

BIBLIOTECA DELLA RICERCA

FONDATA E DIRETTA DA GIOVANNI DOTOLI

CULTURA STRANIERA

146

---

CARLO VECCE

COCTEAU E ORFEO:  
SOGNO E METAMORFOSI DEL MITO. (I)

*Estratto da*

COCTEAU L'ITALIEN

Atti del Convegno internazionale  
in onore di Pierre Caizergues  
Napoli 4-5 maggio 2007

A cura di  
GIOVANNI DOTOLI e CAROLINA DIGLIO



---

SCHENA EDITORE

CARLO VECCE

COCTEAU E ORFEO:  
SOGNO E METAMORFOSI DEL MITO. (I)

Il tema di Orfeo, snodo centrale dell'opera di Jean Cocteau, assume il valore di mito fondativo dell'autore-personaggio, insieme ai miti di Edipo e Narciso. Raramente, nella tradizione letteraria, si registrano casi altrettanto intensi di 'fedeltà' ad un mito particolare. Bisognerebbe ricordare il nome di Petrarca, che associava la vicenda individuale dell'amore per Laura al mito di Apollo e Dafne, al paradigma di un amore impossibile, di un irraggiungibile oggetto del desiderio, che si trasforma eternamente in pianta, in albero, nell'istante in cui viene sfiorato dalle dita del dio. La presenza soprannaturale della donna, lontana, o morta, ma comunque assente, viene percepita sul filo di una trasfigurazione memoriale che si fa suono, parola poetica, ed acquista una sua nuova evidenza fisica. Il corpo di Laura, tra le acque della Sorga, è il corpo luminoso di una dea<sup>1</sup>.

Come era avvenuto per Petrarca, anche in Cocteau la rivisitazione del mito è il frutto di un'invenzione personale, di una radicale rivoluzione di forme e contenuti, avvenuta nel decisivo punto di svolta dell'esistenza individuale di un artista, e di un'intera civiltà. Nel primo Novecento europeo, la figura di Orfeo e la tradizione dell'orfismo avevano alle spalle l'imponente eredità del simbolismo e del decadentismo. Il divino cantore di Tracia era simbolo del vitalismo intellettuale, sovrumano, della connessione indissolubile tra poesia, arte e vita, elemento alchemico di trasformazione, di fusione cosmica con la natura, fino ai contemporanei di Cocteau: Gabriele D'Annunzio, Guillaume Apollinaire, Dino Campana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. C. VECCE, *Francesco Petrarca*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Opera diretta da P. Gibellini, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a c. di G.C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 177-228.

<sup>2</sup> Per i rapporti di Cocteau con la cultura italiana, cfr. E. FERMI, *Il viaggio in Italia di Jean Cocteau*, in *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, a cura di M. Carrera ed E. Fermi, Fidenza, Mattioli 1885, 2005, pp. 29-48. Per le citazioni di

Con Cocteau, Orfeo comunica invece la perdita del centro, e del significato dell'esistere. È il segno della crisi della figura dell'artista e del poeta, figura simultaneamente comica e tragica nel suo rapportarsi ad un mondo ormai dominato dalle logiche della produzione di massa, estese anche all'opera d'arte, e dalle leggi economiche di consumo e di omogeneizzazione, come avvertiva lucidamente Benjamin. Un mondo in cui Orfeo 'deve' morire, se vuole avere possibilità di resurrezione, e di vita. La *mort de l'Auteur* (per dirla con Roland Barthes) è un evento necessario<sup>3</sup>. L'artista viene 'sbrannato', 'stracciato' dalle Baccanti della società dei consumi, per risorgere nella diffrazione, nella ricezione della sua opera.

L'altro elemento fondamentale, nella metamorfosi del mito, è sicuramente la funzione di Euridice, non più isolata dal suo amante, ombra evanescente che si allontana per sempre nella notte della Morte. La coppia Orfeo-Euridice, al contrario, tende a diventare un'entità unica, una creatura che richiama la dottrina platonica dell'androgino, che acquista nella cultura francese tra Otto e Novecento una nuova importanza, grazie agli studi di Josephin Péladan, autore de *L'Androgyne*, e non a caso uno dei più singolari studiosi di Leonardo da Vinci in quegli anni. Euridice è il 'doppio' di Orfeo, la metà femminile dell'essere superiore che entrambi formano con la loro unione erotica. È la scissione di quell'unità atomica originaria che fa emergere la forza immensa e incontrastabile della poesia, capace di superare la morte al fine di ricostituire l'unità. Il mito, quindi, non si conclude (non può concludersi) con un banale incidente di percorso, con l'infrazione ad una regola strana e ingiusta, ma acquista la capacità di ricominciare da capo. L'unità si scinde e si ricompone, in un ciclo potenzialmente infinito. La creatura Orfeo-Euridice trascolora in un altro mito: quello della Fenice.

Negli anni della Grande Guerra, il tema della morte, e della discesa all'inferno, era qualcosa di ben più profondo, e ben più serio,

testi, ove non diversamente indicato, si fa riferimento a JEAN COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1999; *Théâtre complet*, Paris, Gallimard 2003. Edizione italiana dell'*Orphée*: J. COCTEAU, *Orfeo*, trad. di M. Zini, nota di G.R. Morteo, Torino, Einaudi, 1963. Importante, anche per la prefazione, la prima traduzione, curata da Strehler: J. COCTEAU, *Orfeo, tragedia in un atto ed un intervallo*, trad. G. Strehler, Forlì, Pattuglia, 1943.

<sup>3</sup> R. BARTHES, *La mort de l'Auteur* (1968), in *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984.

di un accademico neoclassicismo mitologico. Per chi era passato attraverso i manifesti delle avanguardie, la visione della morte collettiva, del moderno Trionfo della Morte che si consumava sui campi di Verdun o nelle trincee di Caporetto (visione fruita direttamente da Cocteau, nel servizio militare prestato alle ambulanze, tra i corpi orrendamente mutilati che presentano *in re* la scomposizione formale del cubismo), portava allo sconvolgimento totale di ogni certezza, e alla coscienza che bisognasse ricominciare assolutamente da capo, nella faticosa ricostruzione delle ragioni della vita. Il *Voyage au but de la nuit* fu condiviso da un'intera generazione. E Cocteau fu uno dei pochi, degli intellettuali d'anteguerra, che sopravvisse al cambiamento, sperimentando su se stesso, come Orfeo, la morte e la resurrezione.

Si è detto di un punto di svolta. Per la vecchia Europa fu la Guerra, che travolse definitivamente le luci e le illusioni della *Belle Époque*. Per Cocteau fu probabilmente, insieme alla Guerra, il momento di *Parade* nel 1917, esperimento di fusione delle arti definito 'realista' (e anzi 'sur-realista', secondo Apollinaire, che conìò per la prima volta il termine), esperienza creativa collettiva e straordinaria maturata e vissuta insieme a Picasso, Satie, Stravinsky, Diaghilev, Massine; primo vero momento di rottura, nello scandalo della prima rappresentazione del maggio 1917 allo Châtelet di Parigi, tra Cocteau e il *milieu* culturale parigino. Nel corso di un importante viaggio in Italia con gli amici di *Parade* (tranne Satie), Cocteau raggiunse per la prima volta Napoli, un soggiorno di appena tre giorni (11-13 marzo 1917) che gli rivelò la profonda vitalità di quel mondo dal punto di vista mitografico e antropologico, e la 'funzione' teatro strettamente legata alla vita (*théâtre de la rue*), in luoghi in cui miti e religioni convivono ancora, nella presenza di divinità ctonie, infernali, sull'orizzonte infinito del mare e dell'azzurro. Come scrive in una splendida lettera alla madre: « Je n'imagine pas qu'aucune ville au monde puisse me plaire mieux que Naples. L'antiquité grouille toute neuve dans ce Montmartre arabe, dans ce désordre énorme d'une kermesse qui ne ferme jamais. La nourriture, Dieu et la fornication, voilà les mobiles de ce peuple romanesque. Le Vésuve fabrique tous les nuages du monde. La mer est bleu marine. Il pousse des jacinthes sur les trottoirs »<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> J. COCTEAU, *Lettres à sa mère*, I (1898-1918), par P. Caizergues, Paris, Gallimard, 1989, p. 306.

Il 12 marzo Cocteau è a Pompei: ne ricava l'impressione indelebile di uno scenario complementare a quello che ha appena visto a Napoli il giorno prima: sotto la presenza incombente dello 'sterminator Vesevo', gli appare il teatro della morte, non contrapposto ma necessario al teatro della vita, l'altra faccia di una stessa medaglia. Sotto una luce abbagliante che riempie lo spazio e ritaglia le rovine nel cielo, Cocteau scatta una serie di fotografie straordinarie, in cui il gruppo degli amici, talvolta in posa sul bancone di pietra di un *thermopolium*, talvolta ripreso dall'istantanea mentre risale faticosamente una lunga strada metafisica che non si sa dove cominci e dove conduca (via dell'Abbondanza?), assume realmente l'aspetto delle ombre, dei fantasmi che si aggirano nella città morta<sup>5</sup>. E lo stesso Cocteau ha la sensazione di essere tornato a rivivere, dopo un tempo immemorabile, in un luogo che sembra essere stato suo, in una casa che deve averlo già ospitato, duemila anni prima<sup>6</sup>.

Su questo scenario si sovrappone la lettura di un testo importante come la *Gradiva* di Wilhelm Jensen, racconto visionario in cui un giovane archeologo tedesco, suggestionato dall'immagine di una fanciulla rappresentata nell'atto di camminare in un bassorilievo dei Musei Vaticani, crede di scorgere, di nuovo viva e presente, tra le rovine di Pompei<sup>7</sup>. Come è noto, la ricezione della *Gradiva*, nella cultura del Novecento, non è separabile dal saggio di commento che, del meccanismo ossessivo descritto da Jensen, diede Sigmund Freud nel 1907<sup>8</sup>. Le case vuote, la città riportata alla luce dagli archeologi ma solo apparentemente richiamata alla vita (come Euridice), il suo scheletro di mura sbrecciate sarà non a caso lo scenario

<sup>5</sup> Rinvio, per le fotografie scattate da Cocteau nel corso del viaggio a Napoli (oltre che, naturalmente, per il significato di questo viaggio nella formazione interiore del poeta), all'importante relazione di Giovanni Dotoli, in questi Atti.

<sup>6</sup> C. ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 174.

<sup>7</sup> W. JENSEN, *Gradiva - ein pompejanischer Phantasiestück*, Dresden-Leipzig, Reissner, 1903. Il celebre bassorilievo è quello della Raccolta Chiaramonti, Frammenti del n° 1284 (reparto VIII, n° 2).

<sup>8</sup> S. FREUD, *Der Wahn und die Träume in W. Jensen "Gradiva"*, Vienna, "Schriften für angewandten Seelenkunde", n° 1, 1907. Come è noto, il testo di Jensen fu segnalato a Freud da Jung: un percorso di interessi condivisi che segna anche l'approccio alla figura di Leonardo da Vinci, oggetto dell'altro grande studio di FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1909). Cfr. S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, voll. 2, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

ideale pensato per il film *Orphée* del 1950 (la parte della discesa nell'oltretomba), e descritto come una « no man's land entre la vie et la mort [...] semblable à quelque Pompéi de Gradiva ». Ma anche il primo *Orphée* teatrale del 1926, secondo me, ricordava la città di Gradiva: nel disegno di Cocteau dello scenario 'utile' (realizzato nel 1926 da Jean Hugo), il salotto della villa di Orfeo richiama in realtà l'atrio o il triclinio di una casa pompeiana, di una Villa dei Misteri, con le sue aperture, i punti di passaggio tra interno ed esterno, e tra vita e morte.

Un indizio prezioso, che non è stato ancora rilevato. Nel Severin Wunderman Museum si conserva un disegno di Cocteau, uno schizzo eseguito velocemente a penna, ripassato con pennellate di inchiostro acquarellato e con un pastello azzurro<sup>9</sup>. Si tratta chiaramente di un abbozzo della scena decima dell'*Orphée*, e siamo probabilmente nell'estate del 1925: in primo piano una Euridice (mutilata di avambraccio) tira per la mano un Orfeo seminudo senza testa verso uno specchio, sulla sinistra, porta di passaggio verso l'Oltretomba. In secondo piano si riconosce un embrione di scenografia, fondali da fiera o da baraccone (come verrà detto nella premessa dell'opera), un telone azzurrato con le stelle, e dietro, inconfondibile, un paesaggio marino con un piccolo Vesuvio. Un corto circuito sorprendente tra gli scenari cubisti-futuristi di *Parade* e gli scenari di vita-morte di Napoli-Pompei.

E Gradiva? L'apparizione dell'onirica figura femminile, ipostatizzata nell'atto di sollevare il piede, sospesa tra l'essere e il non essere, tra la stasi e il movimento, sembra tornare nel balletto *Le Jeune Homme et la Mort* (rappresentato il 25 giugno 1946 con la coreografia di Roland Petit), in cui un giovane artista si suicida per l'angoscia di non poter possedere una fanciulla bellissima ed elegante, apparsa e subito scomparsa nel suo studio<sup>10</sup>. La ragazza viene definita appunto una "Gradiva", e si rivela alla fine una forma visibile della Morte. E la Morte è uno dei personaggi nuovi, originali, essenziali, aggiunti da Cocteau al suo personale mito di Orfeo, con la funzione polivalente di 'angeli', nel senso proprio della parola: messaggeri, annunziatori, intermediari tra questa realtà e un'altra, guide, trasportatori ...

<sup>9</sup> J. TOUZOT, *Jean Cocteau. Le poète et ses doubles*, Paris, Bartillat, 2000, p. 130.

<sup>10</sup> J. COCTEAU, *La difficulté d'être* (1947), Monaco, Rocher, 1989.

Torniamo dunque al primo *Orphée*, atto unico scritto entro il 24 settembre 1925 a Villefranche-sur-Mer, rappresentato a Parigi il 17 giugno 1926, e pubblicato da Librairie Stock nel 1927. Anche solo la scansione delle date suggerisce la contemporaneità della genesi e della pubblicazione dell'opera con il periodo più tragico della vita di Cocteau, tra la morte del suo 'angelo' Raymond Radiguet (12 dicembre 1923) e la cura di disintossicazione dall'oppio e la scrittura liberatoria de *Les enfants terribles* (1929). L'*Orphée* testimonia veramente di un processo interiore di morte e resurrezione, di sconfitta e perdita, di conoscenza diretta della morte, e di recupero del valore più profondo della vita. Assolutamente evidente è il procedimento di attualizzazione del mito, messo in campo da Cocteau (ad iniziare dai costumi, realizzati da Chanel: semplici abiti da campagna di oggi per Orfeo ed Euridice, e una tuta azzurra da operaio per Heurtebise), che porta ad una confusione di tragico e comico, ad un'atmosfera da fiera o da vaudeville, che non può non richiamare la riduzione popolare dell'*Orfeo all'Inferno* di Offenbach, con le sue figure di Orfeo ed Euridice sposi borghesi e litigiosi.

Il loro non è certo un idillio, perché essi sembrano aver perduto la preesistente capacità di dialogare col divino. Nella ricreazione originale di Cocteau, Orfeo appare come un ex-sacerdote del Sole, ed Euridice come una ex-baccante seguace della Luna, cioè come rappresentanti di culti contrapposti, riservati ad una esclusività separata: da una parte i culti apollinei di esaltazione della bellezza maschile (con ripresa di Ovidio, che parla di Orfeo sacro ad Apollo, e dell'amore tra maschi), dall'altra le donne cacciatrici e selvagge, le amazzoni di Diana-Selene, fiere della loro verginità; due mondi non comunicanti, e il cui contatto assume il senso di un'infrazione ad un divieto divino, da scontare con la morte. Sole e Luna rinviano alla doppia polarità di maschile e femminile, ma giustapposti in una situazione falsa, in un'unione solo illusoria. Ne deriva, soprattutto in Orfeo, lo stato persistente di disagio, di noia, di notte senza sole e senza luna, di inconoscibilità del reale e perdita totale di significato: «Che sappiamo noi? Chi parla? Cozziamo nel buio: siamo nel soprannaturale fino al collo. Giochiamo a moscacieca con gli dèi; non sappiamo nulla, nulla, nulla». È quindi necessario l'aiuto di un 'demonio' (il Cavallo), che si immerge nella notte e ne esce come un tuffatore, emergendone con delle frasi enigmatiche e 'poetiche' che danno l'illusione della totalità nel frammento, «un poema del sogno, un fiore del fondo della notte».

Ma la grande novità dell'*Orphée*, rispetto al mito antico, sono gli 'angeli' che accompagnano i protagonisti nella loro avventura tra la vita e la morte. La mancanza del personaggio di Aristeo, il rivale che suo malgrado provoca la morte di Euridice, è perfettamente integrata dall'invenzione di Heurtebise, che nella *pièce* appare come un 'vetraio', un operaio vestito di tuta azzurra, incaricato di riparare o sostituire vetri e specchi rotti dai protagonisti. Un personaggio di importanza primaria, se nella *mise-en-scène* del 1927 la sua parte fu assunta dallo stesso autore. Nella mitografia di Cocteau, la creazione di Heurtebise è una delle più singolari, associata, come è noto, ad una strana esperienza allucinatoria vissuta, all'inizio del 1925, nell'ascensore del palazzo dove abitava Picasso, in rue La Boétie: Cocteau si sente crescere a fianco una presenza sovranaturale che gli grida « Mon nom se trouve sur la plaque! », e sulla targhetta della ditta costruttrice dell'ascensore crede di scorgere la scritta ASCENSEUR HEURTEBISE (in realtà, un comune ascensore OTIS-PIFRE)<sup>11</sup>.

L'epifania del nome, in modo enigmatico e oscuro, è tipica dell'esperienza allucinatoria, su influsso di droga (di oppiacei, nel caso di Cocteau), ma anche dell'esperienza onirica, nella categoria particolare definita *oraculum*, secondo la tassonomia introdotta da Macrobio nel commentario al *Somnium Scipionis*. Una situazione che, ad esempio, è dominante nei sogni raccontati da Girolamo Cardano, il medico e scienziato del Cinquecento che aveva nei sogni una importante fonte euristica anche della propria attività intellettuale: e basterebbe ricordare i suoi *Synesia somnia*, in cui il padre morto indica al figlio una misteriosa parola greca in un libro sontuoso, e in un altro caso compare un giovane che pronuncia il proprio nome, rivelandosi il figlio di Cardano, da poco morto<sup>12</sup>. L'entità percepita da Cocteau è proprio quella di un *oraculum*: la presenza di una persona morta (come Raymond),

<sup>11</sup> Il racconto è in J. COCTEAU, *Opium*, Paris, Stock 1930. Cfr. *Oppio*, trad. di R. Debenedetti, Milano, SE, 2006, p. 41; F. STEEGMULLER, *Cocteau (une biographie)*, trad. fr. par M. Jossua, Paris, Buchet - Chastel, 1973, pp. 259-60. L'importante connotazione del 'vetraio', di ascendenza baudelairiana, scompare nel film *Orphée*, in cui Heurtebise diventa uno *chauffeur*: ma un onirico fanciullo-vetraio compare nella sequenza della discesa agli Inferi di Orfeo e Heurtebise.

<sup>12</sup> G. CARDANO, *Somniorum Synesiorum omnium generis insomnia explicantes libri IV*, Basileae, per Henricum Petri, 1585; *Sul sonno e sul sognare*, a c. di M. Mancina e A. Grieco, trad. di S. Montiglio e A. Grieco, Venezia, Marsilio, 1989; *Sogni*, a c. di M. Mancina e A. Grieco, trad. di S. Montiglio e A. Grieco, Venezia, Marsilio, 1993.

che pronuncia il suo nome in modo oscuro, o invita a leggerlo su un supporto materiale apparentemente reale, che passa sotto i nostri occhi nella vita di tutti i giorni, come qualcosa di familiare e consueto (nella situazione definita da Freud *unheimlich*). Ma anche solo nel significante quel nome ha in sé qualcosa di antico. Qualcosa di Euridice (nell'identico ritmo sillabico e nell'assonanza finale: HEURteBISe - EURidICE); e qualcosa di Hermes, di Mercurio, il dio messaggero e psicopompo, guida delle anime all'Ade (HEURtEbiSe - HERmES).

Heurtebise nasce subito come 'angelo', ben prima dell'*Orphée*: l'8 marzo 1925, con la composizione della poesia *Ange Heurtebise* (considerata da Cocteau la sua più bella), in cui è evidente il richiamo alla relazione amorosa con Raymond, che diventa figura d'angelo anche crudele e violento, l'angelo incarnato che si allaccia e lotta con Tobia come nel celebre dipinto di Delacroix in Saint-Sulpice. La sua funzione cambia invece nella pièce. La natura angelica è nascosta sotto il travestimento del 'vetraio', altra importante figura legata al tema del 'passaggio', della 'soglia': il vetro della finestra, che lascia passare la luce, ma segna il confine tra 'dentro' e 'fuori', il vetro dello specchio, che separa da una realtà 'doppia', identica ma rovesciata. È un'isotopia prevalentemente orizzontale: qui-là, realtà-finzione, realtà-doppio e rovesciamento. Ma non dimentichiamo che Heurtebise è un angelo, e il moto dell'angelo si distende nello spazio e nell'altezza. Ne deriva una doppia isotopia verticale, che poi è la stessa dell'ascensore in cui è avvenuta l'epifania del nome: su-giù, luce-tenere, superi-inferi, cielo-inferno, vita-morte.

È anche, fin dal gesto iniziale («egli entra, piega un ginocchio e incrocia le mani sul cuore») un angelo leonardesco, che ricorda l'*Annunciazione* degli Uffizi; e altre allusioni leonardesche si rinvengono nei due assistenti della Morte, dal nome angelico (Azraele e Raffaele: la coppia di angioletti del *Battesimo di Cristo* di Verrocchio e Leonardo), e nella scrittura rovesciata della lettera letta da Orfeo nella scena nona, letta appunto allo specchio, e che gli annuncia l'arrivo delle baccanti inferocite.

Heurtebise è, come l'Aristeo del mito antico, strumento involontario di morte, in quanto porta la lettera e il veleno di Aglaonice a Euridice, e riceve la seconda lettera per Orfeo. La funzione 'messaggero', mediatore, *nuntius*, *angelos*, non può non richiamare che, nella prima ripresa teatrale moderna del mito di Orfeo, la *Fabula di Orfeo* di Poliziano, il prologo è recitato da un Mercurio che ha le funzioni di 'an-

gelo annunziatore della festa', come avveniva di consueto nelle Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento: un dettaglio importante, che non sfuggì a Leonardo, nel suo allestimento scenico dell'*Orfeo*<sup>13</sup>, e che potrebbe essere stato conosciuto dallo stesso Cocteau, che fa iniziare la *pièce* con il classico personaggio del Prologo.

La sua vera natura appare solo quando, 'bello e terribile', della stessa razza del cavallo, Heurtebise sarà visto da Euridice sospeso tra terra e aria nella scena quarta. Non appartiene né a un mondo né all'altro, né a un genere né all'altro, ma è necessario a entrambi. È un angelo custode non individuale, ma di entrambi, dell'androgino originario Orfeo-Euridice. È un equilibrista, una figura da circo che sfida la morte e la legge di gravità: e lo stesso teatro, aveva avvertito Cocteau nel *Prologue*, è luogo di pericolose acrobazie («lavoriamo molto in alto e senza rete di soccorso»). Rivelatoria è una frase di Heurtebise, nella scena quinta: «Alla fiera ho veduto una donna nuda camminare sul soffitto». Chi è questa donna? Sicuramente Barbette, che aveva folgorato Cocteau con il suo *numéro* rappresentato al Casino de Paris nell'autunno del 1923, oggetto di culto ininterrotto da parte di Cocteau, che la definiva « un ange, une féerie, un oiseau » (in una lettera a Valentine Hugo del 23 novembre 1923)<sup>14</sup>, e al quale dedica un decisivo articolo nella *Nouvelle Revue Française*: visione del « sex surnaturel de la beauté » eternato negli scatti di Man Ray, « ange fou, [...] il se balançait sur le public, sur la mort, sur le ridicule, sur le mauvais goût, sur le scandale, sans tomber »<sup>15</sup>.

È sull'icona di Barbette che Heurtebise può sovrapporsi all'altro grande personaggio dell'*Orphée*, in modo da realizzare una nuova coppia, parallela a quella dell'androgino originario Orfeo-Euridice: la MORTE. Di nuovo l'ipostasi del numero due, il simbolo del *double*, a

<sup>13</sup> Per Leonardo e bibliografia relativa, cfr. in generale C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno, 2006.

<sup>14</sup> STEEGMULLER, op. cit., p. 232;

<sup>15</sup> ARNAUD, op. cit., pp. 303-304. Cfr. J. COCTEAU, *Le numéro Barbette*, in "La Nouvelle Revue Française", n° 154, 1° luglio 1926; *Travestimenti*, con scritti di Y. Mishima, M. Jouhandeau, J. Genet e F. Steegmuller, a cura di M. Dotti, Milano, Medusa, 2007. La pubblicazione del saggio è sensibilmente *décalée* (1926) rispetto al momento della *découverte* (1923), e coincide, non casualmente, con il tempo della rappresentazione dell'*Orphée*. Un altro probabile omaggio a Barbette è la sequenza della danza della ballerina sospesa nel vuoto, nel contemporaneo *Entr'acte* di René Clair, con le musiche di Satie.

sua volta raddoppiato in un quadrato: la figura geometrica che si riformerà negli *Enfants terribles*, e che sovrintende a tante costruzioni erotiche e fantastiche di Sade (fino alle *Cent vingt journées de Sodome*). Nella memoria di Cocteau, l'evento traumatico della scomparsa di Radiguet (12 dicembre 1923) si confonde con quello dell'apparizione di Barbette (autunno 1923, fino alla sua partenza da Parigi il 23 novembre), che i due amici sono andati a vedere insieme. Nell'*Orphée* la Morte è una giovane bellissima in abito da ballo rosa, nascosto prima sotto un mantello di pelliccia, e poi sotto un camice bianco da chirurgo (« une jeune femme très belle en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure »): nel 1926 ne prese le parti l'inquietante Mireille Havet, anche lei in preda all'oppio, vestita in uno straordinario abito di mussolina rosa e mantello di cincillà da Coco Chanel<sup>16</sup>. Quello che viene eseguito, con il suo ingresso in scena, è un rituale magico-medico, pseudo-scientifico, che culmina con l'ancestrale taglio del crine, eseguito come da una Parca. Un dettaglio che, coniugato alla dichiarazione di bellezza (contro la tradizionale rappresentazione della 'brutta' morte), mi fa pensare ancora a Petrarca: «Allor di quella bionda testa svelse / Morte co la sua man un aureo crine» (*Trionfo della Morte* 1, 113-14); «Morte bella pareo nel suo bel viso» (v. 172).

Se la Morte di Cocteau richiama la Morte di Petrarca, allora si comprende perché lo specchio ha tanta importanza nell'*Orphée*, e in tutte le opere successive. È in Petrarca che, per la prima volta nella poesia occidentale moderna, si coglie la *mort au travail*: alla fine del *Canzoniere*, quando il poeta vede le proprie fattezze mutate, maschera della morte, rivelazione dell'illusione della vita: «Dicemi spesso il mio fidato specchio / l'animo stanco e la cangiata scorza» (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 361, vv. 1-2). Nell'*Orphée*, è lo specchio la porta di passaggio tra regno dei vivi e regno dei morti. Dallo specchio, come se fosse acqua, entra ed esce la Morte, con l'aiuto di un paio di guanti di caucciù, che, trovati da Orfeo, consentono anche al poeta l'attraversamento della soglia magica. La rivelazione avviene grazie ad Heurtebise: « Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans un miroir, et vous verrez la mort travailler, comme des abeilles dans une ruche de verre ».

<sup>16</sup> ARNAUD, op. cit., p. 387.

Per mezzo dello specchio, avviene il superamento della concezione angosciosa della morte come perdita definitiva e annullamento. La morte è invece trasformazione. Il passaggio nello specchio cambia radicalmente i personaggi, se essi hanno raggiunto la pienezza della nuova condizione: quel che accade ad Euridice, che non solo è del tutto mutata, in sentimenti e conoscenze, ma ha anche acquistato, dopo la sua 'seconda' morte (a differenza di Orfeo), la capacità di entrare e uscire dallo specchio, prima per prendere lo spirito invisibile di Orfeo (dopo il suo 'stracciamento'), e poi per chiamare anche Heurtebise a far parte della loro nuova condizione, raggiungendo la figura geometrica del triangolo. Solo a quel punto, nella scena tredicesima e finale, l'intero scenario viene tirato al soffitto: lo specchio non serve più, perché siamo in uno spazio 'altro', in una dimensione oltre 'questa' vita, in cui si realizza l'unione perfetta di Orfeo-Euridice-Heurtebise, con una strana preghiera di ringraziamento di Orfeo a un Dio che poi è la poesia, divinità assoluta e trascendentale.

Nuova metamorfosi del mito, dunque: da Orfeo a Narciso. La bellezza che si innamora di se stessa, del suo doppio riflesso nello specchio. In questo, è evidente, da parte di Cocteau, una riflessione profonda sui testi di Rilke. È Rilke che insiste sul triangolo *Orfeo, Euridice, Hermes*, nella bellissima poesia così intitolata (1904), richiamando la tradizione iconografica dell'antico bassorilievo greco<sup>17</sup>, e intuendo la distanza abissale tra Orfeo 'vivo' e la Euridice che egli conduce di nuovo alla luce, una creatura che ormai è piena della consapevolezza della morte «come d'oscurità e di dolcezza un frutto» («wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel»), in una verginità nuova e intangibile («in einem neuen Mädchentum und underührbar»). È Rilke che si rivolge ad Orfeo nei cinquantacinque *Sonette an Orpheus* (1923), in cui introduce il tema della morte-resurrezione, in ciclo continuo. Ed è sempre Rilke che, nella contaminazione dei miti di Orfeo e Narciso, in *Narziss* (1913) presenta Narciso che entra nelle immagini riflesse dagli specchi, e si trasforma in quelle immagini: esattamente la situazione portata da Cocteau sulla scena<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Esplicitamente utilizzato nel poster del film *Orphée* nel 1950.

<sup>18</sup> Un capitolo mitizzato, quello dei rapporti con Rilke, dallo stesso Cocteau, che aveva vissuto nello stesso Hôtel Biron in cui Rilke dimorava come segretario di Rodin, e che ricordava che, quando il poeta tedesco poté vedere l'*Orphée* rappresentato a Berlino da Reinhardt, avrebbe sognato di tradurlo in tedesco, e inviato un telegram-

Altre sono le novità sostanziali apportate da Cocteau nel racconto del mito, tanto da farlo apparire radicalmente mutato rispetto al paradigma antico, quello consegnato ai versi di Virgilio e di Ovidio. L'episodio della discesa all'Inferno (di solito un pezzo di bravura per poeti, scenografi e musicisti, nella rappresentazione dei mostri infernali, da Leonardo a Gluck, fino alla parodia di Offenbach; e anche in Rilke resta memorabile la scenografia alchemica della 'miniera di anime') è completamente omesso (fatta eccezione per il vago racconto onirico che ne fa Orfeo nella scena nona), con una spiegazione sorprendente: il tempo trascorso oltre lo specchio corre con una velocità diversa rispetto alla 'nostra' realtà, e anche la Morte ha il potere di regolare il tempo in modo differente. L'intero viaggio infernale, per Heurtebise che è rimasto da quest'altra parte, è durato pochi secondi. Cocteau non fa che rendere visibile l'idea che tempo e spazio sono parametri del tutto relativi: un'idea che solo da pochi anni i calcoli matematici di Einstein avevano confermato a livello scientifico.

Altra novità assoluta di Cocteau è la crudele consegna di Orfeo, di non guardare mai più Euridice (a differenza del mito antico, e di tutte le sue interpretazioni letterarie, in cui il comando valeva solo per il viaggio di ritorno). Un divieto così assurdo, e angoscioso, che alla fine Orfeo, cadendo, finisce per guardare Euridice, e per farla sparire di nuovo. Per la prima volta nella tradizione del mito, Orfeo dichiara formalmente (ma si dovrà davvero credergli?): «Ho voltato la testa apposta»; poi però comprende di dover raggiungere Euridice di nuovo, e restare con lei, e lo fa consegnandosi volontariamente alla morte, per mano delle Baccanti. Resta la sua testa mozzata a parlare, e qui Cocteau riprende di nuovo la linea che risale ad Ovidio, che immagina la testa di Orfeo che continua a pronunciare flebili parole, tra i flutti dell'Ebro, e poi sul mare, fino alla spiaggia di Metimna a Lesbo; e sempre da Ovidio è la scena del lieto fine, del ritrovarsi di Orfeo ed Euridice nei Campi Elisi, del loro abbracciarsi con passione e camminare insieme, ormai senza pensiero e senza pericolo (*Metamorfosi*, X 1-85 e XI 1-66; e si ricordi anche l'*Orfeo* di Monteverdi, in cui il

ma commosso a Madame Klossowka: " Dites à Jean Cocteau que je l'aime, lui le seul à qui s'ouvre le mythe dont il revient hâlé comme du bord de la mer ". Cfr. *Jean Cocteau et son temps 1889-1963*, introduction par J. Cain, Catalogue par P. Georgel, Paris 1965, Institut de France - Musée Jacquemart-André; p. 17 n° 67; P. CHANEL, *Album Cocteau*, Veyrier-Tchou, 1970, p. 76; Arnaud, op. cit., p. 388.

poeta è assunto al cielo con Apollo per contemplare eternamente Euridice). Ma la testa tagliata, ora, serve a inserire nell'opera una sorta di *sfraghis*, che suggerisce anche la forte proiezione personale di Cocteau in tutti i suoi personaggi: in un intermezzo comico, la testa infatti risponde al posto di Heurtebise ad un commissario incaricato di fare un'inchiesta sulla presunta morte di Orfeo. È una risposta volutamente ambigua («inventerò una cosa qualsiasi»), che può valere per ognuno e per nessuno, con la dichiarazione del nome dell'autore.

L'*Orphée* del 1926 sarà un punto fermo per il resto della vita e dell'opera di Cocteau. La sua principale metamorfosi, in seguito, sarà il cambio di 'veicolo', cioè il passaggio allo strumento di comunicazione del cinema, dell'immagine in movimento, che per Cocteau significava soprattutto la possibilità di realizzare le sue visioni mitopoietiche, in anni in cui il rapporto con Alberto Savinio e Giorgio De Chirico diventava sempre più stretto<sup>19</sup>. Il primo episodio di questa vicenda fu il film *Le sang d'un poète* (1930), dalla ricezione tormentata, in cui faceva la sua apparizione, come dama del gran mondo affacciata al palco di un teatro, la stessa Barbettes; e dove si dava veramente l'illusione dell'ingresso nello specchio come se fosse acqua. Una *trouvaille* spettacolare eccezionale, che farà scuola in tutta la tradizione cinematografica del Novecento, dall'*horror* alla *science fiction*, fino a *Stargate* e ai 'portali di teletrasporto' della saga di *Hyperion*. L'*Orphée* diventerà film solo nel 1950, con Jean Marais nella parte di Orfeo, e Maria Casarès in quella della Morte, una principessa innamorata di Orfeo, strano angelo-custode coadiuvato dall'autista Heurtebise, che non è più un angelo indipendente ma un assistente della Morte: e la discesa nell'Ade avrà la sua straordinaria rappresentazione cinematografica sullo sfondo di rovine pompeiane.

L'epilogo sarà *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1959), nella cui enigmatica tessitura comparirà il vecchio Cocteau, all'inizio travestito in abiti settecenteschi. È l'allegoria della propria morte imminente, a cui Cocteau risponde con il suo grande mito di metamorfosi e resurrezione della Fenice. A un certo punto appare uno sfondo 'infernale' e dantesco, quello di Baux-de-Provence. Perché? Cocteau ama e conosce bene Dante, e Dante, esplici-

<sup>19</sup> Nel segno di Orfeo sarà composto l'aureo libretto pubblicato da Scheiwiller: A. SAVINIO, *Nell'antro di Orfeo*, Jean Cocteau, *Salut du prince, Hommage à Savinio*, *Le Testament d'Orphée*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

tamente, tratta poco del mito di Orfeo. I suoi grandi archetipi di viaggio ultraterreno sono Enea e san Paolo, non Orfeo, anche se poi riprende dalle *Metamorfosi* i luoghi comuni della descrizione infernale; né a Cocteau interessava molto l'interpretazione allegorica medievale, che individuava in Orfeo la prefigurazione di Cristo che scende al Limbo per liberare i Padri del Vecchio Testamento. Cocteau intuisce invece un elemento macrostrutturale, che può interessare tutta la *Commedia*. All'inizio dell'Inferno, Dante è non un Orfeo ma una Euridice, perché è spiritualmente 'morto' nella selva del peccato. Ha bisogno di Beatrice-Orfeo, che scende dal regno della luce per salvarlo, e che per riportarlo alla vita deve fargli compiere un immenso viaggio di conoscenza, mettendo in moto un suo 'messaggero' (Virgilio). Un sorprendente cambio di ruoli, in cui il femminile assume la funzione, attiva, di salvare il maschile.

Ultimo atto del *Testament*, in cui Cocteau muore colpito dal dardo di Minerva, come un san Sebastiano; o come una santa mistica del Bernini (Teresa, o la Ludovica Albertoni). Nella morte, l'aspirazione umana a cambiare, a essere 'altra cosa', a uscire dal sé, per espandere la propria essenza all'infinito, per volare, liberi dalla costrizione di 'una sola' vita, come la colomba di Euridice. È l'essenza del mito, la metamorfosi, che si esprime con il rito antico della maschera: « L'homme cherche, avec les déguisement, travestissement, mascarade que permet la fête, à se changer en autre chose qu'il n'est et à parodier, en surface, le phénomène des profondes métamorphoses mythologiques. C'est en quoi, encore, il se dupe, se démasquant souvent par le masque »<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> J. COCTEAU, *De la fête*, "United States Lines", n° 5, 1960, cit. in ARNAUD, op. cit., p. 386. Rinuncio a seguire la ricezione novecentesca del mito, che, lungo la strada tracciata da Cocteau, arriva, attraverso Jean Anouilh, Cesare Pavese, Gesualdo Bufalino, Claudio Magris, all'ultima riscrittura di Stefano Di Lauro, *Opéré* (2006), dove la discesa all'inferno avviene nella realtà virtuale di un *videogame* chiamato significativamente *Back to life*. Con sorprendente analogia con un racconto di TERRY BISSON, *In the Upper Room* (1996), e con la saga di *Matrix*, anche qui la morte di Euridice avviene in uno scenario di una clinica, e la discesa agli Inferi (*l'Underground*) per mezzo di un montacarichi (e come non ricordare l'incubo del montacarichi in *Angel's Heart?*); e alla fine Orfeo si volta volontariamente, e affronta poi la sua morte. Cfr. T. BISSON, *In the Upper Room* (1996), in *Year's Best Science Fiction*, by D. G. Hartwell, New York, Harper Collins, 1997 (trad. it. *Nell'ultima stanza*, in *Le trappole dell'ignoto*, a cura di D. G. Hartwell, Milano, Mondadori, 1998, pp. 37-62); S. DI LAURO, *Opéré*, Nardò (Lecce), BESA, 2006; e, in generale, *Orfeo, variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani e Andrea Rodighiero, Venezia, Marsilio, 2004.