro l'insenatura rocciosa – grotta, antro, crepaccio – è quella raffigurata su una *hydria* a figure rosse databile al 440-430 a.C. circa, conservata a Basilea.⁴¹ [vaso_01](#) [vaso_02](#) [link](#) Se l'interpretazione di Faraone, basata su precedenti studi, e contenuta nel suo agile contributo sulle "teste profetiche", è

³³ Ap. Rhod. *Arg.* 4.450-81.

³⁴ Verg. *Aen.* 6.494-529.

³⁵ Sul trattamento simbolico del cadavere attraverso la pratica del *maskhalismós* – diversa e distinta dallo *sparagmós* – vedi E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime presso i Greci*, Roma-Bari, Laterza 1982, vol. I, Append. 2. Osservazioni anche in I. Chirassi Colombo, "La Grecia, L'Oriente e Pasolini. Riflessioni su Medea" in S. Ribichini, M. Rocchi, P. Xella (a cura), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca: stato degli studi e prospettive della ricerca. Atti del Colloquio internazionale, Roma, 20-22 maggio 1999*, Roma, CNR 2001, 341-61; E. Pellizer, "La sposa funesta nei racconti di Ulisse" in E. Pellizer, *Favole d'identità, favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, s.d. (ma 1982), 76-77.

³⁶ Verg. *Georg.* 523-27.

³⁷ Ov. *Met.* 11.50-53.

³⁸ Phil. *Her.* 28.7-11.

³⁹ Phil. *Vita Apoll.* 4.14.

⁴⁰ Phil. *Vita Apoll.* 4.45.

⁴¹ LIMC Orpheus 68 = Mousa, Mousai 100.

corretta, l'uomo barbuto che si cala attraverso una doppia corda⁴² verso la testa tra le rocce potrebbe essere Odysseus, che «in this episode makes an oracular consultation without the need of a priest, just as in the Odyssey he alone performs the necromantic ritual that brings the ghost of Teiresias up from the underworld».⁴³ In alternativa, si potrebbe vedere nell'uomo che si protende verso il basso, fin quasi a toccare la fronte o i capelli dell'inconsueto (per noi) oracolo, lo stesso scopritore della testa.⁴⁴

Altre rappresentazioni vascolari, per certi versi molto simili, aggiungono particolari che, anziché chiarirla, rendono l'interpretazione problematica. È il caso dell'*hydria* di Dunedin,⁴⁵ [vaso_03 link](#) che propone una scena molto simile nella composizione – un uomo, circondato da figure femminili (le Muse?), il cui sguardo incrocia quello di una testa ai suoi piedi – ma non necessariamente uguale nei contenuti. L'uomo giovane, imberbe, dai capelli lunghi, che tiene nella sinistra uno strumento a corde, nella destra un lungo ramo d'alloro, viene identificato con Apollo, mentre la donna di fronte a lui sarebbe Calliope (madre di Orfeo), e la figura parzialmente velata, dietro il dio, Euridice, in quella che è stata definita un'improbabile «kind of sad family reunion».⁴⁶ Un terzo, intrigante parallelo è quello rappresentato su una coppa conservata a Cambridge,⁴⁷ [vaso_04 link](#) sulla quale una giovane uomo, in piedi e con un bastone di alloro nella sinistra, allunga il braccio destro verso un altro giovane, seduto e intento a incidere con lo stilo una tavoletta. In mezzo, l'immane testa. Come è stato notato,⁴⁸ il fatto che quest'ultima e il primo uomo siano entrambi rivolti verso lo scriba sposta il centro della scena (e dunque l'attenzione di chi guarda) verso di lui. Si tratterebbe, insomma, di una scena di dettatura: dettatura di oracoli, è lecito supporre, o forse di quei *phármaka*, ricette o formule a scopo di guarigione «dettate dalla voce di Orfeo» (*Orpheía katégrapsen ghérys*) su «tavolette tracie» (*Thréssais sanísín*) citate da Euripide, *Alceste* (966-71).⁴⁹

Un'ipotesi suggestiva, che sembra supportata da altre evidenze archeologiche, come la numerosa serie di specchi etruschi⁵⁰ – tra i più notevoli, il cosiddetto specchio Casuccini, da Chiusi, conservato a Siena (inv. 176), [specchio_01 link](#) e il suo “gemello” da Castelgiorgio, al Louvre (inv. 1724), [specchio_02 link](#) entrambi risalenti al 300 a.C. circa – che riportano una scena la cui somiglianza con quella della coppa di Cambridge è impressionante: la testa, circondata da personaggi, si trova sempre in basso, in posizione centrale, ed è rivolta verso lo scriba munito di

⁴² Ma vedi Graf 1988: 93, che al posto della doppia corda vede «two spears». Contro, Doerig 1991: 62, per il quale «Son interprétation des cordes comme lances n'est pas convaincante». In *LIMC* Orpheus (“La tête oraculaire d'Orphée”) si parla di «deux objets longs et minces, semblables à des bandes ou des bâtons». Ogden 2001: 208 senza porsi il problema parla, semplicemente, di «two ropes that hang down from above the frame». Ma vedi De Puma 2001: 25-26 il quale, descrivendo nel dettaglio la scena, in cui la “corda” o “nastro” «has been folded so that almost equal halves hang from the man's grasp», osserva che «[...] the ribbon itself is apparently the golden ribbon or strap used by Orpheus when he held his kithara». In una recente comunicazione personale il prof. Graf mi conferma, sulla base dell'osservazione autoptica (e di colloqui con altri specialisti), l'interpretazione secondo la quale «it simply looked like the usual two spears carried by a hunter». Ciò che rende difficoltosa – aggiunge – l'identificazione della figura centrale.

⁴³ Faraone 2004: 27.

⁴⁴ Così intende la scena Graf 1988: 93. Altre ipotesi sembrano meno plausibili, e dettate da suggestioni letterarie più che da un preciso riscontro documentario, come quella di Doerig 1991: 62: «[...] il s'agit vraisemblablement de Terpendre de Mitylène, car seul un poète peut saisir le message de la tête d'Orphée».

⁴⁵ *LIMC* Apollo 871 = Mousa, Mousai 99.

⁴⁶ Faraone 2004: 10.

⁴⁷ *LIMC* Apollon 872.

⁴⁸ Faraone 2004: 12.

⁴⁹ Graf 1988: 94, ripreso in Faraone 2004: 13.

⁵⁰ Si conoscono in totale circa 3.500 specchi etruschi, per la maggior parte di bronzo, risalenti al periodo tra il V e il I sec. a.C., e molti dei quali provenienti da tombe femminili: De Puma 2001: 19.

tavoletta e stilo, di fronte al quale un personaggio maschile ricorda, nella sua postura, l'“uomo barbuto” del vaso di Basilea.⁵¹

Nello specchio di Siena, per certi versi il più interessante, la testa è esplicitamente designata come *Urphe*, mentre lo scriba è stato sostituito «da una donna, *Aliunea*, la cui immagine deriva da un modello originariamente maschile, cui è stato cambiato sesso aggiungendo maldestramente le rotondità dei seni e attribuendogli un nome certamente femminile».⁵² Identificando il giovane sulla sinistra, opposto ad *Aliunea*, chiamato *Umaele*, con la figura barbata di Basilea, e riconoscendo – dal confronto con altri specchi di soggetto identico – nell'oggetto ai suoi piedi il «contenitore della testa di Orfeo, custodito in un anfratto di Lesbo», si è ipotizzato che *Umaele* fosse addirittura «il sacerdote addetto all'oracolo, probabilmente anche l'interprete dei vaticini che vengono trascritti da altri».⁵³ In questo modo, «Le due serie si riferiscono ad altrettanti momenti della consultazione dell'oracolo: in un caso la testa di Orfeo, estratta dal suo contenitore, proferisce il vaticinio, trascritto e esibito da un addetto; nell'altro, invece, la testa è ancora custodita entro il cesto e l'oracolo deve essere ancora pronunciato».⁵⁴

5. Orfeo, o della necromanzia

Qualcuno, partendo dagli spunti di Graf, si è spinto più in là, mettendo in relazione queste suggestioni iconografiche con il dibattuto problema della consultazione oracolare di teste profetiche, alla cui esistenza rinviano fonti diverse per tipologia e ambito geografico e cronologico. Basterà citare, a puro titolo d'esempio, i casi dell'“oracolo portatile” del re spartano Cleomenes (la testa decapitata e conservata nel miele del confidente Archonides) in Eliano, e i due *prodigia* riportati da Flegonte di Tralles (le teste profetiche del bambino ermafrodita e, in diverso contesto, del generale Publio divorato dal lupo).⁵⁵ Si tratta di testi complessi, dietro ai quali si è visto un motivo – se non una vera e propria “tradizione” – che risale a formule di area babilonese del I millennio a.C.⁵⁶ Siamo nel più ampio e controverso campo delle pratiche necromantiche, delle più o meno presunte consultazioni divinatorie che utilizzano un defunto – o parti di esso: una testa, un

⁵¹ Sulla serie di specchi etruschi raffiguranti la testa oracolare di Orfeo, e sul loro rapporto con le pitture vascolari citate, cfr. Cristofani 1985(b): 6-9 e, meno mirato sul tema, Cristofani 1985(a): 4-5. Concisa ma utile descrizione dello specchio senese in Elisabetta Mangani, “Specchio da Chiusi” in Mauro Cristofani (a cura), *Civiltà degli Etruschi*, Milano, Electa 1985, 354. Cfr. anche Maggiani 1992. Inoltre, più recente e più specifico, De Puma 2001, che pubblica uno specchio (all'epoca inedito) conservato al Princeton University Art Museum, strettamente connesso con lo specchio Casuccini.

⁵² Cristofani 1985(b): 7.

⁵³ Cristofani 1985(b): 7. Va precisato che il problema interpretativo, ovviamente molto più complesso di quanto questi pochi e superficiali accenni possono indurre a pensare, va collocato nel contesto degli specchi decorati con scene di aruspicina, la “disciplina etrusca” la cui connessione con le vicende della testa vaticinante di Orfeo non può essere casuale. Cfr. Cristofani 1985(a): 5 (in riferimento allo specchio cosiddetto di Tarchon, da Tuscania, conservato al Museo Archeologico di Firenze): «Si ripete, insomma, lo schema più semplificato, a due personaggi, che abbiamo già visto nello specchio orvietano, dove *Umaele* consulta il fegato poggiando la gamba sinistra su un pilastrino di roccia e *Alpnu* lo sorvegli».

⁵⁴ Cristofani 1985(b): 8. Sul significato simbolico degli specchi, intesi come «auspicio favorevole di nozze felici, allietate da prole numerosa», vedi Maggiani 1992: 3-4 e De Puma 2001: 27.

⁵⁵ Ael. *Varia Hist.* 12.8; Phleg. *Trall. Mir.* 2-3. Per una discussione dei passi, vedi Faraone 2004: 17-25.

⁵⁶ Oltre a Faraone 2004, vedi Faraone 2005, dove s'ipotizza la persistenza di rituali necromantici attuati mediante consultazione di un teschio, resa possibile da un espediente linguistico volto a “nasconderli” (l'uso di *skyphos* al posto di *kephalê*, testa). Cfr. Faraone 2005: 281: «The Greek magical handbooks, however, collect spells that are at the end of a scribal tradition that in some cases is half a millennium old and preserves recipes that were originally written down or collected in areas of lower Egypt or elsewhere along the Mediterranean basin». Per la *cefalomanzia*, cfr. Odgen 2001: 202-216 (cap. 13: “Reanimation and Talking Heads”). Sull'importanza trans-culturale del simbolismo delle teste, si segnalano inoltre lo studio di Nagy 1990, e la voce “Head” in Meslin 1995.

cranio, ossa – generalmente ritenuto in qualche modo “sapiente” o “potente”, le quali trovano i propri modelli culturali e prototipi concettuali in una serie di documenti letterari, ma non solo.⁵⁷

Punto di partenza imprescindibile, sul versante letterario, è l’evocazione di Odysseus nella cosiddetta *Nekyia* omerica, nel libro XI dell’*Odissea*, dove la consultazione del *mantis* Tiresia è spunto e pretesto per introdurre una “visione” del mondo infero destinata a generare una pletora di riprese, rivisitazioni, parodie,⁵⁸ e i cui temi narrativi – il sacrificio animale, la “sete” di sangue dei defunti, la loro inconsistenza, per citarne solo i più vistosi – saranno topici già nell’antichità, per poi sopravvivere a livello d’immaginario praticamente fino a noi. Segue, ma non per importanza, l’evocazione di Dario nei *Persiani* di Eschilo che, pur nella diversità dei temi e delle strutture letterarie (l’ambientazione, i personaggi, le esigenze drammaturgiche) e naturalmente delle circostanze storico-culturali, costituisce un ideale *pendant* della *Nekyia*, oltre che un efficace esempio di come poteva essere concepita una “seduta” necromantica.⁵⁹ L’elenco potrebbe continuare con episodi molto interessanti, a maggior ragione quando presentati come “veri”, cioè storici. Paradigmatica in questo senso è la consultazione di Periandro di Corinto di cui c’informa Erodoto (5.92), dove la prassi di interrogare un defunto (la moglie, in questo caso) presso un apposito luogo (un *nekromanteion*) viene proposta – al di là delle implicazioni ideologiche (anti-tiranniche) del racconto – in un contesto normale, quasi banalizzante.

In ambito latino, ma di nuovo sul versante letterario, non si possono ignorare almeno le suggestioni di Apuleio, con l’eloquente rianimazione praticata dal “profeta” egiziano Zatchlas,⁶⁰ e soprattutto la ragguardevole e per molti versi “estrema” rappresentazione dell’Erictho di Lucano.⁶¹ Questi due passi in particolare presentano forti analogie tra loro, appartenendo a quella che altrove abbiamo definito “necromanzia rianimatoria”, nella quale la manipolazione del *soma*, del corpo del defunto è funzionale al “risveglio” dell’“anima” o “spirito” che s’intende consultare.⁶² Diverso è il discorso per il passo, il cui testo problematico ha suscitato aspre dispute a partire dai primi commentatori cristiani, della cosiddetta necromante di En-dor,⁶³ la cui fortuna anche iconografica testimonia dell’interesse per questo intrigante caso di necromanzia biblica, in cui la richiesta “illecita” di Saul costituisce l’*exemplum* negativo di comportamento all’interno di un sistema

⁵⁷ Innanzitutto il *corpus* dei *Papyri Graecae Magicae* e, in seconda battuta, delle gemme e degli amuleti “magici”, che hanno acquisito negli ultimi anni un crescente interesse tra gli studiosi. Testo di riferimento per una panoramica sulla necromanzia nel mondo antico è Ogden 2001, pur con alcuni limiti, segnalati da Fritz Graf nella sua recensione al volume («Classical World» 99.4, 2006, 459-460). Per una breve ma precisa introduzione al problema, vedi invece Bourguignon 1995.

⁵⁸ Basti pensare, quale esempio notevole di catabasi in chiave parodica, all’esilarante *Menippo, o la necromanzia* di Luciano di Samosata dove, in una sarabanda di citazioni e invenzioni, il protagonista scende vivo all’Ade per risalirne, alla fine, edotto da Tiresia su quale sia “la vita migliore e la più saggia” da condurre.

⁵⁹ Utilizziamo l’espressione “seduta”, ovviamente con voluto anacronismo, solo per evidenziare come, nell’ambito della continua rielaborazione di persistenti temi culturali (di cui la “necromanzia” offre un peculiare esempio), sia possibile tracciare un filo almeno a livello formale, se non di contenuti, tra i passi letterari citati e successive “scene” di rituali necromantici che – fatte le dovute distinzioni – da Omero e dal mito classico, passando attraverso le invenzioni latine (Erictho, Zatchlas) e attingendo alla costante rielaborazione di temi biblici (la necromante di En-dor), attraverso l’immaginario demonologico medioevale (cristiano) giunge – non senza la reiterazione di consolidati stereotipi – fino alla moderna “necromanzia” delle sedute spiritiche, inaugurata nel 1848 dalle sorelle Fox ed elevata a “scienza” da Allan Kardec ed epigoni. Cfr ad esempio Nogueira Negrão: 1995.

⁶⁰ Ap. *Met.* 2.28-29.

⁶¹ Luc. *Phars.* 6.777-820. Per i dati, cfr. ancora Ogden 2001.

⁶² Sull’argomento, rimando ancora a Cecon 2009.

⁶³ *I Samuel* 28.3-25.

rigidamente monoteista, che dal modello ebraico arriva, attraverso la mediazione della cultura romana, fino al Cristianesimo.⁶⁴

Ma dietro e oltre le rappresentazioni prettamente letterarie resta la non irrilevante casistica delle testimonianze antiche relative ai *nekromanteia*, i discussi luoghi preposti all'incontro dei vivi con i defunti a scopo oracolare, la cui incerta topografia si sovrappone spesso ai presunti *ploutónia* o *charónia*, gli ingressi agli inferi ai quali sono associate altrettante mitiche catabasi. A partire dalle ripetute “discese” di Erakles, che riporta dall'Ade un uomo ancora vivo (Teseo) e una donna già morta (Alcesti); dello stesso Teseo che, sceso assieme all'amico Piritoo, può tornare solo grazie all'intervento di Erakles, appunto;⁶⁵ e naturalmente da quella di Odysseus, quasi prototipo di ogni futura catabasi. Oracoli o ingressi, molti di questi operavano al di fuori del mito, in epoca storica, come le fonti testimoniano insistentemente. Una ricognizione anche parziale dei presunti *nekromanteia*, la cui presunta identificazione in sede archeologica ha suscitato non pochi disaccordi, non può prescindere dai quattro più rilevanti: l'Acheron in Thesprozia, consultato da Periandro, l'Averno in Campania (entrambi forse costituiti da un'area prospiciente i relativi laghi), il sito di Herakleia Pontica descritto da Plutarco, e ancora il Tainaron di Capo Malea (questi ultimi, ricavati forse da caverne naturali parzialmente modificate con opere di muratura). A questi si aggiunga inoltre, per l'importanza che sembra rivestisse in relazione alla diffusa pratica della consultazione per *incubazione*, l'oracolo di Trofonio a Lebadea, in Beozia, nel cui mito di fondazione tra l'altro compare – è difficile dire quanto casualmente – una testa decapitata.⁶⁶

6. Orfeo degli spiriti

Tra le innumerevoli riletture, rivisitazioni o vere e proprie reinvenzioni del mito di Orfeo, alcune sembrano attingere a uno o più dei suoi molteplici aspetti in modo particolarmente efficace, si è tentati di dire più pertinente rispetto agli altri. Non si tratta infatti solo di “modernizzare” un mito antico, caratterizzando motivi e personaggi alla luce di istanze “moderne” (psicologiche, sociali, genericamente culturali), estranee all'epoca e alla cultura che le hanno prodotte. La sfida è quella di “attualizzare” tali temi, rinvenendo all'interno di un mito quelle caratteristiche che, anche modificandone i tratti salienti, lo rendono riconoscibile e al contempo innovativo, e perfettamente fruibile a un pubblico attuale. Nella congerie di esempi, ci sembrano particolarmente pregnanti in questo senso le proposte artistiche – letterarie e pittoriche – di una serie di autori afferenti in vario modo all'esperienza del Surrealismo e delle suggestioni da esso generate.

Sul piano figurativo, però, oltre e ben prima degli arditi esperimenti surrealisti troviamo particolarmente rilevanti il “decadente” simbolismo delle opere di Gustave Moreau (che perseguì il tema di Orfeo in modo quasi ossessivo) e le immaginifiche visioni di Odilon Redon, che formano un non trascurabile precedente a molte delle espressioni artistiche “visionarie” e talora trasgressive del Novecento. Il tema della testa profetica di Orfeo ha infatti goduto di larga fortuna in campo pittorico molto prima degli sperimentalismi novecenteschi, preparandone la strada. Decisamente significativo è l'apporto di Gustave Moreau (1826-1898), [moreau_01](#) [link](#) [moreau_02](#) [link](#)

⁶⁴ Si ricorda solo di passaggio come a Lucano siano attribuite opere come *Orpheus* e *Catachthonion* (forse titoli alternativi della stessa *Pharsalia*). Sulle suggestive ipotesi del poema come “anti-Eneide”, e di un influsso dell'episodio biblico e, più in generale, della religiosità ebraica su Lucano, rimando alla bibliografia citata in: Alberto Cecon, *Femminile e saperi illeciti. La necromanzia nel Mediterraneo antico* (tesi), 128-133: <http://www.lett.units.it/ichco/>

⁶⁵ Come nota Ciani 2004: 12, a proposito della “trappola” che rischia d'imprigionare per sempre Teseo: «Il Labirinto – in cui si può solo entrare e morire – costituisce una straordinaria metafora dell'aldilà. Ma, per quanto terrificante nella sua insondabile geometricità, è pur sempre un prodotto dell'ingegno umano, e Teseo può entrarvi e uscirne ricorrendo all'ingegno. Labirinto di Dedalo e filo di Arianna: *techne* contro *techne*».

⁶⁶ Il funzionamento dell'oracolo di Trofonio è descritto con una certa minuzia in Paus. 9.39, cui si aggiungano Plut. *Mor.* 590-592, e Phil. *Vita Apoll.* 8.19. Per una estesa trattazione di questi “oracoli dei morti”, vedi ancora Ogden 2001: 17-74.

[moreau_03 link](#) [moreau_04 link](#) la cui ispirazione “orfica” va ricercata nell’*Orphée* di Gluck (e nella sua interprete, la cantante Pauline Viadot).⁶⁷ All’*Oedipe et le Sphinx* di Moreau, esposto nel 1864, si deve invece la vocazione del giovane Odilon Redon (1840-1916),⁶⁸ che sul motivo della *tête coupée* – di Orfeo, ma non solo – tornerà ripetutamente e, si è di nuovo tentati di dire, ossessivamente: le varie *Têtes d’Orphée sur la lyre* (1880) e *Tête d’Orphée flottant sur les eaux* (1881) [redon_01 link](#) [redon_02 link](#) [redon_03 link](#) [redon_04 link](#) [redon_05 link](#) sono solo alcune delle variazioni su un tema che segna insistentemente, in un gioco di rimandi, o di specchi, tra letteratura, musica, arti figurative e plastiche, tutta la seconda metà dell’Ottocento e tutto il Novecento, da Moreau e Redon, appunto, a Verlain, Mallarmé, passando per le “visioni” di Huysmans, fino a Rodin, Rilke, le avanguardie, per giungere fino a oggi.

In campo letterario, tra le opere che maggiormente hanno stravolto, aggiornandolo, il mito di Orfeo, facendolo però rivivere e dialogare con la cultura moderna, ci piace annoverate l’*Orphée* di Jean Cocteau (1927, scritto nel 1925) e l’*Orfeo vedovo* di Alberto Savinio (1950). [savinio_01 link](#) Un accostamento anche non approfondito dei due testi ci sembra rivelatore non solo delle analogie, peraltro abbastanza comprensibili, quanto piuttosto di alcune differenze che rendono il secondo, se non più “originale”, forse più ricco di trovate innovative e inconsuete. La nostra lettura, scevra dai tecnicismi della critica letteraria, è volta a isolare solo alcuni spunti che sembrano celare, dietro gli espedienti apparentemente lievi dell’ironia e del paradosso, una ripresa attenta e puntuale di riferimenti al mito.⁶⁹

In questo senso colpisce subito l’attenzione, nel lavoro teatrale di Cocteau, il motivo della testa parlante di Orfeo, la quale verso la fine sostituisce quasi simmetricamente il cavallo vaticinante: un esplicito riferimento alla parte più “colta” e meno consueta del mito (come si è visto), che manca in Savinio. La dimensione “oracolare” – chiamiamola così – è messa in scena, in Cocteau, fin dalle primissime battute, in cui l’Autore avverte che Orfeo «consulta un alfabeto spiritico», ovvero è intento a trascrivere le lettere che il cavallo – entità inequivocabilmente ctonia, connessa alle potenze inferi, o “potenza” esso stesso – detta battendo dei colpi con lo zoccolo. Si tratta di una versione “animalesca” (e grottesca) del processo di *comunicazione medianica*, utilizzato dai frequentatori delle sedute spiritiche per consultare lo “spirito” di un defunto.⁷⁰ Il rimprovero di Euridice, contrariata per questa nuova “passione” di Orfeo («Passi la vita a far moine al cavallo, a interrogarlo, a sperare che ti risponda. Non è serio» [...], «E quando tu interroghi il cavallo e mi lasci sola, io rompo il vetro»: scena I), rende esplicito il carattere “divinatorio” della consultazione di Orfeo, che (alla luce di quanto detto) potremmo definire a buon diritto *necromantica*.⁷¹ Orfeo, a differenza del mito, qui non pronuncia oracoli, ma li trascrive, e proprio nella volontà di vederli realizzati mette in moto la sequenza di eventi che vedrà il compimento della “assurda” profezia del cavallo: e come ogni oracolo che si rispetti, si rivelerà veritiero e fallace al contempo, a seconda di come lo si avrà saputo (o voluto) interpretare.

⁶⁷ Jacquemard-Brosse 1998: 222-226. Non è casuale che in Moreau le teste del cantore trace vadano quasi a sovrapporsi, non solo formalmente, a quelle del Battista nelle diverse versioni di *Salomé*, consegnando la figura di Orfeo a quella dimensione “cristologica” e salvifica che trova non poco spazio nelle elaborazioni moderne del mito, ma che risale già ai primi secoli dell’era cristiana con l’identificazione di Orfeo (oltre che con il re Davide) con Dioniso, apprezzabile nello sconcertante Orfeo bacchico sulla croce, in un amuleto di IV sec. d.C.: cfr. Chiarini 2005: 162.

⁶⁸ Jacquemard-Brosse 1998: 226-227.

⁶⁹ Non serve ricordare l’importanza del “mito”, e più in generale della cultura classica, nell’opera dei fratelli De Chirico, e in particolare nell’intera produzione – letteraria, pittorica, musicale – di Alberto Savinio. Vedi, per un rapido inquadramento, Zingone 2002.

⁷⁰ Ma vedi anche Savinio 1991: 159, dove Matilde, spaventata, esclama: «Qui si sta facendo lo spiritismo».

⁷¹ A ulteriore conferma della natura infera del cavallo, e riferendosi alla sua profezia – «Madama Euridice ritornerà dall’Ade» (scena I) – Orfeo esclama: «Che sappiamo noi? Chi parla? Cozziamo nel buio; siamo nel soprannaturale fino al collo», e subito dopo: «È un poema, un poema del sogno, un fiore dal fondo della morte».

Nel testo saviniano, come accennato, il motivo della testa non compare. È difficile tuttavia resistere alla tentazione di collegare visivamente il testo con la produzione pittorica di Alberto Savinio, alias Andrea De Chirico. Si pensi solo all'*Orphée* del 1929 [savinio_02 link](#) (di poco successivo al testo di Cocteau), con quel busto dal quale si dipartono verso l'alto due appendici – ciò che resta delle braccia, forse – dando forma a una cetra organica le cui corde rotte e sfilacciate occupano il posto in cui dovrebbe esserci la testa del cantore. Un acefalo uomo-lira, insomma, la cui testa (elemento che nella produzione saviniana è spesso teriomorfo) è sostituita dallo strumento del canto e della poesia per antonomasia, a indicare forse un'auspicabile o già realizzata identificazione tra l'Artista e la sua arte – o l'Arte *tout court*. Come non ricordare allora le parole dello stesso Savinio: «Orfeo è l'uomo. L'uomo superiore. L'uomo completo: il poeta. Indovinate? *Orphée c'est moi*. [...]».⁷² [savinio_03 link](#) Ciò non significa che la dimensione dell'oracolarità sia del tutto assente: è semmai traslata, privata di volto (e di testa, come nel dipinto), spostata di senso e affidata all'immaginario “meccanico”, tecnologico, è una voce invisibile, impersonale, pertanto innaturale, come l'Altoperante che incombe nell'*Alceste di Samuele* (1949), l'altro complesso testo saviniano che riprende, contaminandola con motivi dolorosamente attuali (le persecuzioni naziste), la storia di Alceste.⁷³ Il tema euripideo della moglie che sceglie di morire al posto del marito, e viene riportata in vita da Erakles, offre a Savinio il pretesto per mettere in scena un'indimenticabile, “modernissima” catabasi al “Kursaal dei morti”, il quale «ipostatizza, con evidente ironia, il pubblico maldisposto nei confronti dell'opera di Savinio che, di fatto, sgarbatamente reagì al primo allestimento dato da Strehler nel 1950».⁷⁴

7. Orpheus ex machina

Comune ai due testi presi in esame è invece la presenza del dio-mediatore Hermes, che nell'Autore francese è rappresentato da Heurtebise, vetraio e “uomo degli specchi”, il cui ruolo risolutore recupera la funzione di “psicopompo” del dio greco. Laddove in Savinio è divenuto invece un prosaico – e quindi molto più spiazzante – agente di commercio (e non si dimentichi che Hermes è il dio della “comunicazione” intesa, in senso allargato, anche come scambio, commercio, furto, in generale passaggio di cose tra persone diverse).⁷⁵ L'uso dello *specchio* nell'*Orfeo* di Cocteau – meglio, nei suoi *Orfei* – è stato sottolineato più volte.⁷⁶ «La fredda trasparenza del vetro che

⁷² Savinio 1988: 443. È degno di nota il fatto che anche Cocteau e Savinio, così come molti degli artisti che li hanno preceduti nell'esplorazione di questo mito, giungono a una totale identificazione con Orfeo: cfr. la visita di Savinio all'"antro" di Orfeo-Cocteau, e l'*hommage* di questi all'"Instinctive Orphée" Savinio, in Savinio-Cocteau 1960.

⁷³ Ossani 1996: 470, n. 51: «L'altoperante, “voce senza corpo” che pontifica sui compiti e la natura del teatro, intervenendo nei momenti meno opportuni a manovrare lo scambio dei binari, sembra assumere quella realtà di “inquilino nero” di cui Savinio ha parlato a proposito di Maupassant cfr. *Maupassant e l'altro...*, pp. 65-80), ma non va esclusa la possibilità che in esso possa individuarsi anche “la voce dell'oracolo”, come si evince da un passo di *Scatola sonora...*, p. 219: “E perché non adoperare un altoperante per la voce dell'oracolo? Gli strumenti della retorica non dovrebbero impaurire a teatro, soprattutto in un'opera di grande architettura retorica come l'*Alceste*. L'arte è il gioco delle esagerazioni”». Così lo Spettatore apostrofa l'Altoperante in Savinio 1991: 17: «Crede di farmi paura? E poi lei chi è che parla e non si fa vedere? È con queste voci metalliche e senza corpo, che l'uomo oggi fa paura all'uomo».

⁷⁴ Ossani 1996: 470. Per una lettura acuta e “irriverente” dell'*Alceste* di Euripide, vedi Jan Kott, *Mangiare dio*, SE 1990.

⁷⁵ «Il personaggio che, nel libretto, più sembra assumere su di sé il ruolo critico e riflessivo tipico del teatro di Savinio, è quello dell'Agente, che, spettatore della vicenda (quando non è in scena origlia tutto dalla porta), si trasforma con essa, muta opinione (da sostenitore della macchina a suo avversario), sino a farsi responsabile di un diverso finale: [...]»: Valentino 2002: 80-81. Più in generale sul teatro di Savinio, cfr. Luca Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni 1991.

⁷⁶ Il rapporto di Heurtebise con gli specchi si fa poco a poco sempre più esplicito: «Sarete stata vittima di un miraggio fra i miei e i vostri vetri. A volte gli oggetti mentiscono. [...]» spiega a Euridice (scena V), e poco dopo confessa a Orfeo (scena VII): «Vi svelo il mistero dei misteri. Gli specchi sono le porte attraverso le quali la Morte va e viene. [...]».

Heurtebise rappresenta è doppiata dallo specchio, fredda e lucida soglia che tutti attraversano per passare dal visibile all'invisibile, dal reale al metafisico. Questo specchio chiede di diventare uno schermo cinematografico, che interamente riflette l'unica realtà che val la pena di offrire, quella del film; il mito serve al passaggio dalla scena allo schermo, annuncia i film successivi, fa da ponte tra alcune delle arti della modernità, il teatro, la pittura, il cinema, ovvero la parola e l'immagine». ⁷⁷
[cocteau_01 link](#)

Ciò che forse non è stato sottolineato è che in Cocteau l'espedito, per quanto efficace, riprende comunque l'idea non nuova di una soglia che permette l'accesso a un "aldilà", dimensione parallela, opposta o "specularmente" rovesciata rispetto a quella "normale" (vita/morte, realtà/apparenza). ⁷⁸
«Senza appiattare due lavori per tanti aspetti diversi, non si può non rilevare l'incidenza che in entrambi hanno i giuochi dei vetri, degli schermi, degli specchi: la morte e i suoi aiutanti, Orfeo ed Euridice passano attraverso gli specchi per andare e venire dal regno delle ombre e il custode benefico della coppia è un vetraio (Cocteau); Euridice appare attraverso lo schermo della macchina e il vetro che la separa da Orfeo non si rompe nemmeno con le pallottole (Savinio): le esperienze dada ripropongono in altra chiave il macchinismo e la febbre tecnologica dell'opera degli anni Venti [...]». ⁷⁹

Il tema della morte/discesa agli inferi e successivo ritorno/resurrezione è infatti trattato dai due Autori in modo apparentemente simile, ciascuno avendo escogitato uno stratagemma narrativo funzionale e ricco di suggestioni "classiche". Ci sembra tuttavia che all'invenzione di Savinio – il cui *Orfeo vedovo* è del 1950, lo stesso anno del film di Cocteau – vada ascritta una certa novità, in quanto «Diverse sono le analogie e le differenze che possiamo tracciare tra il mito classico e la rilettura saviniana. [...] La catabasi di Orfeo è sostituita qui, dalla tecnologia che bussa alla porta nella persona dell'Agente dell'IRD. Non è più Orfeo che scende agli inferi, ma la tecnologia che riconduce a lui la sua amata. L'Orfeo-vittima del suo voltarsi indietro, responsabile quindi del suo gesto e della seconda perdita di Euridice è sostituito da un Orfeo-vittima della civiltà delle macchine contro cui non può nulla». ⁸⁰

Non è infatti il protagonista che "scende", ma Euridice che "viene fatta salire" attraverso la "Cinecronoplastica", una nuova tecnica che rappresenta lo sviluppo e il superamento del cinema, «che coglieva le immagini nel loro movimento, e le proiettava sullo schermo», ⁸¹ e della televisione, «che coglieva le immagini in un punto dello spazio, e in un altro punto dello spazio le ricomponeva». La "Cinecronoplastica" «coglie i corpi in un punto del tempo, e in un altro punto del tempo li ricostituisce», permettendo così la Ricostituzione dei Defunti (da cui l'acronimo I.R.D.) mediante una macchina («una cassa rettangolare, di statura poco più che umana»: una specie di bara, quindi) che curiosamente ricorda quelle, cari agli appassionati di letteratura e cinema di fantascienza, del "teletrasporto". ⁸²

Sull'uso degli specchi (di vetro, ma anche acquorei, con un preciso e significativo rimando al mito di Narciso) nell'*Orfeo* cinematografico di Cocteau, vedi Pucci 2005: 169-172.

⁷⁷ Angelini 1993: 392.

⁷⁸ Si pensi all'*Alice* di Carroll, le cui avventure "attraverso lo specchio" naturalmente non si limitano a una semplice fantasia infantile o all'aspetto ludico delle trovate logico-linguistiche di cui si compone. Ossani 1996: 480 osserva: «Nella specchio, dove solo il mistero dello sguardo può essere capace di accogliere, in quel guardare-guardarsi, tutti i livelli materici del testo e di attraversarli, si congiungono ermafroditicamente, nella chiara realtà metafisica che di qui emana, fine e principio, iniziazione e morte, un nuovo teatro e una nuova arte».

⁷⁹ Dalmonte 1996: 206-207.

⁸⁰ Cocomazzi: 5-6.

⁸¹ Questa e le tre successive citazioni sono tratte da Savinio 1950: 11, 13.

⁸² L'idea non è isolata, in Savinio: una macchina che riporta in vita i morti è menzionata anche nel soggetto cinematografico *Vita di Mercurio*. «In questo caso però il redivivo si limita a eseguire ripetitivamente, come un manichino di carne, l'ultimo atto compiuto in vita»: Auro Bernardi, *Al cinema con Savinio*, Chieti, Métis 1992, 157. A titolo di curiosità, segnaliamo che l'idea di una macchina in grado di "teletrasportare" la materia appare per la prima

Un rovesciamento di prospettiva, un ribaltamento di ruoli per cui Euridice, inconsapevole, viene “materializzata” all’interno del congegno (e ancora una volta il pensiero va alle *materializzazioni* di molte sedute spiritiche) mentre Orfeo, per raggiungere l’amata (tra l’altro fedifraga: altra innovazione saviniana), deve morire lui stesso. Infatti «Qui Orfeo non pensa neppure per un attimo a recuperare Euridice, semmai – e soltanto nella versione librettistica – vorrebbe raggiungerla nella morte, attraverso il suicidio, come in “una specie di villeggiatura”. Evidentemente in questo secondo dopoguerra, il predominio delle macchine è talmente avanzato che il sedicente poeta – che già da tempo aveva perso la propria ‘aureola’ – non se ne rende nemmeno più conto, e riduce miseramente e definitivamente se stesso al ruolo di scribacchino».⁸³ Una catabasi meccanica, surreale, che gioca a capovolgere i termini consueti, a stravolgere le (apparenti) certezze per mostrare il vero significato delle cose, oltre e “aldilà” delle convenzioni e delle stratificazioni culturali, tra le quali gli stessi miti rientrano: «Vedovo Orfeo non è di moglie: [...] vedovo è Orfeo, vedovo momentaneo, della Poesia».⁸⁴

Tra l’altro, il fatto che l’accostamento tra l’innovativa tecnica e i due “superati” mezzi di comunicazione implichi un implicito paragone tra i “corpi” e le “immagini” arricchisce la novità della trovata saviniana con un ulteriore motivo d’interesse, nel senso di una possibile individuazione del “corpo” come sistema semiotico: l’uomo come segno, messaggio visivo, è un uomo spersonalizzato, latore di una comunicazione impersonale, superiore, immateriale. Metafisico manichino, meccanismo organico, oracolo invisibile, altoparlante. [de chirico 01 link](#) Un altro modo, forse, per dire quella completa coincidenza dell’Artista – di volta in volta, nella sua perpetua metamorfosi, cantore, poeta, pittore – con l’Arte che tutto trasforma: «Orfeo insomma era come noi: artista. Egli è dunque il nostro patrono, il nostro santo protettore: l’uomo che possiede la miracolosa facoltà di trasformare la vita fisica in vita metafisica, la materia in spirito, il mobile in immobile, la specie in tipo, il transitorio in eterno, il mortale in immortale; e di attuare l’inattuabile, rendere possibili le maggiori impossibilità».⁸⁵

volta – a quanto ci risulta – con il nome di *Telepomp* nell’opera *The Man Without a Body*, pubblicato su *The Sun* nel 1877 dallo scrittore Edward Page Mitchell. Il protagonista della storia, molto curiosamente, incontra una “testa parlante”, che risulta essere quella dell’inventore dell’avveniristico marchingegno. Traggio le informazioni dal sito <http://www.technovelgy.com/>, dove è reperibile un brano del racconto con la “spiegazione” del funzionamento del *Telepomp*.

⁸³ Valentino 2002: 80. Cfr. anche Dalmonte 1996: 201: «È vero che il commercio di Orfeo con la morte appartiene al mito classico, tuttavia è soltanto novecentesca la commistione fra i due regni: l’Orfeo classico può scendere agli inferi, condividendo per un tratto lo stato dei defunti, ma, una volta tornato sulla terra, è vivo di nuovo e può “normalmente” morire; [...] Anche la morte (del mito, del Dio) nel Novecento non è più un assoluto, ma entra nella concatenazione infinita e ripetitiva dei fenomeni».

⁸⁴ Savinio 1988: 444.

⁸⁵ Savinio 2004: 990-991.

Bibliografia

- Angelini 1993: Franca Angelini, "Orfeo allo specchio" in Masaracchia 1993, 383-398
- Bartoli-Dalmonte-Donati 1996: F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (cur.), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Primo Novecento*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento
- Bettini 1986: Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 236-255 (*La follia di Aristeo*)
- Bettini 2005: Maurizio Bettini, "Per un punto Orfeo perse la cappa" in Guidorizzi-Melotti 2005, 100-118
- Borgeaud 1991: Philippe Borgeaud (cur.), *Orphisme et Orphée : en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Droz
- Bourguignon 1995: Erika Bourguignon, "Necromancy" in Mircea Eliade (cur.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan (1987)
- Cannas 2004: Andrea Cannas, *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Roma, Bulzoni
- Cecon 2009: Alberto Cecon, "Égersis sómatos nekroû (PGM XIII 277-282). Rianimazione-resurrezione: mito, magia, tecniche e miracoli" in Paolo Scarpi, Michela Zago (cur.), *Esoterismi e costruzione dei saperi. Atti del Convegno (Padova, 3-4 maggio 2007)*, Padova, S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, 35-56
- Chiarini 2005: Gioachino Chiarini, "Tra mito e tradizione: immagini di Orfeo da Polignoto a Aby Warburg" in Guidorizzi-Melotti 2005, 152-167
- Ciani 2004: Maria Grazia Ciani, "Introduzione" in Maria Grazia Ciani, Andrea Rodighiero (cur.), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 9-21
- Cocomazzi: Daniele Cocomazzi, "L'Orfeo Vedovo di Alberto Savinio" in: <http://www.sonusedizioni.it/maratea/files/edizioni/pdf/cocomazzi.pdf>
- Cristofani 1985(a): "Il cosiddetto specchio di Tarchon: un recupero e una nuova lettura" in «Prospettiva» 41 (1985), 4-20
- Cristofani 1985(b): Mauro Cristofani, "Faone, la testa di Orfeo e l'immaginario femminile" in «Prospettiva» 42 (1985), 2-12
- Dalmonte 1996: Rossana Dalmonte, "La morte di Orfeo" in Bartoli-Dalmonte-Donati 1996, 191-208
- De Puma 2001: Richard D. De Puma, "An Etruscan Mirror with the Propheying Head of Orpheus" in «Record of the Art Museum, Princeton University» 60, 19-29

- Detienne 1971: Marcel Detienne, “Orphée au miel” in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 12, 7-23
- Di Simone 2003: Marina Di Simone, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Firenze, Libri Liberi
- Di Fabio 1993: Angela Di Fabio, “La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone: metamorfosi di un mito” in Masaracchia 1993, 199-210
- Doerig 1991: José Doerig, “La tête qui chante” in Borgeaud 1991, 61-64
- Faraone 2004: Christopher A. Faraone, “Orpheus’ Final Performance: Necromancy and a Singing Head on Lesbos” in «Studi Italiani di Filologia Classica» 2/I (IV serie), 5-27; trad. it.: “L’ultima esibizione di Orfeo: negromanzia e una testa cantante a Lesbo” in Guidorizzi-Melotti 2005, 65-85
- Faraone 2005: Christopher A. Faraone, “Necromancy goes Underground: the Disguise of Skull-and Corpse-Divination in the Paris Magical Papyri (PGM IV 1928-2144)” in Sarah I. Johnston, Peter T. Struck (cur.), *Mantikê. Studies in ancient divination*, Leiden, Brill, 255-282
- Graf 1988: Fritz Graf, “Orpheus: A Poet Among Men” in Jan Bremmer (cur.), *Interpretations of Greek Mythology*, London, Routledge, 80-106
- Guidorizzi-Melotti 2005: Giulio Guidorizzi, Marxiano Melotti (cur.), *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*, Roma, Carocci
- Jacquemard-Brosse 1998: Simonne Jacquemard, Jacques Brosse, *Orphée ou l’initiation mystique*, Paris, Bayard
- Leoni 2002: Stefano A.E. Leoni, *Orfeo, il mito, la musica. Percorsi tra musicologia e antropologia musicale (Giornate di studio, Alessandria, 24-25 novembre 1999)*, Torino, Trauben
- Maggiani 1992: Adriano Maggiani, “Iconografie greche e storie locali nell’arte etrusco-italica tra IV e III secolo a.C.” in «Prospettiva» 68, 3-12
- Masaracchia 1993: Agostino Masaracchia (cur.), *Orfeo e l’orfismo. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale
- Meslin 1995: Michel Meslin, “Head” in Mircea Eliade (cur.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan (1987)
- Nagy 1990: Joseph Falaky Nagy, “Hierarchy, Heroes and Heads: Indo-European Structures in Greek Myth” in Lowell Edmunds (cur.), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press 1990, 200-238
- Nogueira Negrão 1995: Lilias Nogueira Negrão, “Kardecism” in Mircea Eliade (cur.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan (1987)
- Ogden 2001: Daniel Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton University Press

- Ossani 1996: Anna Teresa Ossani, “Alberto Savinio: mito, teatro e *Fine dei modelli*” in Bartoli-Dalmonte-Donati 1996, 451-481
- Pucci 2005: Giuseppe Pucci, “Orfeo e la decima Musa” in Guidorizzi-Melotti 2005, 168-178
- Riedweg 1996: Christoph Riedweg, “Orfeo” in Salvatore Settis (cur.), *I Greci: storia, cultura, arte, società*, Torino, Einaudi, vol. 2/I, 1251-80
- Sabbatucci 1991: Dario Sabbatucci, “Orfeo secondo Pausania” in Borgeaud 1991, 7-11
- Stella 1956: Luigia Achillea Stella, *Mitologia greca*, Torino, UTET 1956, s.v. “Orfeo”
- Valentino 2002: Luca Valentino, “Orfeo vedovo di Alberto Savinio” in Leoni 2002, 77-86
- Zingone 2002: Alexandra Zingone, “Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini” in «Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature» 1-2, 2002: <http://www.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Zingone.html>

Testi moderni

- Cocteau 1963: Jean Cocteau, *Orfeo*, Torino, Einaudi (*Orphée*, 1927, trad. Marisa Zini)
- Savinio 1950: Alberto Savinio, *Orfeo vedovo. Opera in un atto, Parole e musica di Alberto Savinio*, Gli spettacoli dell'Anfiparnaso, Roma, ottobre 1950
- Savinio 1988: Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 443-444 (“Parlo di Orfeo vedovo”, conversazione tenuta alla Rai, Roma, il 9 novembre 1950)
- Savinio 1991: Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi
- Savinio 2004: Alberto Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 988-992 (“Perché Orfeo piaceva alle donne”, 1948)
- Savinio-Cocteau 1960: Alberto Savinio, Jean Cocteau, *Nell'antro di Orfeo*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro

Alberto Cecon, 2010