

Orfeo ed Euridice secondo Shirin Neshat

Lorenzo Curti

15 Maggio 2026

Nel 1762 un compositore ancora non così conosciuto, Christoph Willibald Gluck, viene incaricato da Ranieri de' Calzabigi, livornese legato alle corti europee e librettista per diletto, di musicare il suo libretto d'opera dedicato al celeberrimo mito di Orfeo ed Euridice, rappresentato per la prima volta a Vienna (musica e libretto verranno poi rimaneggiati per una versione parigina del 1774). Non è il primo caso operistico legato alla figura di Orfeo, il mitico cantante e musicista della storia greca. Al contrario, si potrebbe sostenere che la storia dell'opera tragga origine nella figura di Orfeo, resa eterna nel capolavoro fondativo dell'arte melodrammatica *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi. Quest'ultimo rimane aderente alla tradizione mitica greca, in cui l'eroe dopo essere disceso negli Inferi per recuperare Euridice – morta per il morso di una vipera – non riesce a rispettare il divieto di voltarsi a guardarla e, infine, riemerso dagli Inferi, secondo la versione a stampa dell'opera e la tradizione della prima rappresentazione accademica, viene dilaniato da un corteo di Baccanti (una musica, quella delle Baccanti, tribale, rumoristica, caotica che ne distrugge un'altra, quella di Orfeo, armonica e melodica); mentre secondo la partitura e la rappresentazione nelle sale di Palazzo viene portato da Apollo in apoteosi tra gli dèi. Diversamente, il libretto di Calzabigi presenta un finale edulcorato, in cui il dio Amore, mosso a compassione dal secondo lutto di Orfeo, decide di riportare comunque in vita Euridice, nonostante il mitico cantore non abbia rispettato il divieto. Gluck in quest'opera compie il primo passo di quella che sarà definita la riforma gluckiana (e che Wagner definisce "rivoluzione"), cioè l'abbandono delle forme ormai stantie dell'opera seria barocca italiana, rinchiusa all'interno di stilemi fissi e fin troppo codificati e basati sulla centralità del cantante e della tecnica vocale. Gluck fa un lavoro di semplificazione e, soprattutto – come sottolinea Wagner – ripositiona il ruolo del compositore consentendogli di imprimere un accento e una consonanza tra parole e musica a prescindere dai vocalizzi del cantante. Si inizia a definire una struttura dell'opera che sarà poi quella che si cristallizzerà nell'Ottocento, dove l'alternanza secca di recitativi e arie diminuisce progressivamente e la dimensione musicale e melodica pervade ogni parte dello spettacolo, modo di

pensare il melodramma che si esprimerà pienamente nella prospettiva wagneriana dell'opera totale. Quest'anno, al Teatro Regio di Parma e al Teatro Municipale Valli di Reggio-Emilia, è stato presentato un allestimento gemello di *Orfeo ed Euridice* con la regia di Shirin Neshat, artista, fotografa e regista iraniana, vincitrice del Leone d'Argento per la regia alla Mostra del Cinema di Venezia, che nel corso degli anni ha lavorato in particolare sulla figura della donna nel suo paese d'origine - noto in particolare è il suo progetto fotografico con donne con scritte calligrafiche in farsi sul corpo.



Ho assistito a questa lettura dell'Opera al Valli di Reggio-Emilia, con l'orchestra Modo Antiquo, specializzata in repertorio barocco, guidata dalla bacchetta di Alessandro De Marchi, direttore esperto in musica dell'epoca, mentre il coro del Teatro Regio di Parma è diretto da Martino Faggiani. I cantanti, tutti ineccepibili, erano il contraltista Carlo Vistoli nel ruolo di Orfeo, Chiara Maria Fiorani in quello di Euridice e Theodora Raftis in quello di Amore. Non ci si soffermerà qui sull'eccellente performance musicale, bensì sulla reinterpretazione del mito di Orfeo nella regia di Shirin Neshat con la collaborazione alla drammaturgia di Yvonne Gebauer e l'allestimento scenografico di Heike Vollmer.

La scelta dell'artista è quella di costruire un allestimento ambientato in epoca contemporanea completamente in bianco e nero, con scenografie in movimento e l'utilizzo del medium filmico, con cui si apre l'opera stessa. Il colorato sipario del

Valli si apre, infatti, lasciando spazio alla proiezione di un film in bianco e nero dove vediamo un uomo e una donna in una camera da letto. Gli interni sono scuri, usurati, e sembrano luoghi funerei più che di vita quotidiana. L'atmosfera è cupa, silenziosa, luttuosa: i due non si parlano e neanche riescono a guardarsi negli occhi, nonostante lei cerchi di trovare un affetto e un conforto che lui non è in grado di offrirle, freddo e distaccato. Lei, che supponiamo essere Euridice, guarda da una finestra affacciata su un panorama completamente avvolto dalla nebbia e da cui compare l'ombra di un bambino. Si intuisce, immediatamente, che quella è una visione e che quel bambino è morto. Euridice esplode in un grido di dolore e nel momento preciso in cui apre la bocca nel video, il direttore attacca l'ouverture dell'opera, concitata e frenetica. Il video si conclude con il suicidio di Euridice e così inizia anche la scena del dramma: con il corpo di Euridice che, attaccato a una corda viene fatto scendere dall'alto fino al palco e inizia così il primo atto. Si comprende allora che nella lettura di Shirin Neshat non c'è un solo lutto, cioè la morte di Euridice, ma una doppia perdita, quella di un figlio prima di quella di Euridice, che non viene morsa da un serpente ma si suicida. Ci troviamo nella stessa stanza del video che abbiamo visto durante l'ouverture e troviamo Orfeo che si dispera per la perdita dell'amata. Il canto del coro "Ah! se intorno a quest'urna funesta / Euridice, ombra bella, t'aggiri, /odi i pianti, i lamenti, i sospiri, / che dolenti si spargon per te", più che un dialogo con un corteo funebre sembra quasi un pensiero intrusivo, un'apparizione allucinatoria che angoscia sempre di più Orfeo, che non accetta che il corpo di Euridice venga portato via in un feretro.



Allora appare, scenicamente potentissimo, l'alato Amore che propone a Orfeo la possibilità di scendere negli Inferi – elemento presente nella mitologia greca, dove capita che taluni personaggi, come Ulisse, scendano nell'Oltretomba nella cosiddetta *nekyia* – per poter recuperare l'ombra della defunta e riportarla alla vita terrena, con il noto avvertimento di non voltarsi a mirarla, altrimenti “la perderai, e di nuovo, e per sempre”. Questo è uno dei versi più semplici, ma al contempo più perfetti del libretto di Calzabigi. Perché se c'è una questione attorno a cui la storia di *Orfeo ed Euridice* gravita, e ancora di più tramite l'operazione registica di Shirin Neshat, è quella della perdita. La psicoanalisi, e in particolare quella lacaniana, insiste sul carattere luttuoso della costituzione della soggettività umana, e cioè che il soggetto non si dà tramite aggiunte positive di elementi, quanto da una sottrazione originaria e, soprattutto, irrimediabile. Si può tentare di immaginare questa perdita iniziale come la separazione dalla simbiosi della vita intrauterina, ma per Lacan è impossibile concettualizzare questo oggetto perduto per sempre, e che Lacan chiama la Cosa, e attorno a questa impossibilità si costituisce la ricerca costante che caratterizza la vita del soggetto, che gira pervicacemente attorno a quest'oggetto inafferrabile perché forse da sempre inesistente. Il dio Amore insistendo su questa dimensione della perdita “e di nuovo, e per sempre” sembra servire su un vassoio d'argento quella che è la chiave interpretativa del dramma secondo Neshat: una perdita irrimediabile, ma che sembra potersi dare e dare ancora nel tempo. Dunque, una perdita eterna,

quasi ontologica, ma che al contempo si ripete costantemente in una sorta di pena infernale.

Dunque, Amore divide, con un gesto decisamente scenografico, le due sale che compongono finora la scena lasciando apparire un gigantesco portone che capiamo immediatamente essere quello per l'Inferno. Orfeo vi entra e si trova in una sorta di tribunale, fatto ad anfiteatro, dove finalmente vediamo il coro, prima presente solo come pura voce, adesso in costume quasi da polizia sovietica. Qui, in uno dei passaggi musicali più notevoli dell'opera gluckiana, dove si alterna il canto di Orfeo "che addormenta le fiere" accompagnato dall'arpa, alla voce delle "furie, larve, ombre sdegnose" con un'orchestra più aggressiva. Ma ciò che è interessante, e anche enigmatico, è che sul palco appare una barella con sopra sdraiato quello che riconosciamo subito essere come il doppio di Orfeo (lo stesso attore che era presente nel video che ha preceduto l'inizio dell'opera) o, ancor meglio, la sua ombra. Orfeo guarda il suo doppelgänger, immobile sulla barella, e ci viene subito da pensare che forse, alla morte di Orfeo sarà proprio quel doppio a svegliarsi. Oppure, si può ipotizzare che in quell'incontro con il suo doppio ci sia qualcosa di una rivelazione di un narcisismo irraggiungibile di Orfeo: egli è infatti colui che non riesce ad accettare la morte della moglie e si comporta da eroe e salvatore, ma al contempo è anche colui che non è riuscito ad accogliere il dolore di Euridice, rifiutandole lo sguardo e l'affetto. D'altronde, nelle parole di Shirin Neshat: "nella nostra interpretazione, Orfeo non appare come una figura mitologica, ma come un essere umano concreto, un uomo in conflitto tra il suo ego, il suo narcisismo e l'amore incondizionato per la moglie Euridice" e per lui "gli inferi si trasformano in un paesaggio di coscienza e giudizio, dove Orfeo si sente completamente distrutto di fronte alla traumatica morte della sua Euridice per suicidio".



Ed ecco che le “furie, larve, ombre sdegnose” si impietosiscono e permettono alla voce di Euridice di apparire per la prima volta nel melodramma. Si consuma così la seconda parte della dimensione drammatica dell’esperienza della moglie di Orfeo: questi ritorna per prenderla ma non le rivolge il suo sguardo, esattamente come nel video iniziale, dove Orfeo è di spalle ed è cieco di fronte al dolore dell’amata. Allora ciò che gli dèi offrono ai due “sventurati amanti” (per citare, invece, *L’Orfeo* di Monteverdi) diventa un ennesimo calvario, riassunto meravigliosamente da Calzabigi nei versi “ma il dolor, che unite al dono, / è insoffribile per me”. La possibilità del ritorno dalla terra dei morti diventa qualcosa di intollerabile e profondamente doloroso per entrambi; ambiguità di un dono che, in quanto dono di vita, equivale anche a un’esperienza di dolore. Dunque, Orfeo riesce a convincere Euridice a tornare verso casa e, proprio dentro alla stanza della casa dove è iniziato il dramma, il cantore la guarda negli occhi provocando la seconda morte dell’amata. E qui inizia a sorgere un dubbio nello spettatore: “perché proprio nella casa? Non sono già tornati dal viaggio negli Inferi?”. Si insinua la possibilità che tutto questo non sia altro che un gioco malato della coscienza angosciata e sofferente di Orfeo, che nel frattempo canta l’aria più celebre dell’opera (*Che farò senza Euridice?*) per poi tentare di togliersi la vita. Ritorna, allora, *deus ex machina* dell’intera vicenda, l’alato Amore che, impietosito dalla rinnovata sofferenza di Orfeo, restituisce definitivamente la vita a Euridice, che viene allora cinta da un vestito di fiori rosa, unica nota di colore di

tutta la scenografia e dei costumi, di cui, però, lei si sveste immediatamente. Infatti, il finale ripresenta praticamente la scena iniziale del video, questa volta sul palco: Euridice si affaccia di nuovo alla finestra e appare un'altra volta la stessa scena allo schermo del bambino perduto nella nebbia. Un'altra chiave interpretativa sembra offrirsi allo spettatore: "e se tutto questo fosse un inferno? non stiamo forse assistendo a un moto sisifeo di una perdita che si ripete costantemente come una punizione?". Sembra che le soglie tra i mondi attraversati dai due non siano altro che soglie psichiche che riportano drammaticamente di fronte a dei lutti, a delle perdite irrimediabili che si ripetono e che allo stesso tempo entrambi non riescono ad accettare. Allo stesso modo, anche alla fine, Orfeo sembra di nuovo chiuso nel suo narcisismo, incapace di vedere il dolore che di nuovo assilla Euridice. È come se il finale, nell'approccio registico di Neshat, offrisse alla possibilità di leggere tutto il dramma come un assurdo loop temporale dove entrambi i protagonisti sono drammaticamente incastrati senza via di uscita (*a porte chiuse*, direbbe Sartre, nella sua celebre pièce teatrale ambientata proprio all'inferno).



Peraltro, è curioso che questo mito si presenti in modo analogo in un ciclo dei nativi americani Pierce-Nez, come riportato nell'articolo di Larry Ellis *The shaman of the liminal*, dove l'eroe, in questo caso il *trickster* Coyote, compie delle prove per riportare dal regno dei morti la sua amata ma, fallendone una, la costringe a rimanere un'ombra e al contempo chiude per sempre agli umani la possibilità di

accedere al mondo infero. Di fatto, così, il *trickster* fuorilegge istituisce culturalmente la linea e la legge che delimitano la vita e la morte. Se questa è una testimonianza della potenziale universalità di questo mito della perdita, la lettura di Neshat sembra permetterci ancora di più di cogliere quanto l'essere umano sia, da una parte, strutturalmente implicato e costituito nella e dalla questione della perdita, ma di come allo stesso tempo sia spesso incapace e inetto rispetto a questo dolore, come mostrano chiaramente i due protagonisti. In un'intervista a "[Avvenire](#)", Neshat dice: "La conclusione non offre redenzione, ma piuttosto una cruda chiarezza: il riconoscimento di ciò che non può essere annullato". Di fronte a ciò, Orfeo si rivela cieco e denegante, mentre Euridice non tollera a tal punto il lutto da spingersi all'atto autosacrificale del suicidio. E, se il mito classico di Orfeo e del Coyote ci riportano a un confine che, in fin dei conti, è fisso e invalicabile, la regia di Neshat ci costringe a riflettere sull'esistenza di soglie ambigue, di spazi liminali che lasciano nel dubbio, nell'indecisione e nell'indefinitezza; non più confini netti tra vita e morte ma soglie psichiche instabili, dimensioni di cui, in fondo, è composta la nostra vita.

Foto di Roberto Ricci

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

