

ABSTRACT

«cosa mezzana» / «chanter sans paroles»: *“Euridice”* (Peri, Rinuccini) e *“Orphée-Roi”* (Debussy, Segalen)

Distanti di tre secoli, sia l'opera di Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini che quella di Claude Debussy su testo di Victor Segalen affrontano il mito di Orfeo. Un dato ben più significativo getta un ponte tra le due composizioni: in entrambi i casi non ci è dato sapere quale musica avrebbe accompagnato i libretti. L'*Euridice*, rappresentata per la prima volta intorno al 1600, e il progetto dell'*Orphée-Roi*, iniziato nel 1907 e rimasto incompiuto, corrisponderebbero a due momenti estremi nella storia del teatro musicale: l'*Euridice* viene considerata come la prima espressione compiuta di un genere nuovo, mentre il fallito progetto dell'*Orphée-Roi* sembra palesare la crisi generale dell'opera, bisognosa di radicali cambiamenti. Un confronto più approfondito mostra come il progetto di Debussy e Segalen fosse destinato a fallire proprio nel punto su cui Peri e Rinuccini avevano fondato la più rivoluzionaria delle novità che la loro opera proponeva: la relazione fra parola cantata e parola parlata. Trecento anni dopo l'*Euridice*, il compositore e il librettista dell'*Orphée-Roi* tentano di confrontarsi al mito classico e alla sua tradizione interpretativa, abbandonando nel testo come nella musica i sentieri tradizionali, appellandosi anche alle culture extraeuropee. La lettura del mito d'Orfeo da parte di Debussy e Segalen vuole inoltre integrare modelli figurativi, ispirandosi ad alcuni motivi ripresi dall'opera del pittore Gustave Moreau, il quale aveva rappresentato il mitico cantore in alcuni dei suoi dipinti. Nella concezione del mito espressa in pittura, Segalen vide una traccia estetica, una rinnovata forza creatrice e interpretativa, in sintonia con la sua immaginazione poetica, alla quale riferirsi durante la stesura dell'*Orphée-Roi*.

ZUSAMMENFASSUNG

«cosa mezzana» / «chanter sans paroles»: *“Euridice”* (Peri, Rinuccini) und *“Orphée-Roi”* (Debussy, Segalen)

Auf den ersten Blick haben die beiden Werke der Komponisten- und Librettistenpaare Jacopo Peri/Ottavio Rinuccini und Claude Debussy/Victor Segalen wenig mehr miteinander gemein als die Stoffgrundlage des Orpheus-Mythos sowie die Tatsache, dass von beiden nicht bekannt ist, welche Musik die Libretti begleitete bzw. begleitet haben würde. Darüber hinaus scheinen die um 1600 uraufgeführte Oper *Euridice* von Peri und Rinuccini und das ab 1907 verfolgte, doch nie abgeschlossene Projekt *Orphée-Roi* von Debussy und Segalen im Verhältnis von Ahne und Erbe zueinander zu stehen, wird die *Euridice* doch gerne als erste Oper überhaupt angesehen, während sich in dem Misslingen des *Orphée-Roi*-Projekts in gewisser Weise die Krise dieser Gattung manifestierte. Insofern erweist sich ein eingehender Vergleich der beiden Werke auch als aufschlussreich, da sich so zeigt, dass das Vorhaben Debussys und Segalens zuletzt an einer Bürde scheiterte, die bereits die Oper von Peri und Rinuccini zu schultern versuchte: Der Frage nach dem Verhältnis von gesungenem und gesprochenem Wort. Zudem waren Librettist wie Komponist des *Orphée-Roi* mit der seit der *Euridice* eröffneten Tradition der Interpretation des Orpheus-Mythos konfrontiert und suchten dieser zu begegnen, indem sie sich in musikalischer wie textlicher Hinsicht von den überlieferten, klassischen Bahnen ab- und außereuropäischen Kulturen zuwendeten. Darin weisen Debussy und Segalen Parallelen nicht nur zu Peri und Rinuccini auf, die ebenfalls den überlieferten *Mythos* sehr frei interpretierten, sondern Segalen inspirierte sich auch an einzelnen bildlichen Motiven des Malers Gustave Moreau, der den Orpheus-Mythos in seinen Gemälden ausgestaltet hatte. Aus diesen wie aus anderen Schöpfungen des Malers leitete Segalen zudem eine Ästhetik ab, an der er sich bei der Niederschrift seines *Orphée-Roi* orientierte, was eine ganze Reihe von Parallelen zwischen seiner Konzeption der Orpheus-Gestalt und derjenigen Moreaus erklärt.

«COSA MEZZANA» / «CHANTER SANS PAROLES»:
EURIDICE (JACOPO PERI, OTTAVIO RINUCCINI)
E ORPHÉE-ROI (CLAUDE DEBUSSY, VICTOR SEGALEN)*

Ma la cosa strana è che i miti antichi siano stati visti e interpretati sempre in modi diversi in quasi tutti i tempi. Con la riscoperta dell'antichità nel Rinascimento tutte le epoche hanno adattato e rifondato i personaggi e le storie della mitologia antica, affinché i simboli arcaici riflettessero solo lo spirito dell'epoca che li usava. In fondo, questo è normale ed è una testimonianza della forza creatrice di ogni generazione che sta per separarsi dall'altra, da un lato trasfigura la propria esperienza della vita e dell'esistenza, dall'altro include le verità archetipiche della mitologia antica nell'attualità vissuta¹,

scrive il drammaturgo Horst Goerges nel saggio introduttivo del programma che accompagnava la rappresentazione dell'opera di Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice* a Monaco, nel 1983.

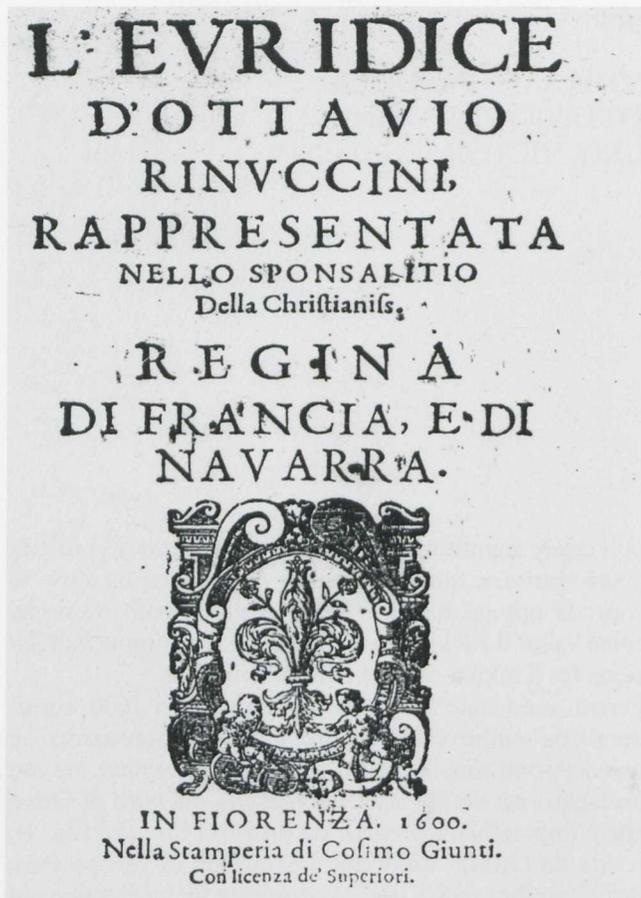
Goerges non specifica se ogni opera che tratti di un mito antico abbia sempre tutte queste caratteristiche, ma pare seguire in modo tacito un concetto sviluppato nel 1949 da Karl Jaspers in *Dell'origine e dello scopo della storia*, nel quale il filosofo introduce la nozione del cosiddetto "asse" [*Achse*] come criterio per distinguere momenti cruciali della storia umana. Secondo Jaspers, l'*età assiale*, *Achsenzeit*, è caratterizzata sia da una cesura profonda, sia dal fatto che le cose straordinarie si accumulano, come l'aspirazione dell'uomo a rendersi consapevole del suo mondo, della sua storia e di sé stesso, il suo porre domande radicali e l'insistenza su liberazione e redenzione – in breve: tutto quello che annuncia e comporta una svolta². Questo fenomeno può anche ripercuotersi sulle opere d'arte e, nel nostro caso, sulle opere di genere musicale. Qui, le parole chiave elencate all'inizio – il riflesso dello spirito dell'epoca, la volontà di ogni generazione di distinguersi dalla precedente, la trasfigurazione della propria esperienza e l'inclusione delle verità archetipiche nell'attualità vissuta – formerebbero un insieme di criteri per quel filone che forse si potrebbe chiamare "opere assiali" [*Achsenwerke* oppure *Achsenopern*]. Ovviamente sarebbe difficile confrontare opere con storie diverse per decidere quale di esse funga da "opera assiale" per la sua epoca, ma quando si prendono in considerazione opere con lo stesso argomento diventa molto più facile arrivare a una tale conclusione. La vicenda di Orfeo ed Euridice sembra ideale visto che la loro storia tratta della forza della musica stessa. Dunque

può essere significativo il modo in cui un'epoca vi riflette il suo spirito, e quanto cerchi di distinguersi da altre: se conceda oppure neghi a Orfeo il suo trionfo musicale, come valuti il ruolo dato a Euridice e la natura della relazione fra il mitico cantore e il suo ambiente.

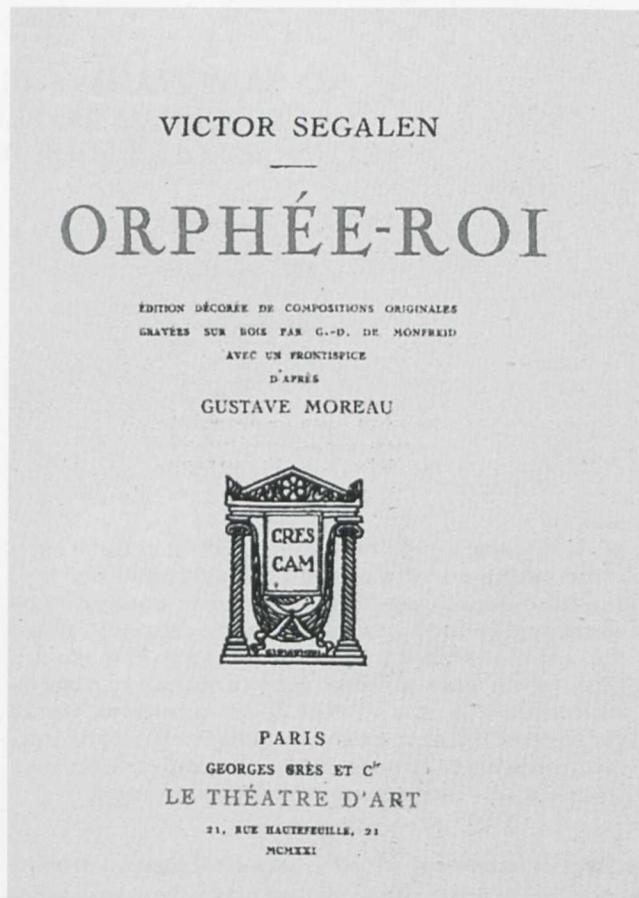
Perciò, sono state scelte due opere: una del 1600, considerata da sempre come "la prima opera sopravvissuta", e una dei primi anni del 1900, mai portata a termine, ma con un taglio così deciso nella sua rilettura del mito di Orfeo che è impossibile ignorarla: da un lato l'*Euridice* (fig. 1), scritta da Ottavio Rinuccini e composta da Jacopo Peri, dall'altro *Orphée-Roi* (fig. 2), scritta da Victor Segalen per essere messa in musica da Claude Debussy. Difficile sarebbe un raffronto diretto, non fosse per il fatto che l'opera di Rinuccini e Peri fu portata a compimento e messa in scena varie volte mentre quella – ipotetica – di Segalen e Debussy si fermò all'elaborazione di un libretto da cui non sappiamo cosa avrebbe tratto il compositore.

Per di più, la definizione di *Euridice* come *prima opera* è discutibile, visto che c'erano già state imprese simili come la famosa *Favola di Orfeo* di Angelo Poliziano, presentata dal poeta e cantore Baccio Ugolino intorno al 1471, a Mantova, con la musica – purtroppo perduta – del compositore Geremi³. Gli stessi Peri e Rinuccini avevano presentato nel carnevale del 1597 (cioè nel gennaio/febbraio 1598), nel palazzo di Jacopo Corsi, un *dramma musicale* intitolato *Dafne*⁴, del quale solo alcuni frammenti musicali ci sono pervenuti. D'altronde, sembra che anche i primi spettatori non avessero percepito l'*Euridice* come un evento particolare: accanto a lodi abituali come «cosa bellissima»⁵, «suavissimi canti»⁶, «affettuosa, e gentilissima favola»⁷, si alzarono voci che giudicavano «tedioso»⁸ il nuovo modo del Peri (fig. 3)⁹ di trattare i recitativi. Alcuni ebbero addirittura l'impressione di trovarsi in chiesa perché «li è parso sentire cantar la passione»¹⁰. Questi pareri, anche negativi, ci riconducono poi alle circostanze diverse in cui le due opere furono concepite.

L'*Euridice* era inclusa nelle festività per le nozze fra Enrico IV di Francia e Maria de' Medici, celebrate a Firenze, giovedì 5 ottobre 1600. La rappresentazione dell'opera, andata in scena il giorno dopo, venerdì 6 ottobre, negli appartamenti di Don Antonio de' Medici, a Palazzo Pitti



1. Jacopo Peri /Ottavio Rinuccini, Euridice



2. Victor Segalen, Orphée-Roi

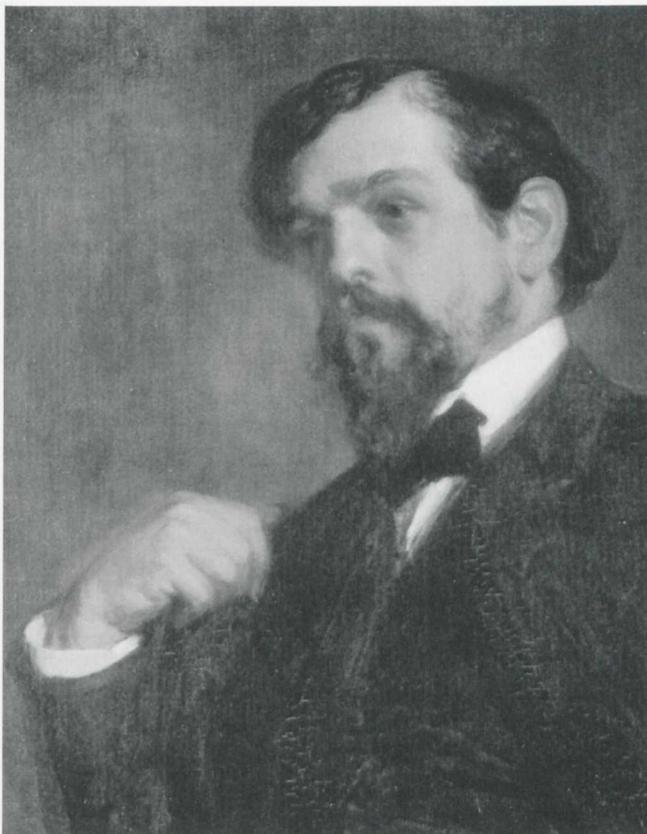
(dunque, nella Sala Bianca)¹¹, fu considerata fra i tanti eventi, che si sarebbero conclusi con *Il Rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera e Giulio Caccini, il vero apice e la degna conclusione della settimana solenne. Inoltre, solo pochi ospiti (principi e nobildonne)¹² potevano seguire lo spettacolo dell'*Euridice* il quale – secondo l'opinione del Responsabile della musica presso la corte medicea, Emilio de' Cavalieri – soffriva per il poco tempo di preparazione di cui aveva disposto (fra altro, le prospettive non erano terminate):

Se il S[igno]r Don Giovanni [dunque il fratellastro di Ferdinando I] avesse voluto un poco di parere da me; circa alle musiche della commedia [...]; credo che ogni cosa saria restato terminato, et finito, et le musiche sarriano state proportionate al luogo; et al teatro; et sarriano stati i danari spesi; con più soddisfazione delli ascoltatori,

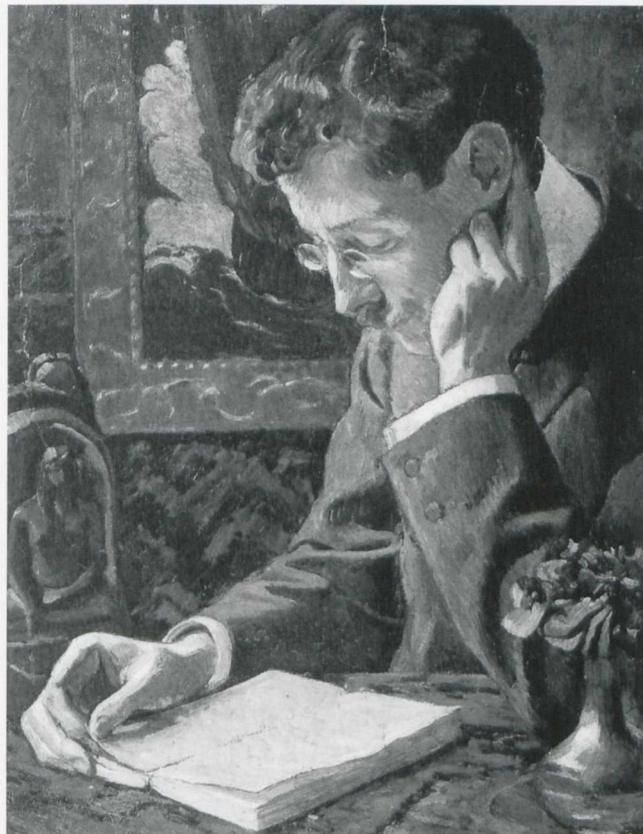
lamentava il Cavaliere in una lettera a Marcello Accolti¹³. In queste difficoltà si rispecchia anche il fatto che l'*Euridice* era uno spettacolo offerto da un privato, Jacopo Corsi, il quale era stato il capo della delegazione dei nobili fiorentini che avevano aiutato Ferdinando de' Medici a finanziare il matrimonio, messo in pericolo, fra l'altro, dalla dote astronomica chiesta da Enrico IV. Non a caso, quando il 30 aprile 1600 il contratto fu sottoscritto, la corte si recò al palazzo del Corsi per celebrare il successo; il fatto che al



3. Bernardo Buontalenti, Disegno di Jacopo Peri, Firenze, Galleria degli Uffizi



4. Jacques-Emile Blanche, Claude Debussy, 1902, Parigi, collezione privata



5. George-Daniel de Monfreid, Victor Segalen, 1909, collezione privata

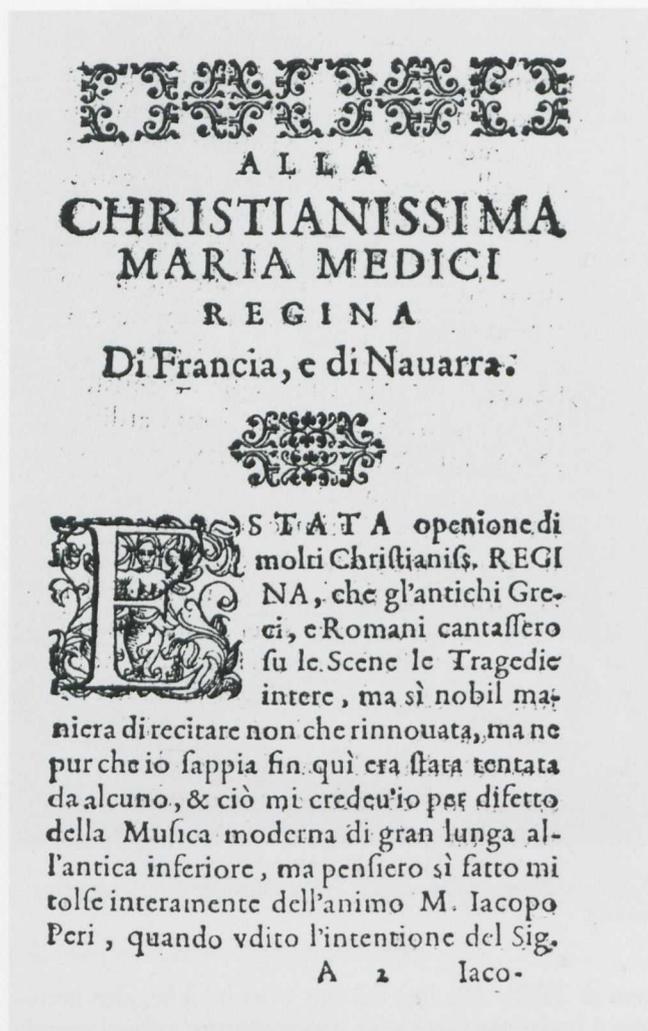
Corsi fosse poi concesso di contribuire alle festività deve dunque essere interpretato come un segno di gratitudine da parte di Ferdinando de' Medici¹⁴. Fatti simili ingeneravano una certa concorrenza fra gli spettacoli "privati" e quelli di corte: ai primi non era ovviamente concesso di conseguire un successo maggiore – infatti sembra che il Buonarroti nella sua descrizione delle festività era tenuto a non lodare troppo iniziative come l'*Euridice*¹⁵.

L'*Orphée-Roi* aveva invece un significato più personale per Segalen e Debussy. Il compositore (fig. 4), dopo la prima e tumultuosa esecuzione di *Pelléas et Mélisande* il 30 aprile 1902¹⁶ era alla ricerca di nuove espressioni dell'arte lirica da sostituire alle tradizionali e, come diceva lui, «languenti opera-balletti»¹⁷. Sotto la spinta di quest'aspirazione, anche per evitare un'involontaria caduta in una sorta di *debussismo*¹⁸, il musicista andava cercando soggetti che lo allontanassero dall'atmosfera medievale di *Pelléas*. Ecco perché l'idea di un'opera su Orfeo, ambientata in un tempo lontano e una cultura antica, lo attirava tanto. Realizzare un tale progetto gli avrebbe pure permesso di dar vita a un concetto da lui già ribadito: «Riscopriamo la tragedia [antica] e combiniamo il suo primitivo accompagnamento musicale con i mezzi enormi dell'orchestra moderna e di un coro illimitato!»¹⁹.

Debussy poteva riscontrare un simile intreccio fra primitivismo arcaico e progresso musicale moderno in un manoscritto del medico e etnologo francese Victor Segalen (fig. 5) in cui si trattava della musica ormai estinta degli Abori-

geni di Tahiti. Alla fine del suo articolo, il Segalen immagina i suoni che sarebbero potuti nascere se quel popolo avesse avuto a disposizione un'orchestra moderna. Nel descrivere il potenziale di questa musica, nel 1907, Segalen le attribuisce una forza cosmica, capace di spaccare la terra e di sciogliere il cielo. Debussy raccomandava la pubblicazione del saggio di Segalen²⁰, scegliendolo poi come autore del libretto per la sua prossima opera di cui Orfeo sarebbe stato l'eroe. Secondo lui un tale argomento non solo sarebbe risultato «estremamente musicale», ma avrebbe anche offerto la possibilità di «realizzare cose altrimenti non realizzabili con un altro soggetto»²¹. In quest'opera, Debussy vedeva il suo «testamento musicale»²².

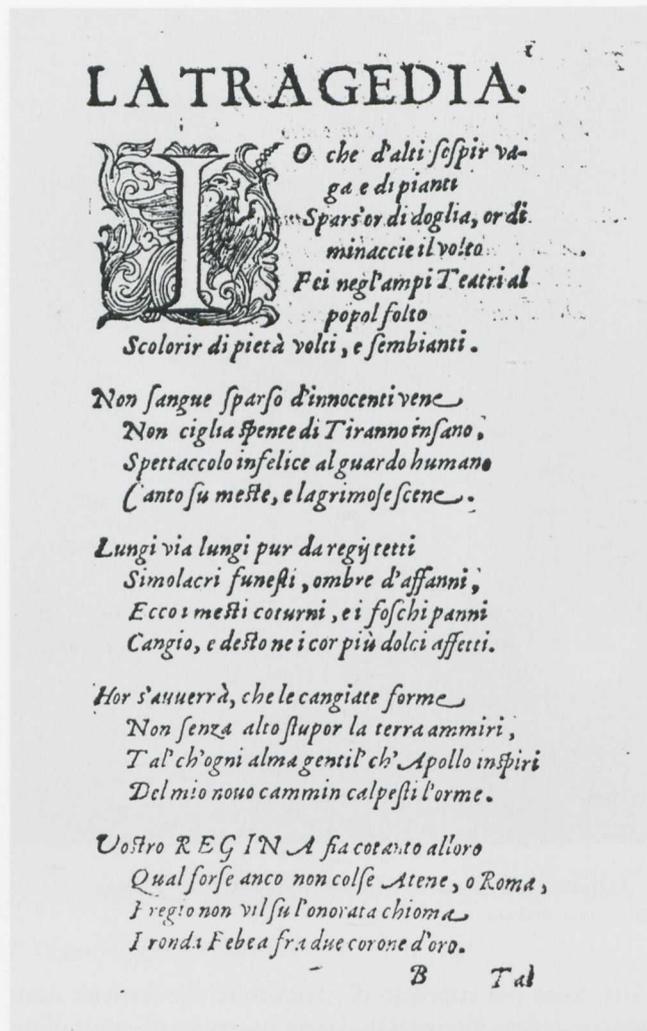
Che la stesura di un tale «testamento musicale» fosse molto importante per lui, risulta anche dal fatto che Debussy, nello stesso periodo, elaborava nuove idee per un'opera su *Tristano*, e ambedue i progetti – l'*Orfeo* come il *Tristano* – erano considerati come dei veri e propri tentativi di presentare correttivi al «*Musikdrama* [...], quello imposto da Gluck e Wagner, [che è] così contrario al nostro proprio genio»²³. Se con l'opera su *Tristano* Debussy voleva restituire il «carattere leggendario» dell'eroe, «così sfigurato dalla metafisica sospettosa di Wagner»²⁴, il suo progetto su Orfeo mirava a correggere l'interpretazione di Gluck, il quale non avrebbe fatto altro che «elaborare il lato aneddotico e patetico»²⁵ della storia, passando l'essenziale sotto silenzio «perché Orfeo è stato il primo e il più nobile di tutti gli incompres»²⁶.



6. Ottavio Rinuccini, Prefazione per "Euridice"

Il Segalen invece, che ammirava Debussy ed era lui stesso così esperto di musica da comporre poemi e drammi di scrittori come Rémy de Goncourt, vedeva nell'*Orphée-Roi* come una tappa cruciale del progetto di una trilogia chiamata *Ciclo degli eroi* e comprendente drammi su Siddhartha, il dio romano Giano²⁷ e – appunto – Orfeo²⁸. L'opera gli offriva parimenti l'occasione per illustrare in modo poetico il suo concetto di *esotismo* come aveva cominciato a delinearlo teoricamente a partire dal 1904 nelle *Notes sur l'exotisme* che dovevano servire da preparazione per un libro su questo argomento²⁹.

Non sorprende notare quanto contesti così diversi nei quali le due opere – *Euridice* e *Orphée-Roi* – sono nate abbiano avuto anche un impatto sulla loro struttura: nel caso del dramma musicale di Peri e Rinuccini è significativo che sia stato scelto il genere della pastorale e non quello della tragedia. Da un lato, perché la pastorale era considerata come più adatta a una forma drammatica nella quale ora non solo i personaggi, *more solito*, non parlavano più, ma dove tutte le parti, dialoghi inclusi, venivano adesso cantate. Era questo un chiaro segno dell'ancor difficile ricezione di un modo di fare già in voga presso gli «antichi Greci e Romani (i quali secondo l'opinione di molti cantavano sulla



7. Ottavio Rinuccini, Euridice: Prologo/Tragedia

scena le Tragedie intere)», come ricordava lo stesso Peri nella prefazione all'edizione dello spartito³⁰. Quanto a Rinuccini, nella dedica, egli sembra ribadire gli stessi concetti (fig. 6): essendo poco credibile che degli interpreti cantassero invece di parlare («e senza dubbio non si parlò mai cantando» sostiene Peri)³¹, il librettista si rifugiava – come sottolineato da Silke Leopold, nel genere pastorale, nella fantasmatica e mitica Arcadia, dove gli uomini incontrano ancora gli dèi, e dove – secondo il teorico Giovanni Battista Doni – «la musica era naturale e la lingua quasi poesia»³². La scelta della pastorale era anche un segnale chiaro che la storia di Orfeo ed Euridice non sarebbe stata raccontata secondo le abituali modalità. Considerato che l'*Euridice* era concepita come un divertimento per delle festività nuziali, era chiaro che la trama non poteva essere rispettata troppo fedelmente, dovendo l'opera chiudersi su un lieto fine. Dopo aver perso l'amata Euridice, il disperato Orfeo viene consolato da Venere che lo conduce da Plutone per implorarlo di ridargli la sua sposa. Commosso dal suo canto, Plutone accetta, senza imporre a Orfeo la tragica condizione di non girarsi verso Euridice finché non fossero arrivati alla superficie della terra, dove la felice coppia verrà accolta e festeggiata dai pastori e dalle ninfe.

STRUTTURA DEI LIBRETTI					
A – Victor Segalen e Claude Debussy: <i>Orphée-Roi</i>					
PROLOGO/I ATTO	II ATTO	III ATTO	IV ATTO	V ATTO/EPILOGO	
Montagna	Bosco e fiume	Loggia e mare	Tempio sotto terra/ Caverna	Montagna	
Guerriero, Prete, Vecchio Citaredo, Orfeo, Euridice	Guerriero, Prete, Sacerdotessa delle Menadi, Popolo, Orfeo, Euridice	Orfeo ed Euridice	Guerriero, Prete, Vecchio Citaredo, Sacerdotessa delle Menadi, Orfeo	Orfeo Vecchio Citaredo, Menadi	
		APICE		FINE	
		– Atto centrale – Solo una scena – Unico atto con solo due personaggi – Unico atto situato a mezzogiorno		Ritorno al luogo del prologo/ I atto	
B – Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri: <i>Euridice</i>					
PROLOGO	I SCENA	II SCENA	III SCENA	IV SCENA	V-VI SCENE
Tragedia	Coro, Euridice, Ninfe, Pastori	Dafne, Orfeo, Pastori, Ninfe	Pastori	Venere, Orfeo, Plutone, Proserpina, Ombre e deità d'Inferno	Orfeo, Euridice, – Pastori, Ninfe
			SCENA CENTRALE Orfeo ed Euridice assenti		FINE

8. Schema della struttura dei libretti per *Orphée-Roi* e per *Euridice*

Questo cambiamento si trova già annunciato nel Prologo dell'*Euridice* dove Tragedia (fig. 7) proclama che rinuncerà a cantare il solito «Spettacolo infelice al guardo umano», promettendo invece di cacciare via «Simulacri funesti, ombre d'affanni» e di destare «ne i cor più dolci affetti». Difatti, non solo la solennità della circostanza giustificava questa scelta drammaturgica ma anche una tradizione attestante modi diversi di raccontare il mito: «Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio inalzare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di Poeti Greci, in altre favole»³³.

Ma questi rinvii ad alcune fonti antiche secondo le quali Orfeo era vittorioso nel tentativo di riportare Euridice in vita, non potevano convincere alcuni spettatori della creazione fiorentina secondo i quali Peri e Rinuccini non avrebbero dovuto «intrare; in parole tragiche; et soggetti da potervi opporre»³⁴. In ogni caso, significativo per il genere della pastorale al quale l'*Euridice* vuole appartenere è il fatto che Orfeo (fig. 8) non sia presente nella terza scena

centrale, dominata invece dal coro dei pastori e dal racconto del pastore Arretro.

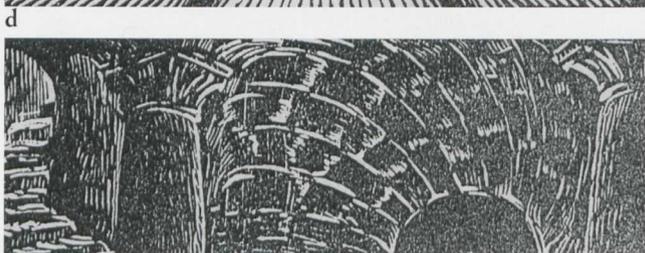
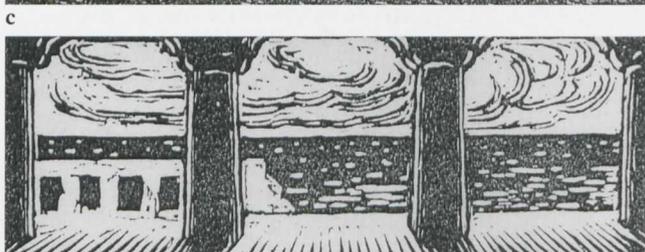
Il contrario accade nell'opera del Segalen, che trova il suo apice drammaturgico proprio nella scena centrale della vicenda con l'unione di Orfeo ed Euridice (fig. 8). Anche Segalen propone però una severa rilettura del mito classico: Orfeo non è più un abitante della Tracia oppure dell'Arcadia, ma uno straniero solo e vagante, che percorre il paese alla ricerca di un'anima gemella, di un orecchio capace di capirlo e di una voce che sia in grado di rispondere ai suoi canti.

Orfeo incontra solo uomini primitivi e selvaggi, che si esprimono «sputando le loro parole»³⁵, e lo spingono a rifugiarsi sulla montagna [Prologo/Scena 1, fig. 9a]³⁶. Ma questi uomini, come i personaggi del guerriero e del prete, lo inseguono perché cercano un re, un pastore divino, un sovrano da adorare e temere, e anche se non capiscono il suo canto continuo, ne avvertono la superiorità. Solo il vecchio Citaredo tenta di accostarsi a Orfeo per motivi di ammirazione artistica e per apprendere la sua sapienza: ma

alla fine non sarà lui, bensì sua figlia Euridice la persona a cui sarà concesso di avvicinarsi a Orfeo [Scena II, fig. 9b/c]. L'iniziazione di Euridice le costerà lezioni dolorose: ancora troppo legata al mondo materiale, sensuale e voluttuoso, deve staccarsene per unirsi all'amato Orfeo [Scena III, fig. 9d] come un'eco del suo canto universale. Questa unione provocherà una trasformazione del mondo: per un momento tutto ciò che sta attorno alla coppia, il mare, le colonne, il cielo, si scioglie (riferimento questo alla musica tahitiana che possiede tanta forza da spaccare la terra e sciogliere il cielo). Solo allora Euridice abiterà il canto di Orfeo e il mondo. Quando il cantore ne pronuncia il nome, una miriade di voci piccole – «nel vento, negli alberi, nelle foglie, nei gocci»³⁷ – lo ripete, mormorando, «e i burroni, la montagna e il cielo attento si eccitano con dolcezza sopra l'infinità del nome moltiplicato»³⁸.

Fra gli uomini solo il vecchio Citaredo capisce che Euridice non è morta, ma innalzata a un'esistenza immateriale e spirituale. Gli altri, come il Prete e il Guerriero, accusano Orfeo di aver ucciso la figlia, e Orfeo, confuso dai loro rimproveri, pensa che sia ancora prigioniera della materia, e dunque «la chiama. La desidera. Vuole discendere qui [Scena IV: Il Tempio sotto terra e la caverna, fig. 9e] per richiamarla dalla terra»³⁹. Ma proprio qui lo attende la sacerdotessa delle Menadi con l'intenzione di tendergli un tranello. Rappresentante della materia muta, della carne e dell'impurità, la sacerdotessa si traveste da Euridice attirando, al fine di ucciderlo, Orfeo, rappresentante della sonorità immateriale, dello spirito e della luce. Il cantore riconosce la vera natura della misteriosa creatura e, servendosi dei suoni della sua lira, annienta la «cava viscosa» con la sua «polpa velenosa», schiacciando così colei che si era proposta come una sorta di anti-Euridice (Scena V). Orfeo però viene rintracciato nel suo rifugio sulle montagne dal corteo delle Menadi che vendicano la morte della loro sacerdotessa: del cantore rimane solo la sua lira, che si alza e comincia a volare nel cielo. Qui «il Canto si diffonde ed è la voce di Orfeo che – dominando con la sua epifania il terreno pesante, le foreste e le rocce, i giochi, gli amori e gli urli, innalzandosi, trionfante – governa nel più alto dei cieli cantanti»⁴⁰.

Da questo breve riassunto, è facile desumere il punto d'interesse comune a Debussy e Segalen: ambedue cercavano di liberarsi da modelli, prototipi ed esempi tradizionali – Debussy respingendo l'interpretazione dei miti fatta da Wagner e Gluck, e il Segalen cercando di allontanarsi dalla tradizione. Partendo dal presupposto che la classica vicenda di Orfeo ed Euridice si fosse trasformata in un vero palinsesto, dove le successive interpretazioni, sovrapponendosi, avevano stravolto il mito occultando ormai la favola originale, il Segalen aspirava a farne una vera ricostruzione. D'accordo in questo con Debussy, egli sosteneva che la trama era divenuta una versione falsificata, «aneddotica e patetica». Tentava di rintracciare l'originale attraverso gli spessi strati del palinsesto disgregando il racconto classico in frantumi. Anche se è possibile riconoscere nel suo libretto frammenti della storia consueta (Orfeo è un cantore magico, legato a Euridice e scende all'inferno per liberarla), Segalen ha sottratto tutto il sentimenta-



9. George-Daniel de Monfreid, Schizzi per la decorazione di "Orphée-Roi"

lismo pittoresco dalla trama: *locus amoenus*, pastori, nozze, amore perso, recuperato e perso di nuovo scompaiono. Segalen dipinge invece un mondo lontano sia per quel che riguarda il luogo e il tempo: un mondo selvaggio, crudo e anche violento, dove l'impatto del canto come forza raffinata, immateriale, pura e spirituale è ancora molto più drammatico. Ecco perché la scena centrale del suo dramma musicale viene dominata dalla fusione dei due protagonisti, Orfeo ed Euridice, assenti nella scena corrispondente di Peri e Rinuccini (fig. 8).

Si capisce anche come il Segalen, per riuscire in questa frammentazione del mito classico, rifiutasse di ispirarsi dalle fonti tradizionali; pertanto, decise consapevolmente di non recarsi in Grecia per vedere i luoghi originali della sua storia. Arrivò a questa decisione dopo aver visitato il Musée Gustave Moreau a Parigi, il 7 gennaio 1908; qui faceva disegni *d'après* alcuni dipinti del pittore simbolista



10. Victor Segalen, *Orphée-Roi*, frontespizio del libretto

che trattano del mito di Orfeo (il frontespizio del libretto fig. 10, pubblicato nel 1921, tre anni dopo la morte del Segalen, è ornato da un'incisione litografica, ispirata a un acquarello di Orfeo del Moreau, fig. 11)⁴¹. Subito dopo quella visita, Segalen scrisse una lettera a Claude Debussy a proposito dell'opera pittorica del Moreau:

Penso di aver tratto dalla sua opera una delle lezioni più belle e [...] la decisione di desistere da un viaggio in Grecia. Ero infatti pronto a partire per la Tracia [...]. Innanzi tutto mi chiedo se questo non sia stato un primo scrupolo da risolvere: l'opera finita avrebbe forse troppo mostrato le tracce di un inizio esitante e puramente immaginario? Credo invece sempre più il contrario: che solo nell'immaginario abbiano luogo le realtà più belle e più solide. E così, non cedo⁴².

Debussy adorava pittori sia come il Moreau, sia come il Botticelli, al quale, quando si trovava a Roma come borsista di Villa Medici dal 1885 al 1887, forse si era ispirato per una composizione sulla *Primavera*⁴³. Ma il Segalen era sensibile solo al lato francese; mentre studiava l'opera simbolista di Moreau come preparazione dell'*Orphée-Roi*, a



11. Gustave Moreau, *Orfeo*, Parigi, Musée Gustave Moreau

differenza di Peri e Rinuccini e del loro rispetto verso interpreti come gli «antichi Greci e Romani» e «gli antichi poeti», egli non considerava quelle tele dei pittori italiani che spesso avevano interpretato il tema di Orfeo.

Quando il Segalen tiene in conto l'opera del Moreau, non lo fa solo per procurarsi dettagli come la lira trionfante che appare alla fine del libretto⁴⁴, immagine presa dalla lettura di un commento del Moreau a proposito di un suo quadro rappresentante Tirteo (fig. 12) che tiene nelle sue mani «La lira trionfante e sanguinosa»⁴⁵. Lo scrittore non solo si provvede di disegni del Moreau con soggetti orfici (figg. 13-14)⁴⁶, ma scopre anche elementi stimolanti nell'estetica del pittore come la forte enfasi della sua immaginazione che ben si accorda con la sua concezione poetica. E quando, in un testo intitolato *Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme*, scritto contemporaneamente al libretto, parla di alcuni tratti particolari del pittore, sembra quasi descrivere sé stesso e la sua concezione del mito di Orfeo.

Come il Moreau, Segalen fonde nella sua interpretazione elementi del mito classico con soggetti cristiani – quando



12. Gustave Moreau, Tirteo, 1882, Parigi, Musée Gustave Moreau

persona singola, ma piuttosto un prototipo, incarnato da diversi individui nel corso della storia umana. Questa mescolanza di elementi cristiani e pagani non viene accettata dal Segalen come tale: sempre a proposito del Moreau, scrive: «quest'opera non è né pagana, né cristiana, ma è orfica, profondamente orfica»⁵⁵.

Come ha sottolineato Françoise Graziani, Rinuccini invece non allude mai direttamente all'interpretazione cristiana del mito, però l'insinua nella mente dello spettatore con un finale nel quale non solo Euridice viene trasfigurata, ma anche la grazia, ottenuta attraverso l'amore, viene glorificata⁵⁶. Malgrado tali differenze, esistono anche analogie fra le due opere – ambedue fanno ricorso a varianti e versioni meno consuete del mito orfico, ambedue lottano con lo stesso problema: le conseguenze della voluta ricostruzione del dramma antico e la scelta di Orfeo come eroe di quello.

Ovviamente, Peri e Rinuccini erano coscienti che la loro ricostruzione non era così esatta come desiderata da loro stessi e dall'ambito intellettuale fra Firenze e Roma, dove la facevano da protagonisti Giovanni Bardi, Jacopo Corsi, Giovanni Battista Doni e Vincenzo Galilei. Non a caso il Rinuccini lascia cantare il personaggio della Tragedia sotto «cangiate forme» che sarebbero accolte «non senza alto stupor»: con quest'*Euridice* sarebbe stato presentato qualcosa di unico alla Regina che «forse anco non colse Atene o Roma». Anche il Peri, nella sua prefazione allo spartito stampato, è così onesto da ammettere a proposito del suo modo di far cantare i protagonisti della sua opera: «non ardirei affermare questo esser il canto nelle Greche, e nelle Romane favole usato»⁵⁷. Il compositore era arrivato a un compromesso: rendendosi conto che «non si parlò mai cantando»⁵⁸, il Peri aveva creato una «cosa mezzana», introducendo un'armonia «che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto nella melodia del cantare» così che le parole non furono più parlate, ma neanche cantate. «Recitar cantando», così il Cavalieri chiamava questa mescolanza⁵⁹ che, a prima vista, sembrava portare una soluzione alla cercata ricostruzione del dramma antico visto che anche l'omogeneità formale era trovata.

Ma – come è spesso stato notato – quest'unità dove tutti i personaggi dell'opera potevano esprimersi nello stesso modo grazie alla prassi del «recitar cantando» aveva un suo costo. Questo momento di crisi veniva ancor meglio evidenziato dalla favola di Orfeo, e più precisamente nel momento decisivo in cui egli implora – cantando – Plutone di ridargli la sua sposa. «Sì dolci e sì soavi accenti» e «la gloria e il vanto / de le lagrime tue, del tuo bel canto» inclinano il sovrano degli Inferi a lasciar trionfare la pietà e a concedere a Orfeo di riportare l'amata Euridice alla terra, e quindi alla vita. Ma come rendere evidente la differenza fra il dialogo semplice e quei canti soavi di Orfeo, con il loro presunto «lacrimoso metro», se il metodo del «recitar cantando» era imposto persino al personaggio del cantore mitico per garantire l'unità formale del dramma? Non a caso l'esperimento di Peri e di Rinuccini viene giudicato come «un curioso restauro del teatro greco, così fallimentare dal punto di vista filologico da cambiare genialmente la storia della cultura, inventando l'opera»⁶⁰, perché

toccava allo sviluppo futuro del genere stesso trovare una soluzione a questo problema, distinguendo fra recitativo (per dialoghi) e arie (per i passaggi cantati).

L'Euridice di Peri e di Rinuccini metteva in evidenza per la prima volta e in modo decisivo l'ambiguità e l'ibridismo del genere, scegliendo un soggetto solo apparentemente così adatto come la storia del Orfeo.

Più di trecento anni dopo, mentre progettavano la loro nuova versione del mito, Segalen e Debussy risentivano ancora l'impatto forte di questo dilemma. Avrebbero potuto già servirsi del recitativo e dell'aria, ma il loro approccio così radicale non evitava loro di trovarsi confrontati alle conseguenze della scelta tematica: visto che per Debussy Orfeo era «il canto stesso», egli si sentiva costretto a concepire il suo eroe come una parte che nel suo spartito avrebbe solo «cantato senza parole»; concetto di cui si trovano tracce nel libretto del Segalen: durante tutto il prologo e fino all'inizio della prima scena, Orfeo è udibile solo grazie alla sua voce, cantando «in grandi e selvaggi balzi», senza parole, nello stile della cosiddetta *vocalise*, così di moda fra l'Otto e il Novecento. Come più tardi Reinhold Glière, nel suo curioso *Concerto pour soprano colorature et orchestre* del 1943, concepirà la voce femminile al pari di uno strumento musicale fra altri, così il Debussy pensava la voce di Orfeo come uno sfondo sonoro, o solo con l'orchestra, per le voci degli altri personaggi che avrebbero cantato il loro dialogo.

Debussy non era l'unico che a quell'epoca sviluppava concetti così radicali a proposito di Orfeo – anche il compositore Jean Jules Amable Roger-Ducasse scriveva, fra il 1912 e 1913, un cosiddetto *mimodrame lyrique* dove Orfeo ed Euridice rimanevano muti e erano interpretati da due ballerini, mentre il canto era riservato solo al coro. Ma se Roger-Ducasse seppe realizzare il suo progetto, Debussy lo perse di vista sempre più e nel 1916 ammetteva, in una delle sue ultime lettere al Segalen: «Sono sempre meno capace di sentire la musica che dovrebbe accompagnare il dramma. D'altronde: non si può far cantare Orfeo perché lui è il canto stesso – è un concetto sbagliato»⁶¹.

L'unica consolazione che condivideva con Segalen era la convinzione «di aver scritto un'opera che ha delle parti belle»⁶². Ma è innegabile il fatto che questa opera sia rimasta senza musica e che il suo Orfeo sia muto e taccia.

Proprio questo, in un certo senso, si accorda bene con la concezione generale e tragica del libretto del Segalen. In un libro pubblicato lo stesso anno dell'*Orphée-Roi*, il filosofo Franz Rosenzweig scrive:

L'eroe tragico ha soltanto un linguaggio che gli corrisponde alla perfezione – il silenzio. Così è fin dal principio. Proprio per questo il tragico si è costruito la forma artistica del dramma per poter mettere in scena il silenzio⁶³.

Se anche Rosenzweig intendeva il silenzio come silenzio assoluto e non come assenza di musica, le sue parole sono applicabili sia alla concezione sia alla realizzazione del libretto, rimasto senza musica e così costretto allo stato di dramma invece che d'opera.

NOTE

* Vorrei ringraziare il professor Aldo Savini (Ravenna) il quale è stato così gentile da rileggere e correggere il mio testo. Soprattutto un grande plauso a Mario Ruffini, che ha redatto il mio testo in modo eccezionale, con grande impegno e una sensibilità straordinaria!

¹ Traduzione del testo di H. Goerges, *Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater*; programma di sala, Bayerische Staatsoper, München, in occasione della rappresentazione di *Orfeo ed Euridice* di Gluck nel 1983, citato da: C. Monteverdi, *Orfeo/Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike – Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di A. Csampai & D. Holland, Hamburg 1988, pp. 23-26, qui p. 23.

² K. Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, [München 1949], ristampa, München 1988, pp. 19 ss.

³ Poi anche messa in scena a Milano e Firenze con musica di Atalante Migliorotti e scenografie e costumi di Leonardo da Vinci resp. più tardi: Giorgio Vasari. Vedi R. Kapp, *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten*: <http://www.musikgeschichte.at/weberplatz/kapp-orpheus.pdf>.

⁴ Poi ripetuto il 21 gennaio 1599. C.V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs, N.J. 1968, p. 30; W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence*, Firenze 1993, pp. 195 ss; T. Carter, *Jacopo Peri 1561-1633. His Life and Works*, vol. 1, New York/London 1989, p. 33, 39. Già prima, nel 1590 e 1591, due pastorali brevi, *Il Sileno* e *La Disperazione di Fileno* di Emilio de' Cavalieri erano state presentate, ma della loro musica si è persa ogni traccia. Vedi Palisca, 1968 (vedi sopra), p. 30; T. Carter, «Rediscovering *Il rapimento di Cefalo*», in: *Journal of Seventeenth-Century Music*, ix, 1, 2003, <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/carter.html>.

⁵ A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari*, Firenze 1905, p. 25, n. 1.

⁶ Così l'Ambasciatore di Venezia, Nicolò da Molin. Vedi C.V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford 1994, p. 439.

⁷ Cfr. M. Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze [...] della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra*, citato da Solerti, 1905 (vedi n. 5), p. 25, n. 1; Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 435.

⁸ Emilio de' Cavalieri nel postscritto di una lettera, inviata al Segretario del Duca, Marcello Accolti, e anche se senza data, probabilmente del 24 novembre 1600, è citata da Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 404, n. 57. Anche più tardi lo stile del Peri fu spesso tacciato di essere noioso e povero di consonanti e ornamenti, p.e. nel 1628 da Vincenzo Giustiniani, vedi T. Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, London/Portland 1992, p. 220, n. 20.

⁹ L'illustrazione mostra il Peri in un disegno di Bernardo Buontalenti (Firenze, Uffizi), ma non (come spesso sostenuto) nel ruolo di Orfeo (infatti, il Peri stesso cantava la parte di Orfeo), ma come Arione (vedi la scrittura sotto l'immagine: «Arione [...] Jacopo Peri Zazzarino»). Peri cantava la parte di Arione nel Quinto Intermezzo del pezzo di Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, eseguito in occasione delle nozze fra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589; per questo vedi anche Kirkendale, 1993 (vedi n. 4), pp. 193 ss. Marco da Gagliano lodava il canto del Peri, scrivendo: «non può interamente comprendere la gentilezza e la forza delle sue arie chi non le ha udite cantare da lui medesimo; però che egli dà loro una sì fatta grazia e di maniera imprime in altrui l'affetto di quelle parole, che è forza e piangere e rallegrarsi secondo che egli vuole». Vedi per questa testimonianza: A. Solerti, *Le origini del melodramma* [Torino 1903], ristampa, Hildesheim 1969, p. 81. L'autore del disegno, il Buontalenti, aveva partecipato all'ideazione di alcune macchine

per la trasformazione delle decorazioni – vedi per questo: la *Descrizione* del Buonarroti (vedi n. 7). C. Molinari, «L'attività teatrale di Ludovico Cigoli», in: *Critica d'arte*, VIII, 47, 1961, pp. 62-67; C. Molinari, «L'attività teatrale di Ludovico Cigoli», in: *Critica d'arte*, VIII, 48, pp. 62-69, qui: p. 63 deduce dalla descrizione del Buonarroti l'ipotesi che Ludovico Cigoli abbia curato l'allestimento dell'*Euridice*. Però, il Carter, 1989 (vedi n. 4), p. 43 giudica questa ipotesi «unconvincing».

¹⁰ Così sempre il Cavalieri nella lettera, citata prima (vedi n. 8); Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 404, n. 57.

¹¹ C. Cheyrezy, F. Decroisette & J. Heuillon, «Avant-propos», in: *La naissance de l'Opéra – Euridice 1600-2000*, Paris/Budapest/Torino 2001, a cura di C. Cheyrezy, F. Decroisette & J. Heuillon, pp. 7-12, qui p. 7.

¹² Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 438.

¹³ Carter, 1989 (vedi n. 4), p. 46. Per il Cavalieri in generale vedi W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri – "Gentiluomo Romano"*, Firenze 2001, secondo il quale – pp. 367 ss., n. 361 – la lettera era indirizzata a Belisario Vinta.

¹⁴ Carter, 1989 (vedi n. 4), pp. 40 ss.

¹⁵ T. Carter, «"Non occorre nominare tanti musicisti". Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth Century Florence», in: *I Tatti Studies – Essays in the Renaissance*, iv, 1991, pp. 89-104; Carter, 1992 (vedi n. 8), p. 212.

¹⁶ Vedi p.e. J. Barraqué, *Debussy*, Reinbek bei Hamburg 1964, p. 107. Secondo lui gli azzuffamenti erano così violenti che la polizia dovette intervenire.

¹⁷ R. Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge/MA 1982, p. 292.

¹⁸ Ivi, pp. 296-299. Vedi anche il detto del Debussy, notato dal Segalen in un protocollo, scritto dopo l'incontro di lavoro dell'8 ottobre 1907 e pubblicato in: *Segalen et Debussy*, a cura di A. Joly-Segalen & A. Schaeffner, München 1961, p. 71: «J'ai fait *Pelléas*. Eh bien, quoi? *Pelléas*! Il m'ennuie ce Monsieur-là! Je me demande maintenant si je ne vais pas le "refaire" indéfiniment. Et ça, je ne veux pas. Ça m'assommerait de le recommencer, ou d'en faire un équivalent sonore. Il faut que j'aile plus loin. autrement j'aimerais mieux faire [...] de l'agriculture». Questi protocolli si trovano insieme alle lettere anche in V. Segalen, *Œuvres complètes*, a cura di H. Bouillier, vol. 1, Paris 1995, pp. 617-666.

¹⁹ Orledge, 1982 (vedi n. 17), p. 289.

²⁰ V. Segalen (sotto lo pseudonimo di "Max-Anély"), «Voix mortes: musiques maori», in: *Le Mercure Musical*, 15 ottobre 1907, ristampato in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), pp. 153-183. Riguardo la designazione "Maori", oggi usata per nominare gli Aborigeni della Nuova Zelanda, vedi il commento nella edizione tedesca di V. Segalen, *Die Ästhetik des Diversen – Aufzeichnungen*, Frankfurt a.M./Paris 1983, p. 22: «Wenn hier wie auch im folgenden Text von den Maori die Rede ist, sind damit immer die Angehörigen der alten polynesischen Kultur auf Tahiti gemeint». Riguardo allo pseudonimo "Max-Anély" cfr. E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris 1961, p. 139.

²¹ Così Debussy nel protocollo che Segalen aveva notato dopo l'incontro di lavoro del 10 ottobre 1907, qui riprodotto in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 80: «Ceci est extrêmement musical. [...] Cela me permettra de réaliser des choses que je ne pourrais pas réaliser autrement, sur un autre thème».

²² Ivi, p. 79: «Ce serait ainsi mon *Testament musical*».

²³ C. Debussy, *Monsieur Croche – Sämtliche Schriften und Interviews*, a cura di F. Lesure, Stuttgart 1982, p. 267. Riguardo all'unione molto stretta e quasi genealogica che Debussy vedeva fra Gluck e Wagner, vedi *Monsieur Croche*, p. 289: «Gluck und seine Adepten, die von fern das Wagnertum vorbereiteten» e p. 104 nella «Lettera aperta a Gluck» («Offener Brief an Gluck»): «bei Ihnen steht die Wiege der wagnerischen Formeln und das ist unerträglich».

²⁴ Lettera di Debussy a Victor Segalen del 26 luglio 1907, in: *Se-*

galen et Debussy, 1961 (vedi n. 18), p. 62: «il me semblait nécessaire de restituer à Tristan son caractère légendaire, si déformé par Wagner et cette métaphysique douteuse».

²⁵ Lettera di Debussy a Victor Segalen del 26 agosto 1907, in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 67: «Celui de Gluck n'en représente que le côté anecdotique et larmoyant, laissant de côté tout ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime des incompris». Segalen cita questa parte espressamente nella prefazione del suo libretto per l'*Orphée* – vedi *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 220.

²⁶ *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 220. Debussy aveva sviluppato questa idea dopo aver letto la novella *Dans un monde sonore* del Segalen – per questa novella vedi sotto.

²⁷ «Giano» («Janus») è il titolo di un dramma, progettato ma mai realizzato, sul poeta «ambiguo» Arthur Rimbaud – vedi il saggio di V. Segalen, «Le double Rimbaud», in: *Le Mercure de France*, LX, 15 aprile 1906, pp. 481-501, dove si percorrono gli ultimi anni della vita del poeta e dove il Segalen cerca le ragioni e le conseguenze della sua esistenza «ambigua». Per il motivo del doppio nell'opera del Segalen vedi M. Zinfert, *Über eine Poetik der Inversion. Die Romane von Victor Segalen*, München 2003, pp. 67 ss., «Exkurs 1: Doppelgänger».

²⁸ Segalen in una lettera alla moglie del 12 luglio 1909 – vedi l'estratto pubblicato in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 112 e la versione integrale pubblicata in V. Segalen, *Correspondance*, a cura di H. Bouillier, vol. 1, Poitiers 2004, pp. 915 ss.

²⁹ V. Segalen, «Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers», in: *Le Mercure de France*, Montpellier, mxcix, 1955, pp. 385-402; V. Segalen, «Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers», in: *Le Mercure de France*, Montpellier, mc, 1955, pp. 594-613. Pubblicato postumo come volume autonomo nel 1978.

³⁰ J. Peri, *Musiche sopra l'Euridice*, prefazione «A LETTORI», citata qui da Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 453.

³¹ *Ibidem* (Peri e Palisca).

³² S. Leopold, «Orpheus in Mantua und anderswo», in: *Monteverdi*, 1988 (vedi n. 1), pp. 83-109, qui p. 93: «wo, wie der Operntheoretiker Giovanni Battista Doni es später formuliert, "die Musik natürlich und die Sprache fast Poesie war"».

³³ O. Rinuccini, *Euridice*, Firenze 1600, prefazione e dedica (s.p.); F. Graziani, «La mort d'Eurydice: "Favola" et "Tragedia" selon Rinuccini», in: *La Naissance de l'Opéra*, 2001 (vedi n. 11), pp. 99-120, qui p. 102, n. 7. Graziani ha sottolineato che queste parole si riferiscono ad autori come Dionisio e Isocrate, raccolti p.e. nella *Biblioteca Historica* di Diodoro di Sicilia.

³⁴ Cavalieri nel postscritto di una lettera ad Accolti (24 novembre 1600), citato da Palisca, 1994 (vedi n. 6), p. 404, n. 57.

³⁵ V. Segalen, *Orphée-Roi*, Paris 1921, Atto I, Scena II, p. 26: «Et ils paraissent, crachant leurs mots», cit. da V. Segalen, *Orphée-Roi*, Paris 1921, atto I, scena II, p. 26. Il libretto è stato ristampato (includendo anche le parti eliminate da Segalen per la pubblicazione) in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), vedi p. 246. L'edizione più facilmente accessibile del libretto è ovviamente quella in Segalen, 1995 (vedi n. 18), pp. 667-702.

³⁶ Vedi qui le incisioni in legno di George-Daniel de Monfreid con schizzi per le decorazioni dell'opera.

³⁷ Segalen, 1921 (vedi n. 35), p. 124, *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 335; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 676.

³⁸ *Ibidem* (il riferimento è a tutte le voci della nota precedente).

³⁹ Segalen, 1921 (vedi n. 35), p. 94, *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 335; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 693.

⁴⁰ Segalen, 1921 (vedi n. 35), p. 131, *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 341; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 702: «le Chant s'affirme, et c'est LA VOIX PREMIÈRE D'ORPHÉE – dominant de son épiphanie le sol lourd, les bois et les roches, les jeux, les amours et les cris, et se haussant, triomphante, – qui règne au plus haut des cieux chantants».

⁴¹ Paris, Musée d'Orsay, databile al 1866. Vedi: *Gustave Moreau, mythes et chimères: aquarelles et dessins secrets du Musée Gustave Moreau*, catalogo della mostra (Paris, Musée de la Vie Ro-

manique, 2003), a cura di D. Marchesseau, M.-C. Forest & L. Capodiec, Paris 2003, p. 83.

⁴² Segalen, 2004 (vedi n. 28), vol. 1, pp. 736 s.: «Je crois avoir tiré de son œuvre entière un bien meilleur enseignement, et [...] cette décision: m'abstenir d'un voyage en Grèce. Car j'étais tout disposé à partir pour la Thrace [...]. Je me demande d'abord si ce n'était pas un premier scrupule à résoudre: et si l'œuvre achevée ne se ressentirait pas d'un début hésitant et purement imaginaire. Je crois vraiment de plus en plus le contraire, et que dans l'imaginaire tout seul résident les plus belles et les plus solides réalités. Cependant je ne lâche pas pour cela».

⁴³ Barraqué, 1964 (vedi n. 16), p. 52. Ma vedi anche J.-M. Nectoux, *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*, Paris 2005, pp. 16-21, il quale dimostra che la composizione si potrebbe anche riferire a un dipinto con lo stesso titolo, ma della mano del pittore francese Marcel Baschet, il quale eseguirà anche il famoso ritratto del compositore (oggi a Parigi nel Musée d'Orsay) mentre i due erano borsisti all'Accademia di Francia a Roma. Se si prende in considerazione il "programma" del Debussy, sviluppato per la sua composizione (vedi Nectoux, p. 19), l'interpretazione filosofica del Botticelli ne sembra essere più vicina di quella elegante e mondana del Baschet.

⁴⁴ La lira "trionfante" non fa parte del mito: né Virgilio né Ovidio ne fanno menzione; né appare nei libretti delle opere di Monteverdi o Gluck. Ci sono autori che raccontano di come Zeus ebbe a trasformare la lira abbandonata in una costellazione, ma non per farla trionfare, bensì perché nessuno dopo Apollo e Orfeo era più degno di utilizzarla. Segalen, a parte questo dettaglio, fa di tutto per distaccarsi dalla tradizione. Il particolare fornito da Moreau inquadra bene la visione della musica di Segalen come fenomeno immateriale, trionfante sulla materialità.

⁴⁵ Vedi l'introduzione di P.-L. Mathieu per l'edizione del saggio V. Segalen, *Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme*, a cura di E. Formentelli & P.-L. Mathieu, Paris 1984, p. 23; A. Joly-Segalen, *Victor Segalen et Claude Debussy*, in: *Victor Segalen – Voyageur et visionnaire*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999), a cura di M. Berne, Paris 1999, pp. 81-83, specialmente p. 83.

⁴⁶ Per il disegno del Segalen, oggi conservato alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi, e per l'acquarello del Moreau *Poeta morto, portato da un centauro* (Parigi, Musée Gustave Moreau) vedi: *Victor Segalen – Voyageur et visionnaire*, 1999 (vedi n. 45), p. 79, fig. 69 (Segalen) e p. 80 (Moreau).

⁴⁷ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 62 – vedi anche l'edizione del saggio in: Segalen, 1995 (vedi n. 18), pp. 702-722, qui p. 716.

⁴⁸ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 56; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 715.

⁴⁹ Segalen, 1984 (vedi n. 45), pp. 57 s.; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 714: «Non! [sic!] qu'il regarde! qu'il entende! qu'il ait tout vu et tout appris s'il le souhaite».

⁵⁰ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 58; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 715: «Mais qu'au moment où enfin il doit œuvrer, tout cela disparaît, pétri, transformé [...] qu'il le renforce en lui-même, qu'il le méprise enfin!».

⁵¹ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 22.

⁵² V. Segalen, «Dans un monde sonore», ristampato in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), pp. 189-215, qui p. 207; Segalen, 1995 (vedi n. 18), pp. 551-567, qui 562: «le symbole superbe de notre fuite hors les données gluantes et grossières de nos sensations archéennes faites de vue et pétrées de toucher».

⁵³ Segalen, 1921 (vedi n. 35), p. 22, *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 243 e Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 675: «Celui-là [...] qui voit de toutes ses oreilles et entend la vue de ses yeux».

⁵⁴ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 73; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 720.

⁵⁵ Segalen, 1984 (vedi n. 45), p. 75; Segalen, 1995 (vedi n. 18), p. 721.

⁵⁶ Graziani, 2001 (vedi n. 33), p. 118.

⁵⁷ J. Peri, *Musiche sopra l'Euridice*, prefazione «A LETTORI», citata qui da Palisca 1994 (vedi n. 4), p. 458.

⁵⁸ Peri, citata qui da Palisca, 1994 (vedi n. 4), p. 453.

⁵⁹ Leopold, 1988 (vedi n. 32), p. 93. In una lettera del 10 novembre 1600, scritta a Marcello Accolti, il Cavaliere stesso accusa il «Ranocchio» di essersi vantato ingiustamente dell'invenzione del «recitar cantando»: «poiché è inventato da me, che ciascheduno lo sa. Et io mi trovo averlo publicato. Hora chi vede la stampa del Ranocchio mi terrà per un bugiardo». Vedi per questo Kirkendale, 2001 (vedi n. 13), pp. 369 ss.

⁶⁰ Così il direttore e concertatore della Compagnia dei Febi Armonici e dell'Ensemble Albalonga, A.E. Cetrangolo, in un saggio nel libretto che accompagna la registrazione dell'*Euridice* di Jacopo Peri, pubblicata nel 1997 da Pavane Records su due CD.

⁶¹ Lettera di Debussy a Victor Segalen del 5 giugno 1916, tradotta in: *Segalen et Debussy*, 1961 (vedi n. 18), p. 141: «Quant à la musique qui devait accompagner le drame, je l'entends de moins en moins. D'abord, on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même – c'est une conception fausse».

⁶² Ivi, p. 141: «il nous restera d'avoir écrit une œuvre dont certaines parties sont très belles».

⁶³ F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1921, pp. 98 ss.: «Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm

vollkommen entspricht: eben das Schweigen. So ist es von Anfang an. Das Tragische hat sich gerade deshalb die Kunstform des Dramas geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können».

BIBLIOGRAFIA

BARGAGLI, 1589; BUONARROTI IL GIOVANE, 1600; SOLERTI, 1903; BUONARROTI IL GIOVANE, 1905; SOLERTI, 1905; SEGALLEN, 1906; SEGALLEN, 1907; ROSENZWEIG, 1921; SEGALLEN, 1921; JASPERS, 1949; SEGALLEN, ¹1955; SEGALLEN, ²1955; *CRITICA D'ARTE*, 1961; JOLY-SEGALLEN-SCHAEFFNER, 1961; KUSHNER, 1961; MOLINARI, 1961; SEGALLEN, 1961; BARRAQUÉ, 1964; PALISCA, 1968; SOLERTI, 1969; SEGALLEN, 1978; DEBUSSY, 1982; ORLEDGE, 1982; GOERGES, 1983; SEGALLEN, 1983; FORMENTELLI-MATHIEU, 1984; SEGALLEN, 1984; JASPERS, 1988; LEOPOLD, 1988; MONTEVERDI, 1988; CARTER, 1989; CARTER, 1991; CARTER, 1992; KIRKENDALE, 1993; PALISCA, 1994; PERI, 1994; BOULLIER, 1995; SEGALLEN, 1995; CETRANGOLO, 1997; JOLY-SEGALLEN, 1999; CHEYREZY-DECREISSETTE-HEULLON, 2001; GRAZIANI, 2001; KIRKENDALE, 2001; CARTER, 2003; *GUSTAVE MOREAU*, 2003; ZINFERT, 2003; SEGALLEN, 2004; NECTOUX, 2005.