

Il mito di Orfeo nell'opera di Jean Cocteau

di **Caterina Rocchi**

Jean Cocteau è stato un artista a trecentosessanta gradi: poeta, scrittore, critico ma anche cineasta, pittore, disegnatore e animatore della scienza musicale e teatrale parigina del XX° secolo. Chi voglia analizzare le opere letterarie, teatrali e cinematografiche di Cocteau si troverà presto coinvolto in un complesso lavoro ermeneutico in cui è impossibile non riconoscere il costante riferimento alla mitologia greca, in particolare modo al mito di Orfeo, con la trasfigurazione del proprio sé in *λογος* poetico e rappresentazione artistica. L'interpretazione delle opere cocteauiane è infatti un percorso di identificazione della figura mitica di Orfeo con il simbolo della vita e dell'arte dell'intellettuale francese e, in secondo luogo, di individuazione dell'orfismo con il mezzo da egli usato per comprendere e superare la propria difficoltà di essere ed il timore della propria morte. L'interdisciplinarietà artistica rappresentativa dell'opera di Cocteau si avvale infatti del riferimento all'orfismo per sottolineare l'interdipendenza tra vita e morte che lo stesso mito orfico incarna. Il primo passo verso la comprensione dell'universo Jean Cocteau implica pertanto il riconoscimento dell'equivalenza tra il mito di Orfeo e l'immortalità dell'opera d'arte. Il secondo passo comporta invece il riconoscimento della figura mitica di Orfeo nella trasfigurazione del volto di Cocteau in poesia, prosa, immagini pittoriche, teatrali e cinematografiche. Cocteau è Orfeo ed in quanto tale egli ritiene se stesso artista per eccellenza. La figura mitica del cantore va quindi ritenuta il filo di Arianna che attraversa il labirinto dell'opera di Cocteau così da permettergli di fuggire da se stesso attraverso la creazione artistica, per trascendere e divenire immortale. Egli afferma infatti ne *Il diario di uno sconosciuto* che :

L'uomo cerca nel mito come sfuggire se stesso. E a ciò si adoperava con tutti i mezzi. Droghe, alcol o menzogne. Incapace com'è di addentrarsi in se stesso, l'uomo si traveste. Le menzogne e le inesattezze gli procureranno qualche minuto di sollievo, il breve lenimento provocato dalla mascherata. Egli si distacca da quel che prova e da quel che vede. Inventava. Trasfigura. Miticizza. Crea. Si compiace del dirsi artista, imita a scala ridotta, i pittori che, pure, accusa di essere pazzi.¹

¹ *Sull'invisibilità*, da *Il diario di uno sconosciuto*, Lucarini Editore, Roma, 1988

Un'attenta analisi dei testi pubblicati da Cocteau nei primi Anni '20 chiarisce come egli abbia costruito la sua opera facendo costanti riferimenti alla mitologia greca e all'eco metamorfico di cui l'Orfeo è pervaso. Romanzi come *Le grand Écran* e *Thomas l'imposteur* sono opere di grande linearità se paragonate alle acrobazie stilistiche della maturità narrativa. Esse tuttavia segnano l'inizio di una produzione letteraria che per cinque decenni presenta le stesse formule, le stesse immagini e le stesse ellissi di un poeta medium, sofferente, tragico ed invisibile. La corrispondenza tra $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ e rappresentazione caratteristica della poetica cocteauiana è infatti già presente sia nei due romanzi pubblicati nel 1923 sia in *Le Potomak* del 1925 grazie alla costellazione di immagini che affiancano lo scritto. L'inclusione di immagini non nasce come esplicazione al testo, bensì come costruzione di giochi visuali che bilanciano la parola e ribadiscono come il non dato, l'invisibile ed il metafisico siano la vera essenza della poesia. La morte è inoltre un tema già presente nella produzione letteraria dei primi Anni '20. Essa assume il carattere orfico di trasfigurazione dell'esistenza umana e rimarrà costante ed invariata nel suo accadere in molti testi successivi. Uno dei primi esempi di discesa orfica nella poetica cocteauiana è rappresentato dalla morte di Guillaume Thomas in *Thomas l'imposteur*. L'intreccio narrativo ruota intorno alle vicende di un giovane pronto a fingersi nipote del nobile generale De Fontenoy per ottenere quella fama che non spetta al suo status sociale di origine e muore in prima linea durante la Prima Guerra Mondiale colpito in pieno petto da una pallottola. Una morte improvvisa ed inattesa per un giovane uomo, avvenuta per errore e senza gloria, è la prima di molti trapassi causati da un colpo ricevuto in pieno petto. La pallottola che colpisce l'impostore Guillaume ha infatti delle analogie con la palla di neve con cui Dargelos colpisce gravemente Paul ne *Les enfants terribles* del 1929 e con una seconda palla di neve che uccide il giovane poeta nel film *Le sang du poète* del 1930. In tutti questi casi il significato della morte improvvisa indica la consapevolezza poetica che non esista riconoscimento in terra per l'artista.

Testi come *Le coq et l'Arlequin* del 1918 e *Charte Blanche* del 1920, entrambi raccolti in *Le rappel à l'ordre* del 1926, portano invece in vita altre figure chiave della poetica di Cocteau quali l'angelo, lo specchio e la fenomenologia dei fantasmi. Egli fa uso delle tre immagini per trasfigurare l'intera trama poetica dei suoi testi in un intreccio di linguaggio visivo e giochi linguistici che rifletta la costante metamorfosi dell'esistenza umana nell'opera d'arte. Cocteau costella le sue produzioni di riferimenti che attingono alla cultura classica e tuttavia descrivono la personalità del poeta indipendentemente da essa e nell'ottica di un'estetica del frammento. Egli si appropria senza vergogna di nomi di famosi miti classici, l'*Antigone* o l'*Edipo re* ad esempio, ne preserva la forma mitologica e fa ruotare eventi non razionali intorno ai personaggi al fine di chiarire come il $\mu\iota\omicron\varsigma$ preceda il $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$. Il linguaggio teatrale prima ed il linguaggio cinematografico dopo permettono a Cocteau di aggiungere ai miti culturali dei miti personali di simile fattura, esplicativi dell'umanità del poeta ed in quanto tali oscuri, soggetti a variazioni ed a metamorfosi. L'analisi di opere teatrali quali *Orphée*, *La machine infernale*, *Antigone* ed alcune delle loro successive trasposizioni cinematografiche mostra come la poetica di Cocteau sia una sovrapposizione della mitologia personale sulla mitologia culturale e si riveli pertanto un'alternanza tra la natura terribile dei personaggi classici e le situazioni comiche che l'autore costringe loro ad affrontare attraverso il filtro del palcoscenico o della macchina da presa. Esempi rappresentativi di questa alternanza tra tragedia classica e personale sono l'incontro tra

Edipo e la Sfinge nella *pièce* teatrale *La machine infernale* del 1934 e l'incontro tra l'angelo Heurtebise ed Orfeo nell'omonima *pièce* del 1927 e nel rifacimento cinematografico del 1950. La tragicità nei protagonisti dei quattro atti de *La machine infernale* non nasconde infatti un filtro orfico, ottenuto grazie alla trasposizione del mito di Orfeo e della saga tebana in un'unica opera indipendente da entrambe. Giocasta è rappresentata come una giovane menade in lutto per un marito di cui non vede nemmeno lo spettro invocante la sua attenzione. Tiresia è un vecchio consigliere di famiglia semicieco che cerca di non soffocare la propria regina calpestandole la sciarpa con il suo passo incerto. La Sfinge è una giovane di inumana bellezza, terribilmente stanca del suo ruolo di assassina. Edipo è un giovane a caccia di gloria, senza troppo ingegno ed in grado di vincere la Sfinge solo perché è questa a suggerirgli abulicamente la risposta al famoso indovinello. Antigone è una bambina allegra, felice perché ancora inconsapevole di un destino involontariamente scritto per lei dal padre. I personaggi mantengono il ruolo che la tragedia classica ha disegnato per loro e Cocteau li carica della tragica frivolezza della società moderna, ormai indebolita poiché "*nôtre époque est fort malade*"².

L'interpretazione delle opere teatrali e delle immagini grafiche di Cocteau lascia invece comprendere come la relazione sviluppata tra *pièces*, palcoscenico e spettatori legghi strettamente al personaggio orfico la difficoltà d'esistere e di essere compreso come artista dal pubblico che l'intellettuale francese nutriva. Cocteau afferma che "*le théâtre est une fournaise*"³, ma dichiara tuttavia "*le public est une mer houleuse, il donne la nausée*"⁴ per esprimere le difficoltà di rendere l'arte fruibile a tutti. La triangolazione tra *pièces*, teatro e pubblico è inoltre utile al fine di comprendere come il richiamo orfico delle opere di Cocteau sia accresciuto con l'andare degli anni a causa delle incomprensioni tra autore e spettatori. Esso è inoltre utile al fine di trovare l'origine delle figure orfiche per eccellenza quali la morte, l'angelo, lo specchio, la maschera, ed i fantasmi. Tutta l'opera teatrale di Cocteau sottolinea l'idea che dalla bivalenza tra vita occulta e vita esposta in piena luce alle sofferenze, alle ingiustizie ed alle inquisizioni nasca la verità poetica sotto le forme innominabili di una lingua né vivente né morente, popolata di personaggi che parlano ed altri che ascoltano, nascono, muoiono e scelgono un al di là infernale per tornare in vita sotto nuove forme terrene. Cocteau non può non essere descritto come la voce umana fattasi portatrice di una voce onnipresente e demoltiplicata, in grado di mettere in scena opere sotterranee ricche di elementi comunicativi ed in quanto tali iniziatiche al culto orfico. L'orfismo è palesato da alcuni mezzi di scena, successivamente messi in risalto nelle opere cinematografiche con la relazione tra trucco scenico, maschera ed invisibilità del volto. Più di ogni altro artista del suo tempo Cocteau avanza mascherato nella propria esistenza, come i protagonisti delle sue opere, in uno stato di estraneità e di familiarità fuse insieme ad immagini misteriose che alternano gusto antico a riferimenti moderni, il bianco della quotidianità diurna al nero della concavità notturna. L'equivalenza tragica tra vita e morte può essere resa solo attraverso l'orfismo poiché:

² "La nostra epoca è molto malata" da *De la frivolité* in *La difficulté d'être*, Editions du Rocher, Monaco, 1953, pg 31

³ "Il teatro è una fornace" da *Du théâtre* in *La difficulté d'être*, pg 48

⁴ "Il pubblico è un mare oleoso. Dà la nausea" da *Du théâtre* in *la difficulté d'être*, Ibidem

Un ritorno ad Eleusi libera l'arte dalla prostituzione. Il dramma peggiore per un poeta è l'essere ammirato per malinteso.⁵

La paura d'incomprensione costringe Cocteau a filtrare il proprio orfismo attraverso le figure dell'angelo e dello specchio. Le due figure sono presenti nella *pièce* teatrale *Orphée* del 1927 e nella trilogia filmica dell'Orfeo data in *Le sang d'un poète* del 1930-32, *Orphée* del 1949-50 e *Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi!* del 1959-60. L'angelo è il simbolo della poesia e della natura poetica nascosta in ogni uomo, compare per la prima volta tra le pagine de *Le coq et l'Arlequin* nel 1918 nell'aforisma "METTIAMO AL RIPARO UN ANGELO CHE URTIAMO CONTINUAMENTE. DOBBIAMO ESSERE CUSTODI DI QUESTO ANGELO"⁶ e prende il nome di Heurtebise nel 1920 per un insolito caso che Cocteau racconta nel saggio *Sulla nascita di una poesia*⁷. Egli si è infatti ispirato a questo nome restando colpito dalla marca dell'ascensore del palazzo di Parigi in cui Pablo Picasso viveva. L'angelo Heurtebise raggiunge il vertice del proprio significato poetico nell'*Orphée* del 1927 una volta acquisito il ruolo di guida del poeta. Egli è colui il quale accompagna lo ierofante del sole per mano verso il giusto cammino e, qualora lo porti fuori strada o lo imbrogli, fa questo per amore:

ORFEO: Mio caro, siete un angelo.

HEURTEBISE: Niente affatto.

ORFEO: Sì, sì, un angelo, un angelo vero: mi avete salvato.⁸

La figura dell'angelo salvaguarda la discesa orfica negli inferi della poetica di Cocteau accompagnando Orfeo verso la morte mediante l'attraversamento di uno specchio, così come, al contrario, Dargelos ne *Les enfants terribles* ed il Guardiano ne *Le sang du poète* rivestono il ruolo di angeli neri tali da uccidere la poesia ancora in fasce. Questi temi, comuni in tutta la trilogia cinematografica dell'Orfeo ed in opere come *Le Potomak*, *Thomas l'imposteur* e *Les parents terribles*, trasfigurano la personalità cocteauiana in parola poetica e rappresentazione artistica e ribadiscono come la morte sia l'elemento poetico e orfico invariabilmente da egli messo in scena. Lo specchio trasfigurante sé in poesia simboleggia la ricerca del significato della propria esistenza e giunge chiaramente al suo compimento nell'attimo della morte. Lo specchio presente nell'*Orphée* teatrale e cinematografico, nel *Sang du poète* e nel *Testament d'Orphée* cinematografici diviene inoltre la causa evidente del legame tra l'immagine di un uomo ed il senso di data esistenza per il fatto di essere l'oggetto riflettente le sembianze di chi ne fa uso. L'entrata orfica dentro lo specchio corrisponde all'entrata nella propria immagine attraverso l'immagine artistica ed in quanto tale lo specchio acquista valore trasgressivo ed iniziatico. Gli specchi sono le porte attraverso le quali la morte va e viene, essi sono dispositivi speculari con cui compiere metamorfosi e resurrezioni umane:

⁵ *Il gallo e l'Arlecchino* in *Il richiamo all'ordine*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990, pg 11

⁶ *Il gallo e l'Arlecchino* da *Il richiamo all'ordine*, pg 25

⁷ In *Il diario di uno sconosciuto*, Lucarini Editore, Roma, 1988

⁸ *Orfeo*, Einaudi Editore, Torino, 2002, pg 42

HEURTEBISE: Vi svelo il mistero dei misteri. Gli specchi sono le porte attraverso le quali la Morte va e viene. Non ditelo a nessuno. D'altronde guardatevi per tutta la vita in uno specchio e vedrete la Morte lavorare come le api in un alveare di vetro. Addio. Buona fortuna.⁹

Gli specchi di Cocteau offrono un mondo segreto, fantastico e tabou: un teatro mentale sotto forma di quadri viventi che, come ne *Le sang du poète*, si nasconde dietro il buco di una serratura o dietro una immagine riflettente sé e costringe il poeta al voyeurismo, ovvero alla scelta della morte come implicazione della contemplazione dei misteri del mondo. L'angelo e lo specchio pertanto aiutano il lettore a comprendere come il tema orfico per eccellenza della poetica di Cocteau sia l'interdipendenza tra morte e resurrezione. La corrispondenza tra le infinite possibilità di morire e rinascere sotto nuova immagine dà significato alle infinite metamorfosi artistiche con cui Cocteau ha trasfigurato la propria difficoltà di essere e trova la sua sublimazione nel cinema. Per quanto l'orfismo venga reso in termini poetici, grafici, teatrali ed abbia avuto una sua messa in scena anche in forma di balletto, la teoria ibrida del cinema sembra per Cocteau essere l'arte orfica per eccellenza. Egli si riferisce al cinema con l'appellativo di cinematografo per il semplice fatto che questa arte è l'unica in grado di proiettare i fantasmi dell'irrealtà in immagini reali e di trovare nei mezzi del trucco e del montaggio la creazione di una illusione tale da andare oltre le regole ordinarie della rappresentazione teatrale.

La tensione verso l'arte cinematografica nasce all'inizio degli Anni '30 e raggiunge l'apice massimo di interesse a metà degli Anni '40. Il venire meno alle regole teatrali sopraggiunge non appena il teatro diventa per Cocteau una dimensione in cui i sensi si confondono gli uni negli altri e comportano l'eliminazione del significato esatto dei propri temi poetici. La delusione nei confronti di un pubblico risultato capace di accogliere con freddezza molte delle sue migliori *pièces* è un'ulteriore motivazione da aggiungersi alla precedente. Per quanto Cocteau non neghi di amare il teatro, egli afferma: "*Je l'habite et je deviens l'enfant que le tribunal du contrôle autorise à entre aux enfers*"¹⁰. Con questa citazione egli riconosce negli inferi sia l'al di là verso cui ognuno tende, sia il proprio pubblico e pertanto si spinge a cercare nella macchina da presa un nuovo filtro orfico. Il cinematografo incarna le virtù evocatrici e simboliche che Cocteau non è riuscito a trovare nel teatro poiché il cinema si rivela l'arte in grado di creare una "grafia" tridimensionale evocante animazione pur lasciando inalterata l'immagine umana e pertanto acquista per Cocteau l'espressione di una Musa comunicante "*par l'entremise de fânetes et d'un matériel encore en enfance si un le compaire à l'usage de l'encre et du papier*"¹¹. La macchina da presa permette infatti di creare una successione di immagini in movimento tali da dare precedenza alla vena pittorica e grafica cocteauiana a svantaggio della vena drammaturgica già sperimentata sul palcoscenico.

⁹ Ivi, pg 40

¹⁰ "Io lo abito e divengo il fanciullo che il tribunale del controllo autorizza ad entrare negli inferi" da *Du théâtre in La difficulté d'être*, Editions du Rocher, Monaco, 1953, pg 47

¹¹ "Con l'intromettersi di fantasmi e di un materiale ancora in fasce se qualcuno lo paragona a l'uso dell'inchiostro e della carta" in *Du merveilleux au cinémathographe in La difficulté d'être*, pg 63

L'influenza della macchina da presa nella vita artistica di Cocteau conduce ogni interprete dell'intellettuale francese a riconoscere nel cinema una dimensione più tesa con cui egli ha riprodotto la disperata cognizione della morte sotto forma di immagine. Il cinema è infatti un'arte che, rispetto al teatro e ai testi letterari, accentua la natura tragica e polimorfa dell'Orfeo ed amplifica la pregnanza semantica della poesia grazie alla visualizzazione delle immagini ed alla tecnica riproduttiva. Il cinema è così divenuto per Cocteau il mezzo migliore per rendere il senso reale degli avvenimenti irreali e per descrivere la necessità poetica di uscire dai confini della sola parola. Ciò è reso possibile con l'abbandono della scena teatrale per l'immagine, della metrica per il montaggio e con la rappresentazione di un Orfeo più tangibile e diretto: come presenza visiva. Il cinema diventa infatti arte poetica nel momento stesso in cui il montaggio, il trucco filmico, presente in tutti film di Cocteau ad eccezione de *Les parents terribles*, il *rallenti*, le accelerazioni, le fasi di ripresa e gli effetti di camera rendono irreale e misteriosa la fenomenologia del quotidiano, evidenziando come l'universo cocteauiano manchi essenzialmente di stabilità. Le opere cinematografiche di Cocteau presentano quest'ultimo come il creatore di un mondo popolato da creature ibride, ad esempio la Bestia de *La Belle et la Bête* del 1945-46, rappresentante realtà irraggiungibili, come l'inesistente regno germanico de *L'aigle à deux têtes* del 1947, o personaggi irreali, come la statua animata ne *Le sang du poète*, allo scopo esorcizzare il terrore irrimediabile della non salvezza da se stesso.

Se il cinema è l'arte orfica per eccellenza, la trilogia filmica *Le sang du poète*, *Orphée*, *Le testament d'Orphée* è il testamento poetico di Cocteau, il quale sintetizza in essa i trenta anni di creatività evolutasi attraverso una molteplicità di miti racchiusi *in nuce* nell'unico Orfeo. La trilogia è un percorso di indagine e scoperta nei limiti stessi della poesia, esperienza ineffabile per l'uomo, con cui Cocteau intende tirare le somme sulla propria estetica. Il primo capitolo ha l'evocativo titolo di *Le sang du poète* ed è un film suddiviso in quattro episodi sconfinanti l'uno nell'altro a livello temporale e spaziale, tendente alla farsa, alla tragedia ed al circo insieme, incline a raccontare la metamorfosi dell'umano nell'inumano, della vita nella morte e del passato nel presente, per mettere in trappola il suo stesso autore, rivoltarglisi contro e tornare ironicamente a lui trasfigurato in poesia. Il secondo capitolo della trilogia è la messa in scena dell'omonima *pièces* del 1927. *L'Orphée* del 1950 è il punto medio dei tre film ed un nuovo adattamento della precedente opera teatrale, ampliata ed arricchita in corrispondenza all'evoluzione personale del poeta. L'immagine dello specchio quale porta verso l'Altrove, presente anche ne *Le sang du poète*, viene conservata e sono molti i rimandi ai personaggio originali della *pièce*. Il soggetto del film è inoltre identico al soggetto teatrale: il poeta deve morire più volte per potere creare. Heurtebise perde tuttavia la sua natura angelica e diviene un aiutante della Morte. *Le testament d'Orphée* del 1960 segna invece l'epilogo della trilogia. Quest'ultimo film è una fantasmagoria nata per il puro piacere dell'autore e dei pochi spettatori che hanno creduto in lui e lo hanno seguito negli anni. *Le sang du poète* e *Le testament d'Orphée* devono pertanto essere considerati due film chiave in quanto in grado di aprire e chiudere il legame personale tra Cocteau ed il cinema. Entrambi hanno una struttura narrativa più libera rispetto ad *Orphée* per il fatto di dare riferimenti biografici del loro autore attraverso un estenuante itinerario onirico vissuto in prima persona. Ciò che però distingue *Le testament d'Orphée* da ogni altra opera di Cocteau è la presenza scenica dell'autore. Essa è il testamento del narcisismo e dell'esibizionismo di Jean Cocteau ed il trionfo di una produzione intellettuale fondata

sulla certezza che solo la comprensione della propria morte sia dispensatrice di creazione poetica. Il lavoro dell'intellettuale francese è infatti una linea sottile tra arte e morte, Orfeo e Cocteau, espressa dallo stesso Orfeo in un passo del prologo dell'*Orphée* teatrale: “Signori, questo prologo non è dell'autore. Certo egli si meraviglierà nell'udirmi. La tragedia di cui ci ha affidato le parti ha uno svolgimento assai delicato. Vi chiediamo pertanto di aspettare la fine per pronunciarvi nel caso non foste soddisfatti del nostro lavoro. Ecco la ragione della mia richiesta; lavoriamo molto in alto e senza rete di soccorso. Il più piccolo rumore intempestivo rischierebbe di ucciderci, i miei compagni e me.”¹².

¹² *Orfeo*, Einaudi edizioni, Torino, 2002