

Marina Ciccarini

## *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach* di Anna Świrszczyńska. Per una rilettura del mito

Ci sono due futuri, il futuro del desiderio e il futuro del destino, e la ragione umana non ha mai imparato a separarli.

John Desmond Bernal<sup>1</sup>

Nell'immediato secondo dopoguerra, precisamente nel triennio che va dal 1945 al 1947, il processo di ricostruzione della scena polacca è puntellato dalle riscritture di testi dell'antichità classica o mitologici, dall'allestimento di capolavori del romanticismo polacco e dell'intramontabile Shakespeare<sup>2</sup>. La macchina del teatro si rimette in funzione sotto lo sguardo vigile dell'invasore, tra statalizzazioni, censure, polemiche, dibattiti sulla povertà della drammaturgia patria e forti conflitti personali riguardanti insigni rappresentanti della regia teatrale nazionale (Marciniak 2015: 22-27; Braun 1996: 26-41; Braun 2003: 159-190). Il 3 giugno 1946, a poco meno di due anni dall'istituzione del Ministero della Cultura e della Scienza (Ministerstwo Kultury i Nauki), viene ufficializzata la creazione del Consiglio Teatrale (Rada Teatralna) a cui viene affidato il compito di riorganizzare e indirizzare lo sviluppo del teatro polacco, orientando il repertorio verso la nuova realtà politica. Ne fanno parte L. Schiller, A. Szyfman, J. Borejsza, I. Gall, W. Horzyca, J. Iwazskiewicz, A. Pronaszko, E. Wierczyński e altri intellettuali di spicco del momento<sup>3</sup>. La parola d'ordine è ricostruire il paese portando la cultura al popolo, incoraggiandolo ad una vita attiva e creativa; venire a patti con gli orrori dell'occupazione nazista e ma-

<sup>1</sup> Cit. in Lingiardi 2018: IX.

<sup>2</sup> Il repertorio drammatico del triennio in questione è rappresentato, per sommi capi, da *Antigone* di Sofocle, *Elettra* di Jean Giraudoux, *Orfeo* di Anna Świrszczyńska, *Penelope* e *La difesa di Santippe* di Ludwik Hieronim Morstin, *Penelopi* di Ada Majewska, insieme ad altri classici della letteratura greca (*Oreste* di Eschilo), della tradizione polacca (*Lilla Weneda* di Juliusz Słowacki, *Notte di novembre* di Stanisław Wyspiański, *Tirteo* di Cyprian Kamil Norwid) nonché di quella inglese (*Sogno di una notte di mezz'estate* di William Shakespeare). Cfr. Marciniak 2015: 28-32. Nel settembre del 1944 era stato aperto a Lublino il Teatr Wojska Polskiego (Teatro dell'Esercito Polacco), poi trasferito a Łódź sotto la direzione di Leon Schiller. Per un elenco dei teatri attivi alla fine del 1946 e del repertorio della stagione 1946-1947, cfr. Padwa 1946: 45-59.

<sup>3</sup> Su questo cfr. p. 5 del quotidiano "Rzeczpospolita" del 3 giugno 1946. Nella stessa pagina, dedicata al teatro polacco del dopoguerra, si può leggere un'interessante intervista a Leon Schiller, con un'ampia disamina della situazione coeva e delle ipotesi future di sviluppo. È possibile consultare il testo online su UMCS Digital Library – Rzeczpospolita, r. 3, 1946, 151 (647).

nifestare la gioia dell'avvenuta liberazione contribuendo alla costruzione di una società socialista. Lo esprime a chiare lettere Boleslaw Bierut, Presidente della Polonia dal 1947 al 1952, nel discorso tenuto il 16 novembre 1947 in occasione dell'apertura della stazione radiofonica di Stato a Wrocław, nel quale sottolinea, tra l'altro, che il teatro non deve essere più giocattolo di un'élite borghese e parassita ma, al contrario, deve prefiggersi lo scopo di educare le masse (cfr. Marciniak 2015: 26-27).

In questo panorama complesso, intricato e di totale disincanto, in una realtà carica di energie risvegliate e desiderose di affermarsi ma compresse dal nuovo corso degli eventi, a un passo dalla notte staliniana, c'è tuttavia spazio di manovra per creare messe in scena libere di esprimere stati d'animo ed emozioni, funzionali ad elaborare l'orrore vissuto, il trauma subito. Si fa strada, allora, la reinterpretazione di modelli classici o mitologici rivisitati in chiave esistenziale sulla scia, peraltro, di quella grande riforma del teatro europeo che, da qualche decennio, rifiutava con sempre più vigore la tradizione accademica (cfr. Rowiński 1962: 116-127; Stabryła 1983; Poradecki 1992: 53-68; Fik 1992: 151-159). Riscritto in chiave 'moderna', il mito viene attualizzato e finalizzato alla ricostruzione di uno scenario di senso venuto a mancare dopo lo sconvolgimento causato dalla guerra<sup>4</sup>. In questo contesto le sue figure divengono esemplari in quanto imperfette, "litigano, imbrogliano, hanno ossessioni sessuali, consumano vendette, sono vulnerabili, uccidono, sono dilaniate – mostrano che gli dei non sono solo perfezione, talché tutto l'abnorme non possa che ricadere sugli umani"<sup>5</sup>. Consentono, in altri termini, una proiezione mimetica e simbolica del mondo e delle sue peggiori patologie.

Com'è noto, la rivisitazione dei miti greci, che in questo periodo in tutta Europa evoca prevalentemente i temi del ritorno, della memoria, della morte e della discesa agli inferi, è caratterizzata da una vera e propria rivoluzione nella forma e nel contenuto del materiale narrativo, talora da un vero e proprio ribaltamento del racconto, da una completa risemantizzazione. Particolarmente interessante, da questo punto di vista, è la riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice, storia esemplare tra le più rivisitate e feconde che, dalla sua prima attestazione risalente al VI secolo a.C. fino ad oggi, continua ad ispirare musicisti, poeti, pittori, registi. Avendo alle spalle una solida tradizione ottocentesca che aveva tramutato il *respicere* di Orfeo in un atto deliberato, nei primi decenni del Nove-

<sup>4</sup> "Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto" (Pavese 1946: 212).

<sup>5</sup> Cfr. Hillman 2014: 29. Nel capitolo dedicato al mito di Orfeo, Hillman precisa: "è importante riconoscere la svolta decisiva che la psicologia junghiana impresso all'immanenza degli dei. Essi sono stati interiorizzati nella patologia; vivono nei nostri sintomi, pretendendo inesorabilmente riconoscimento e attenzioni. Recano nuovi nomi, mutuati dai manuali di psichiatria e di psicologia anormale. Il loro rifugio non è più l'altare e il *fanum*, la sede dell'oracolo o del culto misterico. Essi abitano invece l'interiorità della psiche, dove fanno sentire con forza la loro presenza di potenze sottese alle infermità dell'anima" (Hillman 2014: 276).

cento anche la figura di Euridice viene ritrattaggiata e attualizzata<sup>6</sup>, ed è soprattutto in ambito teatrale che il ritorno al mito produce rappresentazioni che testimoniano in pieno i malesseri e le ossessioni del periodo<sup>7</sup>.

In Polonia, tra le opere allestite nel 1946, troviamo un inedito e del tutto originale *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach* (*Orfeo. Pièce in tre atti*), mito rivisitato da una allora giovane poetessa, Anna Świrszczyńska, astro nascente e già membro dell'Associazione degli scrittori<sup>8</sup>. Messo in scena da Wilam Horzyca il 21 aprile a Toruń e il 31 ottobre a Cracovia da Edmund Wierczyński, lo spettacolo divise il pubblico e la critica per la sua complessità e per l'eterogeneità del racconto che mescola registri che vanno dal grottesco alla farsa<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Nel periodo in questione sono innumerevoli i rifacimenti a cui si potrebbe fare riferimento nei quali la figura di Euridice assume un piano di assoluto rilievo. Si ricordi almeno, in poesia: la lirica *Orpheus. Eurydike. Ermes*, scritta nel 1904 da R.M. Rilke (in *Neue Gedichte*) alla quale faranno seguito *Sonette an Orpheus*, del 1923; *Eurydice* di H. Doolittle del 1917 (in *Collected Poems 1912-1944*, 1986); *Euridice a Orfeo* di M. Cvetaeva (in *Stichotworenija*, 1921-1941). Bisogna inoltre citare alcune opere in prosa, tra cui la novella *Dans un monde sonore* di V. Segalen (1907), *La nouvelle Eurydice* di M. Yourcenar (1931) e il racconto breve *L'inconsolabile* di C. Pavese (in *Dialoghi con Leuco*, 1947).

<sup>7</sup> Tra gli spettacoli più significativi su Orfeo, veri e propri capisaldi e modelli della moderna drammaturgia, troviamo *Orphée-Roi* di V. Segalen (dramma lirico del 1921, postumo), *Orphée* di J. Cocteau (1926, atto unico a cui farà seguito una trilogia filmica) ed *Eurydice* di J. Anouilh (1941). Cfr. Myers 1978: 495-506; Vecce 2009: 51-64; Asole 2013: 9-22.

<sup>8</sup> Anna Świrszczyńska (Varsavia 1909 - Cracovia 1984), poetessa, drammaturga, scrittrice di opere per l'infanzia. Debutta nel 1936 con il tomo *Wiersze i proza*. Per le notizie biografiche e, soprattutto, per quello che riguarda le sue opere teatrali e la bibliografia sul tema si rimanda a: Świrszczyńska 2013. Uno dei riferimenti ormai canonici sulla scrittrice e poetessa è Miłosz 1996. Cfr. anche Kowalska 1994: 124-131. Tra il 1938 e il 1947 sono stati scritti dalla drammaturga vari *Orfeusz*. Per il raffronto puntuale delle varianti testuali cfr. la tesi di laurea magistrale di Kozyra (2007, con CD) e, soprattutto, l'elenco delle fonti (Kozyra 2007: 5-8) e la ricca bibliografia in essa contenuta (Kozyra 2007: 95-101). In ogni caso, la prima edizione a stampa dell'opera, quella alla quale si farà appunto riferimento in questo articolo, è Świrszczyńska 1947. A questa faranno seguito le edizioni del 1956 e del 1984. Cfr. Świrszczyńska 2013: 9-11, 262-263, 270-271, 279-283.

<sup>9</sup> Nel breve *Prologo* al dramma, su cui si tornerà comunque più avanti, l'Autrice dichiara: "Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem. Ba, nicby w tym nie było niebezpiecznego, gdyby równocześnie nie przebywała we mnie nieprzeparta chęć mówienia poważnie" ("Risiede in me un'irresistibile voglia di parlare scherzando. Mah, in questo non ci sarebbe nulla di pericoloso, se al tempo stesso non risiedesse in me anche un'irresistibile voglia di parlare seriamente", Świrszczyńska 1947: [xv]). Sull'eterogeneità dell'opera e della sua ambientazione ha scritto Stefan Srebný (1984: 542): "Sztuka mieni się jak kameleon, zaskakuje co chwila niespodziankami, miesza bez ceremonii epoki: starożytność, współczesność, średniowiecze. Dawniej takie rzeczy robił Offenbach, a tu mamy wszak do czynienia ze sztuką, jak powiedziałem, w istotniej swej treści głęboko, do dna poważną. To może dezorientować widza, wywoływać nieporozumienia, budzić spory" ("La pièce cambia colore come un camaleonte, sorprende ogni momento, mescola le epoche senza farsi problemi: l'antichità, la contemporaneità, il medioevo. Un tempo queste cose le faceva Offenbach, eppure qui abbiamo a

Anna Swir, come amava farsi chiamare la poetessa durante la guerra negli anni della clandestinità, in un'intervista del 1946 dichiara di aver voluto rappresentare un Orfeo ribelle, dai tratti prometeici, che sfida gli dei per difendere gli uomini:

Gli dei sono cattivi e cattive sono le leggi sulla quali hanno costruito il mondo. Queste leggi stabiliscono che fino a che c'è vita ci sarà paura e sofferenza. Gli dei non hanno compassione degli esseri umani. Ce l'ha solo Orfeo (Świrszczyńska 1946: 60-61).

Questi, però, non attua né il suo compito di salvare gli uomini, né quello di riportare in vita Euridice, tuttavia – prosegue la drammaturga – riesce ad andare incontro alla morte per mano delle Menadi senza terrore, dimostrando a tutti che questo può essere vinto anche nell'attimo estremo.

Da sempre interessata al culto di Dioniso e delle Menadi-Baccanti<sup>10</sup>, Świrszczyńska costruisce una *pièce* filosofica nella quale la rielaborazione del mito è funzionale non alla sfera puramente estetica, ma a quella morale, sulla scia di quella feconda nicchia della tradizione novecentesca che si appropria del mito – “fondo perenne della nostra cultura” – non in quanto archetipo ma in quanto “atto ideologicamente connotato e rischiosamente *engagé*” (cfr. Battista 2012: 1)<sup>11</sup>. Orfeo, insomma, per quanto ‘perdente’, è un modello da emulare perché è un uomo che va incontro al suo destino, consapevole e impavido, nella totale e dignitosa accettazione della sua fine. All'estasi dionisiaca verso la quale le Menadi tentano invano di attrarlo è contrapposta la logica di una lucida e composta spiritosità di questo “sacerdote di Apollo, dio del giorno e dell'arguzia”<sup>12</sup>, quest'ultima intesa come superamento della condizione umana, delle strutture morali e sociali del mondo degli uomini, alla scoperta del raggiungimento di una libertà di solito inaccessibile ai mortali<sup>13</sup>.

---

che fare con una *pièce*, come ho detto, nella sua essenza completamente, profondamente seria. Questo può disorientare lo spettatore, causare incomprensioni, suscitare controversie). In particolare si veda il capitolo *Orfeusz Anny Świrszczyńskiej. O “trudnej” sztuce* (Świrszczyńska 1947: 541-555). Cfr. Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: 175-194. Un'ampia analisi della *pièce* si trova anche in Jaworski 2017: 231-252.

<sup>10</sup> In una lettera a J. Iwaszkiewicz del 1944 la scrittrice dichiara di aver scritto un dramma su questi argomenti che la interessano e che vorrebbe ulteriormente approfondire. Cfr. Świrszczyńska 2013: 12.

<sup>11</sup> Per un'analisi del passaggio dall'idea di mito come forma di pensiero arcaico a lettura simbolica ed allegorica quale modalità di sovversione del mito stesso, cfr. Garelli 2013.

<sup>12</sup> Quando, nella scena terza del primo atto, dopo aver perduto Euridice portata via da Ermete, Orfeo tra i monti incontra le Menadi afferma: “Czy nie wiecie, że jestem kapłanem Apollina, boga dnia i dowcipu? Mam wrodzoną lekkomyślność i co nieco zmysłu równowagi. A także humor [...] dużo humoru” (“Non sapete che sono il sacerdote di Apollo, dio del giorno e dell'arguzia? Ho innata spensieratezza e un pizzico di frivolezza. E anche humor [...] molto humor” [Świrszczyńska 1947: 23]).

<sup>13</sup> “Il riso richiede la libertà assoluta, il riso è libertà. Éric Blondel l'ha ampiamente dimostrato ne *Le risible et le désirable*: ‘Il riso è misterioso come la libertà e profondo come la felicità. Proprio

La riscrittura di Świrszczyńska si articola su più livelli che sconvolgono e rielaborano in maniera determinante il modello principale; persino uno dei mitemi centrali<sup>14</sup>, il *nostos*, il tema del ritorno, viene in un primo tempo messo in disparte per lasciare completo spazio al motivo della morte e alla possibilità di affrontarla impavidamente. Proprio a questo fine, quale tratto di significativa originalità di questo dramma, Orfeo non ha con sé l'oggetto mitema, la lira (cioè la sua arte poetico-musicale), per ammansire e incantare dei, animali e regno vegetale, ma uno strumento particolare, cioè la sua capacità di ridere che gli consente di “vincere la paura e grazie a questo vincere la morte come processo psichico nell'uomo” (Świrszczyńska 1947: 8)<sup>15</sup>. Secondo la teoria di Orfeo, infatti, il mondo è stato addirittura creato dal riso che

ha organizzato il caos, ha sottomesso la paura. Appena è risuonato per la prima volta nell'abisso, l'abisso è stato vinto. E sono nati l'ordine, la proporzione, i rapporti. [...] Il rapporto. Un filo sacro che cuce insieme i due lembi di una materia che non sarà mai visibile ai nostri occhi terreni. [...] Lo stesso Zeus è di fatto un rapporto, una proporzione... (Świrszczyńska 1947: 11)<sup>16</sup>.

---

per questo preoccupa le persone serie che si rinchiodono nella gabbia delle loro certezze. Il riso disstrugge le gabbie e, una volta sguinzagliato, può attaccarsi a tutto, come un tornado dissacrante che si abbatte sugli dèi e sugli idoli” (Minois 2004: 754-755). Nello stesso volume, di grande interesse, inoltre, è il paragrafo intitolato *Il mito, il riso e la morte* (Minois 2004: 21-25).

<sup>14</sup> Com'è noto sono state identificate da P. Brunel tre sequenze del mito: Orfeo e gli Argonauti; Orfeo ed Euridice; Orfeo e le Baccanti. Cfr. Guidorizzi, Melotti 2005: 130-151. Grimal (1999) aggiunge una quarta sequenza: la tomba di Orfeo, intorno alla quale si forma la teologia orfica. Cfr. anche Durand 1997 e Andrisano, Fabbri 2009.

<sup>15</sup> “Zwyciężyć lęk, a przez to zwyciężyć śmierć jako proces psychiczny w człowieku”.

<sup>16</sup> “Śmiech zorganizował chaos, obłaskawił grozę. Skoro po raz pierwszy zabrzmiał nad otchłanią, otchłań została przewyciężona. I urodził się ład, proporcje, stosunki. [...] Stosunek. Święta nieć, zszywająca dwa brzegi niewidzialnej materii, której zobaczyć nie dane będzie nigdy naszym ziemskim oczom. [...] Sam Zeus jest właściwie stosunkiem, proporcją...”. Il richiamo al caos contrapposto all'ordine, ai rapporti e alle proporzioni sembrano essere rimaneggiamenti di quanto scritto da Platone in *Timeo*, 55d-e; 56b-c (*L'universo e la divina proporzione*). Altri echi platonici (ad esempio del mito di Er: Platone, *Repubblica* X, 614b-614c) possono essere rintracciati anche quando nel dramma Orfeo, dopo aver incontrato Aglae l'infanticida che gli chiede dove è diretto, risponde: “Może do Delf, gdzie w kawiarni czekają na mnie przy winie uczniowie, by podjąć przerwana dysputę o prawie moralnym czyli czterech sposobach uzyskania wolności wewnętrznej, a może trochę dalej, na tamten świat – w odwiedzinach do Persefony” (‘Forse a Delfi, dove nel caffè i miei studenti mi aspettano davanti a un bicchiere di vino, per riprendere il discorso interrotto sulla legge morale ovvero sui quattro modi di ottenere la libertà interiore, o forse un poco più lontano, all'altro mondo – per andare a fare visita a Persefone’ [Świrszczyńska 1947: 25]). Troviamo inoltre un esplicito rimando al filosofo greco quando Orfeo, risalito dall'Ade, riflettendo sulla propria morte che vorrebbe affrontare in maniera lieve e serena, rammenta come Platone affermi che l'anima, liberata, faccia ritorno nel mondo delle idee, mentre il corpo resta sulla terra, ritenendo questa una “miserabile circostanza”.

In altre parole, il riso ha sostituito il Demiurgo, e questo Orfeo “bestemmiatore”<sup>17</sup>, con la sua carica rivoluzionaria di umorismo parodico e a tratti ironico,<sup>18</sup> cambia la prospettiva e la qualità di uno scenario già dato, aprendo una strada alternativa e liberatoria. Prerogativa divina e umana, il riso consente infatti di svelare l’aspetto ‘altro’ delle cose, di trasformare il pianto in gioia, la debolezza in forza<sup>19</sup>.

La *pièce*, divisa in tre atti, è un susseguirsi di situazioni e battute umoristiche che fin dall’inizio definiscono con assoluta chiarezza la capacità di Orfeo di essere, in qualsiasi occasione, una sorta di filosofo che si prende gioco di ogni aspetto della vita e sa suscitare il riso nell’interlocutore<sup>20</sup>. I suoi racconti, le sue azioni smantellano il senso comune e aprono prospettive diverse, chiavi di lettura e di comportamento inattese; ostenta argutamente la sua diversità, tuttavia il suo riso talora non è gioia pura, disincanto ma, soprattutto quando è risposta reattiva ad un pericolo, sembra piuttosto una ‘rivolta superiore dello spirito’ funzionale a scacciare ciò che è necessario evocare, ma che si deve esorcizzare<sup>21</sup>. Il compito che Orfeo si assume deliberatamente è quello di liberare tutti i suoi simili dal giogo dell’infeli-

<sup>17</sup> Quando Persefone va incontro a Orfeo, nell’Ade, lo accoglie con queste parole: “Buntowniku, slyszalam twój śmiech przed bramą. Śmiech, który sprawił, że po raz pierwszy brama ta otwarła się przed istotą żywą. I powiedziałam sama do siebie: Oto idzie człowiek zuchwały. Oto idzie bluźnierca” (‘O ribelle, ti ho sentito ridere davanti alla porta. Un riso causa del fatto che, per la prima volta, questa porta si sia aperta davanti a un essere vivente. E mi sono detta: Ecco un arrogante. Ecco un bestemmiatore’ [Świrszczyńska 1947: 42]).

<sup>18</sup> “L’ironia guarda altrove. E il riso, invece, non guarda altrove né simula alcunché, ma per l’appunto ride [...] Il riso è una deflagrazione, cioè un primo movimento spontaneo, mentre l’ironia, riso a scoppio ritardato e anche riso nascente, presto soffocato, è un secondo movimento riflessivo – motus secundus” (Jankélévitch 1987: 107). Secondo Bergson (1992: 78): “si può [...] supporre che una frase diventi comica se conserva un senso pur invertendosi, o se esprime indifferentemente due sistemi di idee del tutto indipendenti, o, infine, se è stata ottenuta trasponendo un’idea in un tono che non è il suo”. Cfr. anche Mori 2013: 156-174 e Jacuele 1997.

<sup>19</sup> “Benché espressione di una rottura e di una capitolazione il riso e il pianto rappresentano ancora una risposta: la sola possibile in una situazione impossibile. [...] Soltanto un essere che può prendere distanza dal mondo e non si lascia assorbire completamente dalla situazione è realmente in grado di giocare l’ultima carta del riso e del pianto; solo una natura eccentrica è in grado di mostrare il proprio potere anche in una situazione di impotenza, di esercitare una forma di libertà quando ogni possibile libertà è perduta” (Plessner 2017: 17).

<sup>20</sup> Orfeo dice di sé: “Jestem trochę filozof-amator, a trochę kolekcjoner osobliwości tego świata” (‘sono un po’ un filosofo-dilettante e un po’ un collezionista delle peculiarità di questo mondo’ [Świrszczyńska 1947: 7]). La prima scena è ambientata in una locanda di Delfi dove due greci, in attesa di Orfeo perché richiamati dalla sua fama di uomo senza paura capace di superare ogni paura con il riso, chiacchierano amabilmente di lui con l’oste.

<sup>21</sup> “Il riso del xx secolo è umanista, umoristico, compassionevole e allo stesso tempo è un ‘riso di rivalsa’ di fronte ai disastri cumulati dall’umanità nel corso del secolo, di fronte alle battaglie perdute contro la stupidità, la cattiveria e il fato. [...] Come scrive Georges Bataille ‘solo l’umorismo risponde tutte le volte che viene posta la domanda finale sulla vita umana’ e senza di esso le sofferenze

cità, del timore di vivere, ma questo suo intento fallisce quando Euridice gli viene portata via da Ermes. Nell'Ade, davanti a Persefone che gli ricorda quanto la vita sia colma di paura e dolore afferma:

Ho lottato tutta la vita per cancellare queste parole dalle parole del mondo. Ho lottato ma ora sono qui impotente e confuso. [...] Perché sono venuto qui non per salvare tutti, ma per una sola anima, per una sola donna, per una sola ombra... (Świrszczyńska 1947: 41)<sup>22</sup>.

E questo è l'inizio della fine. Orfeo pagherà questa rinuncia al compito che si era prefisso, capirà che contro il destino non è possibile combattere e affronterà impavido le Menadi che lo faranno a pezzi, offrendosi loro senza alcuna esitazione "perché tutto, al mondo, ha fine" (Świrszczyńska 1947: 68)<sup>23</sup>.

Tuttavia, in questo epilogo, parte della determinazione di Orfeo è in qualche misura dovuta anche al fatto che, una volta superate tutte le barriere e ritrovatosi negli inferi al cospetto di Euridice, lei aveva rifiutato di seguirlo, decidendo di non tornare nel mondo dei vivi. Nel deciso diniego della donna è racchiuso un ulteriore motivo di interesse di questa *pièce* nella quale tutti i personaggi femminili sono rappresentati in maniera trasgressiva e originale.

Euridice, nell'Ade, sembra essere uscita da quel cerchio di ombra nel quale la potente personalità del marito l'aveva costretta in vita, suo malgrado. Alla fine del loro incontro negli inferi, quando Orfeo – conscio ormai del fallimento della sua missione – la incita con un ultimo slancio a tornare con lui sulla terra, sicuro del fatto che "li sarai con me, sarai felice", Euridice, a sorpresa, risponde: "ma qui io sono felice" (Świrszczyńska 1947: 53)<sup>24</sup>. Nel gioco di contrapposizioni tra "li" e "qui" si scontrano due mondi e la scena si ribalta, il cono di luce cade sulla scelta della donna, sul suo momento di consapevolezza. Euridice ap-

---

del secolo sarebbero state ancora più insopportabili" (Minois 2004: 684-685, in particolare si veda il capitolo *Il XX secolo, morti dalle risate. L'era della derisione universale* [Minois 2004: 679-728]).

<sup>22</sup> "Walczyłem całe życie, by wymazać te słowa ze słów świata. Walczyłem, a teraz stoję tutaj bezsilny i zawstydzony. [...] Bo przyszedłem tu nie po zbawienie wszystkich, ale po jedną duszę, po jedną kobietę, po jeden cień...". Orfeo, davanti a Persefone che lo loda per aver vinto la paura di scendere nell'Ade, risponde "Kto ci rzekł, że przyszedłem bez trwogi? Kto nie ma w piersiach trwogi, nie może jej ujarzmić. I nie może się śmiać przed bramą Hadesu" ('Chi ti ha detto che non ho paura? Chi non ha la paura nel petto non la può domare. E non può ridere davanti alle porte dell'Ade' [Świrszczyńska 1947: 44]).

<sup>23</sup> "...wszystko na świecie ma koniec". All'inizio della *pièce* Orfeo, preveggendo la sua fine, aveva affermato sarcasticamente: "mam słabość do kosmaczy, odkąd nasza wyrocznia orzekła, że zginę rozszarpany przez kosmate kobiety" ('ho un debole per i tipi pelosi da quando il nostro oracolo ha stabilito che morirò fatto a pezzi da donne pelose' [Świrszczyńska 1947: 6]). Sullo 'sparagmòs' di Orfeo cfr. Campbell 1995: 149-164.

<sup>24</sup> "Tam będziesz ze mną, będziesz szczęśliwa [...]. Kiedy tutaj ja jestem szczęśliwa".

pare annebbiata, fragile, distante ma, all'affermazione gioiosa di Orfeo "sei di nuovo mia", risponde con un chiaro "pensi che io sia tua" (Świrszczyńska 1947: 48)<sup>25</sup>; all'inizio non sembra riconoscere il marito e, soprattutto, non ricorda cosa sia la vita che egli la spinge a voler riacquistare: "cos'è la vita? Usi termini oscuri" (Świrszczyńska 1947: 50)<sup>26</sup>. Vede la paura negli occhi del suo sposo disorientato e questo la disturba, la affatica. Quando Orfeo, nel tentativo disperato di ricondurla a sé, la spinge a ricordare momenti di vita insieme, quando erano felici e spensierati, rassicurandola sul fatto che non si separeranno mai più, Euridice sembra ravvivarsi. E tuttavia, pur condividendo con gioia il racconto della sua vita terrena, sentenza, chiudendo il flusso comune dei ricordi: "questo è successo tanto tempo fa", e aggiunge, per sancire il momento di totale, definitivo distacco dal suo uomo, di non voler vedere il chiarore del giorno, di aver persino dimenticato come si ride (Świrszczyńska 1947: 51-52)<sup>27</sup>. L'oscurità ora l'avvolge e lei desidera rimanere nell'oscurità<sup>28</sup> rappresentata da Ermete, da colui che non ride mai, che "è tutto scuro e ha labbra nere e dure come l'oro" (Świrszczyńska 1947: 52)<sup>29</sup> e che, come afferma la donna:

Mi ha insegnato a essere morta. È molto difficile. [...] Mi ha detto che la morte è leggerezza, che la morte è stupore. E una volta ho sentito che le sue labbra toccavano le mie. Allora si è allontanato da me tutto, il cielo e l'inferno. Mi ha avvolto una fiamma dolce, azzurra... Ho iniziato a bruciare silenziosamente come un rogo di perle chiare. E poi non ho più sentito il mio vecchio corpo, soltanto una spumosità rosata, un lieve sfarfallio di luci, un tepore che era allo stesso tempo una melodia... E mi sono stupita profondamente, sono sprofondata nello stupore. Solo in quel momento sono morta davvero (Świrszczyńska 1947: 52)<sup>30</sup>.

Attraverso il corpo comprendere la propria nuova identità, bere l'acqua del fiume Lete per cadere nell'oblio e, in una parola, dimenticare il cielo e l'inferno, cioè la terra. Presa la

<sup>25</sup> "Jesteś znowu moja [...]. Myślisz, że jestem twoja...".

<sup>26</sup> "Co to jest życie? Używasz niejasnych wyrazów".

<sup>27</sup> "To było dawno temu. [...] Zapomniałam się śmiać".

<sup>28</sup> "Nie chcę światła. Chcę, żeby było ciemno, bardzo ciemno" ('Non voglio la luce. Voglio che sia buio, molto buio'), risponde Euridice a Orfeo che la incita a tornare alla luce del giorno con lui (Świrszczyńska 1947: 53).

<sup>29</sup> "Jest cały ciemny i wargi ma ciemne i twarde jak złoto".

<sup>30</sup> "On mnie nauczył być umarłą. To bardzo trudno. [...] Mówił mi, że śmierć jest lekkością, że śmierć jest zadziwieniem. I raz uczułam, że wargi jego dotknęły moich. Wtedy odeszło ode mnie wszystko – niebo i piekło. Objął mnie łagodny, błękitny płomień... Zaczęłam palić się cicho jak stos jasných pereł. I potem nie czułam już dawnego ciała, tylko różaną pienistość, lekkie migotanie, ciepło, które było zarazem melodią. ... I zadziwiłam się głęboko, zapadłam w zadziwieniem. Wtedy dopiero umarłam". Una lettura femminista dell'opera intravede in queste righe una possibile descrizione di un atto sessuale, nonché l'acquisizione, da parte di Euridice, di un livello superiore di conoscenza di sé e del suo corpo, dei suoi desideri. Cfr. Grossman 2010: 164.



sua decisione Euridice si allontana, raggiunge le anime che vanno ad abbeverarsi, e lascia solo il suo sconsolato compagno. La teoria di Orfeo che parla della morte come “processo psichico” sembra qui frantumarsi, messa a confronto con la morte come processo reale di trasformazione effettiva, della morte del corpo di cui Euridice racconta. Lei ha vinto l’angoscia di vivere non con il riso ma con l’accettazione del suo essere mortale, dunque malata di finitezza, e questo la allontana per sempre dai dolori della vita; il suo apparire torpida, distaccata, non ha nulla a che vedere con l’essere immemore perché “piena della grande morte” dell’Euridice di Rilke (a cui alcuni studiosi guardano come probabile fonte)<sup>31</sup>, non deriva da mancanza di consapevolezza ma, al contrario, sancisce senza appello l’essere ‘altro’ da Orfeo, in tutti i sensi e definitivamente<sup>32</sup>.

È sola, Euridice, ma non ha paura<sup>33</sup>. Alle porte dell’Ade, di fronte a Cerbero e a Ermes aveva affermato, conscia di aver fatto un lungo viaggio per arrivare fin lì:

All’inizio qualcuno mi ha accompagnata, ma poi sono dovuta andare da sola, completamente sola. Ho avuto paura, ma ora non più (Świrszczyńska 1947: 33)<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> “Come un frutto di dolce oscurità / ella era piena della grande morte, / e così nuova da non più comprendere. / [...] Era radice ormai. / E quando a un tratto il dio / la trattenne e con voce di dolore / pronunciò le parole: si è voltato –, / lei non comprese e disse piano: Chi?” (Rilke 1955: 35). Su Rilke (e Browning) come probabili fonti per *Orfeusz* di Świrszczyńska cfr. Jaworski 2017: 242, 310; Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: 190.

<sup>32</sup> Elwira M. Grossman (2010: 165), in riferimento alla scelta di Euridice, scrive: “il suo nuovo status [di Euridice] nel mondo delle ombre [...] le propone una pienezza di vita a lei sconosciuta fino a quel momento. È estremamente probabile che proprio su questa consapevolezza si fondi la decisione di Euridice. L’eroina, in questa versione del mito, recupera insieme alla voce poetica una complessa identità di genere, e questo a sua volta sovverte apertamente una femminilità stereotipata”.

<sup>33</sup> La decisione di rimanere nell’Ade, di non voler rivivere la vita passata, il rifiuto di un’anabasi redentrice riporta alla memoria, anche se in maniera del tutto speculare, la rivisitazione di questo mito scritta, sempre nel 1946, da Cesare Pavese. Nel dialogo *L’inconsolabile* (scritto tra il 30 marzo e il 3 aprile 1946 e contenuto nel volume *Dialoghi con Leucò*) è infatti Orfeo che, nella sua catàbasi, comprende di aver compiuto il suo viaggio nell’oltretomba solo per rivivere un passato ormai irrecuperabile e allora, consapevolmente, infrange il divieto, si volge a guardare la sua amata che scompare “come si spegne una candela”. Non è ipotizzabile che Świrszczyńska, in quegli anni, avesse letto quest’opera di Pavese (o viceversa), ma certamente salta all’occhio la consonanza e la concomitanza temporale di queste due riletture dello stesso mito in cui – fatti i *distinguo* necessari – i personaggi attuano la scelta cosciente di separarsi per sempre: l’Orfeo di Pavese prende atto dell’illusione di poter recuperare il passato; l’Euridice di Świrszczyńska accetta la morte come esperienza di cambiamento che separa dalla fatica e dal dolore di vivere. In una intervista del 1975 con Świrszczyńska (intitolata *Co łączy Poetę ze światem wszystkich istot żywych*) la giornalista Halina Murza-Stankiewicz (1975: 34) paragona la filosofia del dolore di Cesare Pavese a quella della scrittrice. Cfr. anche Ciccarini 2019.

<sup>34</sup> “Najpierw ktoś mnie prowadził, a potem musiałam iść sama, zupełnie sama. Bałam się, ale teraz już dobrze”.

L'angoscia è vinta se si accetta il proprio destino.

Nel dramma di Świrszczyńska grande rilievo viene dato non solo alle emozioni dei personaggi ma anche al corpo, alle sue espressioni, specchio concreto di una identità. Ad esempio quando Ermes, di notte, va a prendere Euridice per portarla con sé nell'Ade, la donna percepisce subito il pericolo ed esclama: "il corpo mio sa chi sei, e trema" (Świrszczyńska 1947: 17)<sup>35</sup>, oppure quando le "villose" Menadi ("facce piatte e piedi larghi") confidano ad Orfeo che, dopo una notte di estasi e bagordi, "il giorno ci coglie in giacigli di foglie e con la pelle puzzolente e il volto grigio, con gli occhi inespressivi come quelli di un cadavere. Rabbriviamo guardando i nostri corpi deturpati dalla sporcizia e dalla concupiscenza e ci raggomitiamo come animali, per non vedere" (Świrszczyńska 1947: 24)<sup>36</sup> ed è lo stesso Orfeo a sottolineare che "la corporeità significa così tanto per noi che, purtroppo, non siamo solo corporeità. Che amarezza. Questa è la più subdola invenzione degli dei" (Świrszczyńska 1947: 27)<sup>37</sup>. E ancora, poco prima di incontrare le Menadi che faranno a pezzi il suo corpo, afferma:

Devo confessarvi un segreto di cui mi vergogno [...] C'è dell'affetto tra me e il mio corpo. Le gambe, la pancia, la lingua, mi fanno commuovere. Cosa sarei stato senza questa ricchezza? Non amiamo pensare a queste cose [...] Perché alla fine arriverà il momento in cui ci separeremo da tutto questo (Świrszczyńska 1947: 59-60)<sup>38</sup>.

Euridice inoltre, fin dalle sue prime apparizioni in scena, si pone come soggetto sessuale e come tale viene anche descritta da chi la conosce. È lei stessa ad ammettere che le piace flirtare, ricorda ad Orfeo di averlo ammalato e gli dice, mentre sono in camera da letto: "sai, vorrei essere una sirena e sedurre gli uomini" (Świrszczyńska 1947: 13)<sup>39</sup>. Una volta nell'Ade, accolta da Ermes, in un serrato dialogo si lascia sfuggire non solo di essere amata da suo marito Orfeo ma anche da "un altro" di cui non ricorda bene, mentre chiede al dio di essere buono con lei, lo blandisce, fino a che questi si intenerisce e, come sostiene Cerbero, si innamora di lei (Świrszczyńska 1947: 36-37). Euridice sembra essere una donna che, dolce e remissiva, ama

<sup>35</sup> "Ciało moje wie, kto jesteś i drży".

<sup>36</sup> "dzień zastaje nas w barłogach z liści i cuchnących skór z twarzą szarą, z okiem tępyim niby oko trupa. Wzdrygamy się patrząc wzajem na swe ciała, zeszpecone brudem i chucią i zwijamy się w kłębek jak zwierzęta, by nie widzieć".

<sup>37</sup> "Tak wiele znaczy cielesność w nas, którzy niestety nie jesteśmy tylko cielesnością. I to jest gorycz. To jest najpostępniejszy wynalazek bogów". Nel continuo gioco di alternanza stilistiche, di serio e farsesco, anche gli dei sembrano essere infelicamente vittime del proprio corpo, ad esempio Persefone si lamenta di stare ingrassando e Cerbero è definito un brutto sgorbio (Świrszczyńska 1947: 38-39).

<sup>38</sup> "Muszę wam wyznać wstydliwą tajemnicę. [...] Łączy nas sentyment, mnie i moje ciało. Noga, brzuch, język – chwyta mnie rozrzewnienie. Czymże byłbym bez tego bogactwa? Nie lubimy myśleć o tym. [...] Bo wreszcie nadchodzi chwila, gdy rozstaniemy się z tym wszystkim".

<sup>39</sup> "Wiesz, chciałabym być syreną i uwodzić mężczyzn".

la sua forza di risvegliare l'amore<sup>40</sup> ma, mentre in vita accetta di essere trattata e considerata da Orfeo come una bimba fragile e indifesa<sup>41</sup> nei confronti della quale si possono usare solo vezzeggiativi e condiscendenza, nell'Ade la sua remissività scompare per lasciare posto a sicura determinazione: "non mi si può addomesticare" (Świrszczyńska 1947: 49)<sup>42</sup>, dichiara a suo marito, l'uomo che ha sottomesso alla sua volontà oceani e animali feroci.

Ma in questo *Orfeo* di Świrszczyńska ci sono altre donne che non si possono ammansire, le Menadi, antitetiche a Euridice: sporche, pelose, puzzolenti, cattive, indomite, sbranano gli uomini e partecipano del furore sacro indotto dal culto orgiastico di Dioniso. Allo stato di torpore di Euridice – obnubilamento che sembra anticipare il sonno eterno che la attende – si contrappone il loro stato di veglia perenne che le porta alla disperazione. Orfeo vorrebbe addomesticarle, liberarle dalla continua irrequietezza che le tormenta, pur consapevole del fatto che, se non riuscirà in questa impresa, saranno proprio loro a decretare la sua fine. Sorprendentemente è proprio Aglae l'infanticida, la più giovane e la più temibile delle Menadi, a dimostrare debolezza nei suoi confronti e a proporgli di unirsi alle loro danze sfrenate per raggiungere l'estasi dionisiaca, quello 'stordimento' capace di far dimenticare ogni dolore, ogni afflizione. Ma non solo. Nella scena finale del dramma, nel giorno della festa delle Grandi Dionisie – quello nel quale l'oracolo ha previsto la fine di Orfeo –, Aglae vorrebbe addirittura salvarlo, intenerita e umanizzata dal fatto che questi, in un momento di compassione, desidera accarezzarle i capelli, e affida a lui il flauto con il quale chiamare a raccolta le sue malvagie sorelle, proprio per evitare ogni tentazione e rinunciare così all'assassino: "per molto tempo sono stata devota. Ho sempre fatto ciò a cui mi ha destinato Ananke. Ma ora non voglio [...] Non voglio uccidere" (Świrszczyńska 1947: 63)<sup>43</sup>. Vorrebbe redimersi, fuggire con Orfeo e divenire una donna come le altre, amare il suo uomo, avere un bambino a cui cantare ninne nanne. Orfeo, incredibilmente, asseconda questa fantasia che sovvertirebbe l'ordine prestabilito delle cose ma Aglae, all'improvviso, ritorna in sé, ricorda il compito al quale il destino immutabile l'ha condannata e, folle di rabbia, raduna le Menadi che attorniano l'uomo il quale, sereno, senza paura, le affronta. E il destino, quel destino tante volte ricordato da Orfeo nei suoi dialoghi, si compie.

---

<sup>40</sup> Come afferma G. Borkowska (1995: 42) relativamente alla poesia di Świrszczyńska: "*Daimonion* Świrszczyńskiej to kobieta w pościeli – pewna swego, oddana, ale nie bez pamięci, zakochana nie w kochanku, ale w swej sile wzbudzania miłości" ('Il *daimonion* di Świrszczyńska è una donna a letto, sicura di sé, dedita, ma non senza memoria, innamorata non del suo amante, ma della sua forza di suscitare amore').

<sup>41</sup> Sceso negli inferi, Omero chiede a Persefone di restituirle Euridice che descrive in questo modo: "Była jak dziecko [...] nie była piękna. Była tylko słaba. Zawsze bałem się, że umrze. To był jej czar – ta bezradność" ('Era come una bambina [...] non era bella. Era solo fragile. Ho sempre temuto che morisse. Questo era il suo fascino – l'essere indifesa') (Świrszczyńska 1947: 44).

<sup>42</sup> "Nie można mnie oswoić".

<sup>43</sup> "Bardzo długo byłam pobożna. Wypełniałam to, do czego mnie przeznaczyła Ananke. A teraz nie chcę [...]. Nie chcę zabijać".

Ananke, ‘Necessitas’, fato ineluttabile<sup>44</sup>, “grande giardiniera che semina il destino nel cuore dei mortali”<sup>45</sup>, è la potenza che assoggetta uomini e dei. Secondo le parole di Persefone nessuno sa che lei ricorda tutto: “ogni assassinio che Ananke ha ordinato di compiere, ogni punizione che ha ordinato di infliggere” (Świrszczyńska 1947: 42)<sup>46</sup>. Ed è Ananke, “colei che non dorme mai”, a guidare la mano delle Menadi assassine che arrestano per sempre la fantasia prometeica di Orfeo di un seppur temporaneo trionfo sulla morte.

Essere un ‘ribelle’, un ‘peccatore incallito’ che viola le leggi della vita, della morte, degli dei, comporta conseguenze. La fine di Orfeo è segnata da varie colpe, in particolare da *hybris* e scarsa *pietas*. La stessa Świrszczyńska, nell’intervista del 1946, aveva spiegato il suo singolare personaggio in questo modo:

[Orfeo] oltrepassa le porte dell’inferno non per distruggere le leggi degli dei scritte nella pietra e per metterne altre, giuste, al loro posto, ma soltanto per restituire la vita ad un’unica donna. Questa è la sua tragica colpa e per questo sarà punito. La legge della morte, che avrebbe voluto infrangere non per la felicità di tutti, ma per la felicità di un solo individuo, si dimostra più forte di lui. Perché la forza di un eroe si misura con la quantità di persone in difesa delle quali si erge e a nome delle quali parla. [...] Orfeo non ce la fa a salvare il mondo dalla paura, ma gli restano ancora le forze per vincere, nell’ora della morte, la sua paura. [...] Sebbene Orfeo muoia l’idea per la quale combatte resta vitale (Świrszczyńska 1946: 60-61)<sup>47</sup>.

Dunque ergersi a difesa di molti trasforma un individuo qualsiasi in un eroe. Sono qui evidenti gli echi del periodo bellico e postbellico nel quale la drammaturga ha elaborato la *pièce* (cfr. Świrszczyńska 2013: 18-19; Jaworski 2017: 248-252). Dopo una guerra mondiale “il mondo deve ridere per camuffare la perdita di senso: non sa più dove sta andando, ma ci va comunque ridendo. Ride per darsi un contegno, ma non è un riso di gioia, è il riso forzato del bambino che tenta di farsi coraggio al buio” (Minois 2004: 680). Ogni trauma porta con sé la colpa, l’interrogarsi su di essa e il tentare di espiarla. La ‘tragica colpa’ di Orfeo è l’atto dis-

<sup>44</sup> Sulle diverse etimologie di Ananke, ‘ciò che non può non essere ciò che è’, cfr. Hillman 2014: 31.

<sup>45</sup> Così la definisce Orfeo: “Ananke, wielka ogrodniczka, zasiewająca los w sercach śmiertelnych” (Świrszczyńska 1947: 24).

<sup>46</sup> “I nikt nie wie, że ja wszystko pamiętam. Każdą zbrodnię, którą Ananke kazała spełnić, każdą karę, którą kazała zesłać”.

<sup>47</sup> “[Orfeusz] przekracza bramę piekieł nie po to, żeby zburzyć wyryte w kamieniu prawa bogów i na to miejsce postawić nowe, sprawiedliwe – ale tylko po to, żeby przywrócić życie jednej kobiecie. To jest jego tragiczna wina i za to zostaje ukarany. Prawo śmierci, które chciał przełamać nie dla szczęścia wszystkich, ale dla szczęścia jednostki, okazuje się silniejsze od niego. Bo siła bohatera mierzy się ilością tych, w których obronie on staje i w których imieniu przemawia. [...] Orfeusz nie zdołał ocalić świata od lęku, ale dość mu zostało jeszcze siły, by w godzinie śmierci w samym sobie zwyciężyć lęk. [...] Chociaż Orfeusz umiera, idea, o którą walczy, pozostaje żywa” (Świrszczyńska 1946: 60-61).

sacratorio dell'Eroe che si ribella all'autorità<sup>48</sup>. A questo puro atto di *hybris* che gli è costato la morte di Euridice<sup>49</sup> l'Orfeo di Świrszczyńska aggiunge inoltre anche la responsabilità di non aver attuato il compito che si era assegnato per aiutare i suoi simili a sopportare il peso dell'esistenza. Nelle intenzioni della drammaturga, tuttavia, la sua morte esemplare ha una funzione riparatrice perché fa appello alla potenza consolatoria della speranza – salvifico sentimento che sposta nel futuro ogni angoscia presente – sostegno efficace che insegna ad affrontare e tollerare la fatica del vivere senza essere soggiogati, annientati dalla paura<sup>50</sup>.

“L'arte è inguaribilmente leggera. [...] Le cose di questo mondo sono inguaribilmente pesanti. Tutte hanno una sola faccia, quella della morte”<sup>51</sup>, scrive Świrszczyńska nel prologo del dramma, contrapponendo la leggerezza dell'arte, il suo essere sfaccettata e “amorale” all'uomo che, invece, è animale morale. “Costruire un'arte pesante come la vita e univoca come la morte”<sup>52</sup>, non sfuggire al compito etico di testimoniare lo strenuo tentativo umano di trovare una ragione alla separazione, al lutto. Vivere fino in fondo l'ossimoro dell'esistenza, senza paura.

In questa potente e innovativa riscrittura postbellica del mito di Orfeo ed Euridice, divenuti personaggi pienamente consapevoli delle proprie azioni e delle proprie scelte, resta tuttavia inalterato – seppure collegato a contesti diversi – il grande mistero che avvolge anche il mito ‘classico’: in questo il *respicere* di Orfeo è avvolto dal dubbio (perché si è voltato a guardare Euridice? Perché ha infranto il divieto?), nel dramma di Świrszczyńska, invece, Orfeo si consegna alle Menadi chiedendosi se, a condurlo a morte certa, sia stato l'oracolo (dunque il destino) o la sua colpa<sup>53</sup>. In ogni caso non si pente, non ha paura, fino in

<sup>48</sup> Cfr. Freud 1976: 165: “L'eroe della tragedia doveva soffrire; questo è ancora oggi il principale carattere della tragedia. Egli si è addossato la cosiddetta ‘colpa tragica’. [...] Il crimine che gli viene imputato, la tracotanza e la ribellione contro una grande autorità, è proprio il delitto che, in realtà, pesa sui membri del coro, sulla schiera dei fratelli. Così l'eroe tragico può, contro la sua volontà, divenire il redentore del coro”.

<sup>49</sup> Dopo la morte di Euridice Orfeo confessa ad Aglae che gli chiede di essere misericordioso nei confronti delle Menadi: “Litość to nietakt wobec bogów, a olimpijczycy potrafią dotkliwie karać takie nietakty. I mnie, widzicie, już raz ukarali” (‘La pietà è un atto di indelicatezza nei confronti degli dei e gli abitanti dell'Olimpo sanno punire gravemente queste indelicatezze. E, sapete, già una volta mi hanno punito’ [Świrszczyńska 1947: 24]).

<sup>50</sup> “La speranza è un grande inganno, senza il quale, però, non è possibile vivere. [...] In un'ottica più propriamente psicoanalitica potremmo rilevare che la speranza è l'ultima, estrema difesa dall'angoscia di morte. Ingannevole e menzognera. Ma salvifica per la mente, in quanto consente all'individuo di partecipare alla vita” (Corsa, Monterosa 2015: 152. Per una ricca bibliografia sul tema cfr. *Ibidem*: 209-225).

<sup>51</sup> “Sztuka jest nieuleczalnie lekka. [...] Rzeczy tego świata są nieuleczalnie ciężkie. Wszystkie mają jedną twarz – śmierci” (Świrszczyńska 1947: [xv]).

<sup>52</sup> “[...] tworzyć sztukę ciężką jak życie i jednoznaczną jak śmierć” (*Ibidem*).

<sup>53</sup> Incontrando Aglae nel luogo delle Grandi Dionisie, nell'ultima scena del dramma, Orfeo risponde alla menade che lo interroga sulle ragioni che lo hanno indotto in quel luogo di morte: “... ”

fondo resta lucido e ironico: “Voglio morire con spensieratezza e serenamente. Non sono stato forse l’uomo che sapeva ridere come nessun’altro in Grecia?”<sup>54</sup>

Świrszczyńska trasforma il mito di Orfeo nei suoi tratti essenziali: amore, morte e poesia non costituiscono più la triade per eccellenza della narrazione. La sua attualizzazione coinvolge un passato prossimo che richiede l’elaborazione del lutto e tende ad un’etica della consapevolezza che liberi l’individuo dalla persecutorietà del senso di colpa<sup>55</sup>; al tempo stesso apre la via della speranza in nuove prospettive e nuovi obiettivi, nonostante il destino, oltre la paura.

### Bibliografia

- Asole 2013: F. Asole, *Figure del mito nel teatro di Jean Anouilh*, “Quaderni della Facoltà di lingue e letterature straniere dell’Università di Cagliari”, XIV, 2013, pp. 9-22.
- Andrisano, Fabbri 2009: A.M. Andrisano, P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Ferrara 2009.
- Battista 2012: F. Battista, *La “parole antérieure”. Giraudoux, Électre e la riscrittura del mito*, “Laboratorio critico”, II, 2012, 3, pp. 1-5.
- Bergson 1992: H. Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, a cura di F. Sossi, Milano 1992.
- Borkowska 1995: G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, “Teksty drugie”, 1995, 3-4, pp. 31-44.
- Braun 1996: K. Braun (ed.), *A History of Polish Theater, 1939-1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Westport (CT) 1996, pp. 26-41.
- Braun 2003: K. Braun (red.), *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, pp. 159-190.
- Campbell 1995: J. Campbell, *Il racconto del mito*, Milano 1995 (1990’).
- Ciccarini 2019: M. Ciccarini, *Il mito di Orfeo nel secondo dopoguerra tra Italia e Polonia*, “Kwartalnik Neofilologiczny”, 2019, 2, pp. 165-172.

---

sam nie wiem czemu. Może przyprowadziła mnie tu wyrocznia, a może przychodzić jako winowajca” (‘... io stesso non so il perché. Forse mi ha condotto qui l’oracolo, o forse vengo in quanto colpevole’) [Świrszczyńska 1947: 61]).

<sup>54</sup> “Chcę umrzeć lekko i pogodnie. Czyż nie byłem człowiekiem, który umiał się śmiać jak nikt w Grecji?” (Świrszczyńska 1947: 59).

<sup>55</sup> Sulla colpa persecutoria e la colpa depressiva cfr. Grinberg 1978: 23-32 (*Origine storica del senso di colpa: mito e religione*); 92-103 (*Colpa depressiva e colpa persecutoria: Eros e Thanatos*); 104-110 (*La colpa persecutoria*); 145-156 (*La colpa depressiva*); 159-170 (*Lutto normale e lutto patologico*).

- Corsa, Monterosa 2015: R. Corsa, L. Monterosa, *Limite è Speranza. Lo psicanalista ferito e i suoi orizzonti*, Roma 2015.
- Durand 1997: G. Durand, *Le nostalgie di Orfeo. Una lezione di Mitoanalisi*, "Átopon", v, 1997, <<https://www.atopon.it/volume-v/>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Fik 1992: M. Fik, *Topos (?) antyczny w polskim teatrze*, in: A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Topyka antyczna w literaturze polskiej XX w.*, Wrocław 1992, pp. 151-159.
- Freud 1976: S. Freud, *Totem e tabù*, Roma 1976.
- Garelli 2013: M-H. Garelli, *Malleabilità del mito antico e riscritture sceniche*, 2013, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01168666>> (ultimo accesso 8.7.2019).
- Grimal 1999: P. Grimal, *Enciclopedia Garzanti della mitologia*, Milano 1999.
- Grinberg 1978: L. Grinberg, *Colpa e persecuzione*, Milano 1978.
- Grossman 2010: E.M. Grossman, *Zapomniany dramat Anny Świrszczyńskiej, czyli o Eurydyce zwanej Orfeuszem*, in: M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska (red.), *Zapomniany dramat*, II, Warszawa 2010, pp. 155-168.
- Guidorizzi, Melotti 2005: G. Guidorizzi, M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma 2005.
- Hillman 2014: J. Hillman, *Figure del mito*, Milano 2014.
- Iacuele 1997: A. Iacuele, *Il riso dono degli dei*, "Átopon", v, 1997, <<https://www.atopon.it/volume-v/>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Śmierć śmiechem zwyciężyć. Kierunki przetworzenia mitu o Orfeuszu i Eurydyce w dramacie Anny Świrszczyńskiej Orfeusz*, in: K. Kołakowska (red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, Kraków-Lublin 2011, pp. 175-194.
- Jankélévitch 1987: V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova 1987.
- Jaworski 2017: M. Jaworski, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX-XXI wieku*, Warszawa 2017.
- Kowalska 1994: A. Kowalska, *Przypomnienie. W dziesięciolecie śmierci Anny Świrszczyńskiej*, "Tworczość", 1994, II, pp. 124-131.
- Kozyra 2007: M. Kozyra, *Ewolucja tekstu Orfeusza Anny Świrszczyńskiej*, tesi magistrale (con CD) scritta sotto la direzione di M. Prussak, Warszawa 2007.
- Lingiardi 2018: V. Lingiardi, *Diagnosi e destino*, Milano 2018.
- Marciniak 2015: K. Marciniak (ed.), *Classical Antiquity on Communist Stage in Poland. Ancient Theater as an Ideological Medium: A Critical Review*, Warsaw 2015.

- Miłosz 1996: Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
- Minois 2004: G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari 2004.
- Mori 2013: L. Mori, *Il "ridere" come rottura nelle cornici di senso. Esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico*, "Itinera", 2013, 6, pp. 156-174.
- Murza-Stankiewicz 1975: H. Murza-Stankiewicz, *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych? (Rozmowa z Anną Świrszczyńską)*, "Poezja", 1975, 5, pp. 31-37.
- Myers 1978: R. Myers, *The Opera That Never Was: Debussy's Collaboration with Victor Segalen in the Preparation of "Orphée"*, "The Musical Quarterly", LIV, 1978, 4, pp. 495-506.
- Padwa 1946: W. Padwa, *Repertuar teatrów w Polsce*, "Teatr", 1946, 6-7, pp. 45-59, <<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/314676/edition/297385/content?ref=desc>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Pavese 1946: C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in: Id., *Feria d'agosto*, Torino 1946.
- Pavese 1947: C. Pavese, *I dialoghi con Leucò*, Torino 1947.
- Plessner 2017: H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Firenze-Milano 2017.
- Poradecki 1992: J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, in: A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz (red.), *Topyka antyczna w literaturze polskiej XX w.*, Wrocław 1992, pp. 53-68.
- Rilke 1955: R.M. Rilke, *Poesie*, a cura di G. Pintor, Torino 1955.
- Rowiński 1962: C. Rowiński, *Moda na mity greckie*, "Dialog", 1962, 9 (77), pp. 116-127.
- Srebny 1984: S. Srebny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984.
- Stabryła 1983: S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
- Świrszczyńska 1946: A. Świrszczyńska, *Na warsztacie teatralnym. Anna Świrszczyńska: Na marginesie "Orfeusza"*, "Teatr", 1946, 6-7, pp. 60-61.
- Świrszczyńska 1947: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach*, Warszawa-Kraków 1947.
- Świrszczyńska 2013: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i M. Kozyry, Warszawa 2013.
- Vecce 2009: C. Vecce, *Cocteau e Orfeo. Sogno e metamorfosi del mito*, in: G. Doroli, C. Diglio (a cura di), *Cocteau l'italien*, Fasano 2009, pp. 51-64.



*Abstract*

Marina Ciccarini

Orfeusz. Sztuka w trzech aktach *by Anna Świrszczyńska: Rereading the Myth*

Anna Świrszczyńska, in her original drama *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach* (*Orpheus. Play in Three Acts*), a powerful and innovative post-war rewrite of the myth, first performed in 1946, transforms the myth and its essential features. Love, death and poetry are no longer the triad par excellence of the narrative, and Orpheus and Eurydice become fully aware of the own actions and choices. This update of the story involves a recent past which, after the war, required elaboration of mourning and grief, tending towards an ethics of awareness that frees the individual from guilt, and at the same time, opens up a path of hope with new prospects and new goals, notwithstanding fate, and overcoming fear.

*Keywords*

Świrszczyńska; Orpheus; Eurydice; Myth.