

**“IL RADIO, LA MORTE, L’ARTE E L’AMORE”:
IL MITO DI ORFEO NELLA NARRATIVA DI PER OLOV ENQUIST**

Andrea Berardini

*The myth of Orpheus and Eurydice is the most influential myth in Western culture concerning the poet and the power of poetry on life. As Charles Segal has shown, the story revolves around a series of oppositions between art and life, death and desire, whose essence is the conflict between poetry and reality. In the transition from modernism to post-modernism, critics and authors turn once again to the myth of Orpheus, focusing on how the story shows the limits of artistic creation and the way reality eludes the artist’s control. Attention now shifts from Orpheus to Eurydice, caught between death and life—an elusive muse, a source of inspiration to the poet, whose look nonetheless condemns her to Hades. In Swedish literature a similar shift of attention is to be found. In the 1960s and 1970s, the myth’s basic elements and structure are used to test literature’s limits as a tool for the analysis of contemporary society. The paper points out a similar use of the myth in two novels by Per Olov Enquist. Both *Magnetisörens femte vinter* and *Boken om Blanche och Marie* question and eventually discard the traditional orphic qualities of the artist. Drawing upon the same series of oppositions that can be found in the original myth, both novels depict the struggle of Orpheus-like figures to confer unity and sense to an ambiguous and confusing reality, a struggle which is ultimately shown to be doomed to failure.*

Il mito di Orfeo ed Euridice è sempre stato per scrittori e poeti un importante e produttivo repertorio di temi e immagini in base ai quali definire il proprio ruolo, la propria estetica e le prerogative della propria attività artistica. Ma anche la critica se n’è ripetutamente servita per trarne paradigmi interpretativi attraverso i quali analizzare i vari orientamenti letterari e tentare di definire il processo della creazione artistica e il rapporto tra creatore, arte e realtà.

“Orpheus”, scrive infatti Charles Segal nel saggio intitolato *Orfeo. Il mito del poeta*, “embodies something of the strangeness of poetry in the world, the mystery of its power over us”.¹ Segal non si limita però a ricordare la fascinazione esercitata dal mito di Orfeo nel corso dei secoli e a tracciare una storia della sua fortuna nei più disparati ambiti artistici: egli vede nella vicenda di Orfeo – al pari

dell'altro importante mito sulla creazione artistica, quello di Pigmalione – la messa in scena di una serie di rapporti dinamici tra vita e morte, realtà e finzione, soggetto e oggetto. In particolare, Segal individua alla base della storia di Orfeo una struttura triangolare di rapporti mutevoli e altalenanti, ai cui vertici si collocano i grandi temi della morte, dell'arte e dell'amore, legati dalle forze del desiderio, del potere e della passione. Oltre a questo, l'intera vicenda di Orfeo viene letta come una parabola sull'ambiguità del linguaggio, unico mezzo per conoscere il mondo ma anche velo ineludibile tra la nostra coscienza e l'universo: "The myth oscillates between the power of form to master intense passion and the power of intense passion to engulf form".²

Il contrasto tra forma e passione, e quello in esso implicito tra forma e realtà, è ciò che in questa sede più interessa. Tradizionalmente, infatti, fino al modernismo, il potere della forma di vincere e imbrigliare la passione, la capacità della parola di esprimere il mondo e di agire su di esso, è centrale per tutta una serie di attributi che definiscono, appunto, il poeta cosiddetto orfico e il carattere della sua attività artistica. Tra queste caratteristiche, alcune delle più rappresentative sono:

- 1) il poeta possiede una sorta di potere profetico;
- 2) è in contatto col divino e fa da mediatore tra l'invisibile e l'umano;
- 3) nella sua opera tenta di risolvere i grandi misteri dell'esistenza;
- 4) è in stretto contatto con la natura e fa da mediatore fra questa e l'umano;
- 5) la sua opera sottolinea lo stretto rapporto fra parole e cose;
- 6) la sua poesia nasce dall'ispirazione;
- 7) crede nella possibilità che la poesia porti alla trascendenza.³

Nella letteratura moderna, in particolare nel passaggio da modernismo a postmodernismo, alla fiducia nella parola si sostituisce una sorta di diffidenza di fondo nella capacità della stessa di definire e comprendere il reale. In questo momento di transizione, la figura di Orfeo torna a essere centrale: il finale del mito, con la testa del poe-

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

ta, smembrato dalle Menadi, che ostinatamente continua a cantare, dà infatti il titolo a un importante saggio di Ihab Hassan sul postmoderno. Il destino di Orfeo diventa qui metafora dell'esaurirsi di un altro mito, quello dell'artista romantico; o meglio, di una particolare concezione dell'artista romantico, che prevedeva un intimo patto fra parola e oggetto, e la fiducia nel potere della parola, del *logos*, di restituire la realtà, in alcuni casi persino di dominarla.

Nella transizione dal romanticismo alle varie forme del decadentismo, e da qui attraverso le avanguardie e il modernismo fino al postmodernismo, questa fiducia si sgretola, e va affermandosi quella che Hassan definisce una letteratura del silenzio, una letteratura cioè che fa dell'impossibilità di dire una parola definitiva sul mondo il proprio tema centrale.

Nella letteratura postmoderna la crisi del linguaggio e della cultura emerge prepotentemente; al potere della voce di Orfeo si sostituisce una sfiducia nei confronti della parola e dell'arte in generale, atteggiamento che mette gli scrittori nella necessità di riflettere sulla propria missione. La frattura che si viene così a creare rispetto alla tradizione è descritta da Hassan attraverso una serie di coppie antinomiche di attributi che caratterizzano il nuovo corso intrapreso dalla letteratura. Progettualità/casualità, gerarchia/anarchia, *logos*/silenzio, presenza/assenza, interpretazione/contro l'interpretazione sono solo alcune delle antinomie che secondo Hassan segnano il passaggio da modernismo a postmodernismo.⁴

Nemmeno la letteratura svedese sfugge a questa evoluzione e anche in Svezia la figura di Orfeo diventa centrale nel dibattito critico sul ruolo dello scrittore.

Per schematizzare, l'opera che più di altre fa esplicitamente riferimento al personaggio mitico come simbolo dello scrittore e delle sue prerogative è il saggio di Ingemar Algulin *Den orfiska reträtten* ("La ritirata orfica"), pubblicato nel 1977. In esso si analizza la generazione di poeti produttivi attorno agli anni Quaranta e il loro rapporto con la tradizionale immagine orfica del poeta. Algulin sostiene che nell'opera di questi autori sia individuabile, come reazione alla perdita di prestigio del poeta, dello scrittore o dell'intellettuale *tout court*, un tentativo di ritorno al ruolo messianico dell'artista e un recupero delle

sue caratteristiche tradizionali. Questa fiducia nel ruolo orfico del poeta è comunque minata alle basi, il che porta a un continuo processo di revisione della figura di Orfeo e all'assunzione di posizioni ironiche che tendono a diminuire la credibilità di una voce monologante, un unico *logos* capace di organizzare l'intero universo.

Nei decenni successivi, in particolar modo negli anni Sessanta, la letteratura svedese è caratterizzata da un forte impegno politico e si afferma una generale tendenza a ricorrere all'arte come strumento di analisi della realtà storica e sociale, nonché talvolta come arma polemica e politica. Mentre la lirica subisce una sorta di marginalizzazione, il romanzo diventa lo strumento preferito per tentare di indagare la realtà. In linea con questa evoluzione, il mito orfico resta un punto di riferimento imprescindibile, sebbene in un'ottica differente rispetto a quella adottata dagli scrittori degli anni Quaranta. Nel 1965 vengono infatti diffuse in Svezia, tramite un saggio di Nils Egebak pubblicato sulla rivista *Ord & Bild*, le idee di Maurice Blanchot. In *Le regard d'Orphée*, del 1955, Blanchot aveva infatti fornito una lettura del mito di Orfeo particolarmente adatta alla sensibilità postmoderna, leggendolo come narrazione dell'impossibilità da parte del poeta di dire una parola definitiva sul mondo. Blanchot nella sua interpretazione attribuisce inoltre un rilievo particolare alla figura di Euridice, simbolo della ragione che sta alla base di ogni atto di creazione artistica e contemporaneamente del suo limite insuperabile e, quindi, del suo fallimento:

Eurydice est, pour lui [Orphée], l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers le quel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.⁵

Le riflessioni di Blanchot si coniugano perfettamente con il clima intellettuale della Svezia degli anni Sessanta e Settanta, in cui lo scetticismo nei confronti della parola e la constatazione dei limiti del linguaggio caratterizzano molte opere letterarie e critiche, costituendo spesso l'argomento centrale. Due esempi importanti possono essere ritracciati in *Polyfem förvandlad* ("Polifemo trasformato", 1964) di Willy Kyrklund e nei saggi di Birgitta Trotzig raccolti in *Jaget och världen* ("L'Io e il mondo"), opera del 1977 che com-

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

prende materiale risalente agli anni Sessanta e Settanta. In una delle sezioni centrali del primo, una riscrittura ironica e giocosa di episodi della mitologia classica, un viandante interroga la Pizia, mentre si bagna in una fonte, circa il proprio futuro e il senso della vita. La Pizia gli propone allora una lunga e criptica parabola a proposito di un asino e di un usignolo. Il viandante, perplesso, chiede delucidazioni, al che la sibilla replica rendendo manifesta la totale aleatorietà della propria risposta: “Jag har berättat historien för att det föll mig in, för att jag händelsevis hörde den och för att det är vackert väder.”⁶

In apertura alla raccolta di saggi di Trotzig si legge invece:

“Språksvårigheter.”

Det är förhållandet till verkligheten det rör sig om. Inför vad som verkligen, i livet, händer mig drabbas jag av tystnad. Tystnad! Stoppskylt – zongräns. Det är mig nästan fysiskt omöjligt att ens notera faktum, datum [...]. *Den verkliga händelsen* slår ner i mig alltför tung, komplicerad, överväldigande ogripbar – och förvandlar allt tal, all direkt återgivning till ett överkligt lövprassel.⁷

Il silenzio che colpisce di fronte agli accadimenti della realtà e la sensazione che “il discorso [sia] compromesso” (“*talet är komprometterat*”)⁸, in aperto contrasto con il desiderio di utilizzare la letteratura come strumento per una più approfondita comprensione del reale e della società, danno luogo a quel che la storia della letteratura ha definito *trolöshetdebatten*, “dibattito sulla disillusione”, che coinvolge le maggiori personalità letterarie svedesi. È proprio prendendo parte a questa discussione – caratterizzata, oltre che dalla riflessione sulle possibilità della letteratura, anche da una contestazione generale di ogni discorso autoritario e di ogni voce monologante – che Per Olov Enquist (1934-) esordisce come romanziere, facendosi conoscere fin da subito come una delle voci più attente allo sperimentalismo, alle nuove tendenze letterarie e alla contaminazione tra *fiction*, opere storiografiche e *reportage*.

Il primo dei due romanzi che intendo analizzare, *Magnetisörens femte vinter* (“Il quinto inverno del magnetizzatore”) esce nel 1964 e già nella scelta del genere rivela quali siano gli intenti di Enquist. Il testo, usando un termine di Linda Hutcheon, teorica canadese del postmodernismo, è classificabile come “*historiographic metafic-*

tion”: un romanzo storico in cui invenzione e realtà s’intrecciano liberamente in modo da confondere il lettore e farlo riflettere sulle nostre effettive possibilità di conoscere la storia e valutarla.⁹

Magnestisörens femte vinter è una sorta di ritratto di Orfeo da ciarlatano: ambientato attorno al 1793, ha per protagonista Friedrich Meisner, una figura ispirata a Franz Anton Mesmer (1734-1815), il medico e filosofo viennese da cui prende il nome il mesmerismo.¹⁰ Meisner è un creatore di visioni, un fanatico, sospettato dai suoi contemporanei di essere addirittura un rivoluzionario. È un guaritore dotato di particolari poteri che non solo gli permettono di aiutare gli uomini, ma anche, per esempio, di governare la pioggia e placare gli animali (capacità che ricordano la figura di Orfeo nei suoi tratti più arcaici lasciando trasparire le sue origini sciamaniche). Più che un uomo di scienza, Meisner è il prototipo – così almeno si autodefinisce – dell’artista romantico che tenta di gettare lo sguardo oltre la realtà delle cose per cogliervi un significato nascosto, convinto di essere dotato di un potere particolare che lo mette in contatto con le leggi dell’universo:

Omkring tingen finns en hinna, tänkte han ofta, det är denna hinna som är stillastående. Kraften bryter genom hinnan och ger tingen rörelse, och rörelsen finns i vårt fluidum. Jag kallar det för fluidum. (Enquist, *Magnestisören*, p. 55)¹¹

La teoria del fluido deriva direttamente dalle idee di Mesmer: Meisner crede che esista un fluido che compenetra ogni cosa, collegando il mondo con le sfere celesti, e che le malattie derivino da uno squilibrio in questo fluido. Egli è convinto di essere in grado di porre rimedio a tali squilibri:

I våra kroppar finns det ett fluidum, sade han tålmodigt. Jag ensam kan nå detta fluidum, eller rättare: endast min konst kan nå detta fluidum. Jag gör det med strykningar: man kallar det magnetiseringar. Det fordras bara tro. (Enquist, *Magnestisören*, p. 56)¹²

Ciò che Meisner definisce “arte” non si manifesta solo grazie all’utilizzo di strumenti magnetici con cui strofinare il corpo dei pazienti, ma anche – forse soprattutto – grazie al potere della parola; in quella che è una sorta di anticipazione della psicoanalisi, il magnetizzatore crede che

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

la parola sia in grado di guarire, restituendo al paziente “la verità attraverso dosi di choc accuratamente misurate” (“sanningen in lagom avvägda chodoser”, Enquist, *Magnestisören*, p. 105).

Tuttavia lo stesso Meisner è consapevole che raramente egli è in grado di penetrare nel mistero della vita dei suoi pazienti. Nel corso del romanzo egli si trova a dover curare tre donne che mostrano i sintomi di quella che la scienza medica definirà in seguito isteria. È nel rapporto con queste tre donne che emerge il lato oscuro delle teorie di Meisner: non solo i suoi tentativi di guarigione non sempre riescono, ma ben presto risulta evidente come le storie che egli racconta alle pazienti siano palesemente false e come le sue spiegazioni pseudoscientifiche non siano che il frutto dell’immaginazione, teorie che dovrebbero giustificare le sue visioni: “Da’ loro una menzogna perché è di questo che hanno bisogno” (“ge dem en lögn eftersom de behöver den”, Enquist, *Magnestisören*, p. 80), gli consiglia in sogno Paracelso, uno dei suoi numi tutelari. Il potere di questo Orfeo travestito da guaritore sta tutto nella forza di suggestione che è capace di indurre in chi gli sta vicino. Suggestione che trasforma il rapporto tra Meisner e le pazienti, più che in una ricerca dell’armonia perduta, in un esercizio di potere e un tentativo di dominazione. Vale per Meisner quel che Michel Foucault scriveva a proposito di Mesmer e dei suoi seguaci: l’opera dell’ipnotista tende a trasformare le pazienti in “une surface neutre où va s’imprimer la volonté du médecin”,¹³ cosicché più che la guarigione della malata quel che conta è l’autoaffermazione del guaritore.

Tuttavia il potere di Meisner ben presto comincia a vacillare. Non solo il coprotagonista del romanzo e secondo narratore Rudolph Steiner, un medico rappresentante dell’illuminismo e della ragione, nonché padre di una delle donne che Meisner ha in cura, inizia ad avanzare dubbi sulla fondatezza delle sue teorie, ma le stesse donne che gli si erano affidate si ribellano.

Al centro del romanzo è collocata una scena dalla profonda ambiguità morale, in cui Meisner, nel corso di una seduta, ha un rapporto sessuale con una paziente. Se la donna sia consenziente o no non viene mai chiarito. Fatto sta che, se inizialmente la donna sembra consenziente e anzi tenti esplicitamente di sedurlo, più tardi lo

accuserà di stupro, accusa dalla quale parte un processo per truffa nei confronti di Meisner.

Il romanzo si conclude appena prima dell'emissione della sentenza. Il giudizio su Meisner resta sospeso, così come quello sul ruolo dello scrittore; anche lo scrittore, come il magnetizzatore, mescola finzione e realtà e crede nella possibilità che il proprio racconto abbia un effetto sul reale. "Nessun racconto è vero, solo più o meno efficace" ("Inga berättelser är sanna, bara mer eller mindre effektiva", Enquist, *Magnestisören*, p. 105), dichiara il narratore Enquist commentando le tecniche di suggestione di Meisner. Se l'ipotesi di un valore di verità del racconto sembra definitivamente archiviata, resta da valutare se gli effetti che esso produce siano negativi o positivi.

A quarant'anni di distanza, Enquist torna sugli stessi argomenti con un romanzo molto simile a *Magnestisörens femte vinter*. Si tratta di *Boken om Blanche och Marie* ("Il libro di Blanche e Marie"), in cui lo scrittore mette in scena una sorta di discendente di Meisner. Il protagonista è infatti Jean-Martin Charcot, il medico che per primo diagnosticò l'isteria e tentò di curarla, elaborando teorie (come Enquist non dimentica di rilevare nel suo testo) non troppo dissimili da quelle di Mesmer.¹⁴ Charcot è fermamente convinto dell'unità fra materia e spirito, e della possibilità che l'esperienza umana possa essere compresa nella sua interezza. Esattamente come Meisner, egli è posto di fronte al mistero del mondo e crede di essere in grado di scoprirlo e descriverlo, pensando che questa sia la missione e la capacità della scienza e dell'arte, alleate nella sua visione in un unico tentativo d'esplorazione dell'ignoto.

Il mistero è simbolizzato, esattamente come in *Magnestisörens femte vinter*, dalle donne che Charcot ha in cura:

Charcot ägde en upptäcktsresandes och forskares barnslighet. Han bekände sig till upplysningsidealen, men menade att uppfinnare, undersökare, fysiker och upptäcktsresande nu måste utforska nya och hemligehtsfulla landskap. Kvinnans psyke var en sådan kontinent, ej väsensskild från mannens, men farligare. Kvinnan var den port, skriver han, genom vilken man måste tränga in i den mörka kontinenten. (Enquist, *Blanche och Marie*, p. 38)¹⁵

Il continente oscuro della femminilità (la formula è di Freud, figura che compare nel libro in alcune brevi scene, mentre studia l'isteria

in quanto allievo di Charcot) viene a rappresentare la sede di ogni mistero sull'esistenza. In questo viaggio di scoperta saranno in particolare il corpo e la mente di Blanche Wittman, la "regina delle isteriche" della Salpêtrière, nonché amante di Charcot, a simboleggiare la via d'accesso che promette di condurre all'ignoto.

Sul corpo di Blanche Charcot traccia la mappa dei punti isterogeni in grado, secondo lui, di chiarire una volta per tutte la natura dell'isteria. E proprio l'isteria, questo particolare disturbo che sembra rendere visibile e fisico ciò che è invisibile e intangibile e ristabilire l'unità fra anima e corpo, sembra permettere a Charcot di trovare la chiave per accedere al segreto della natura umana. Egli è descritto come un'orchestrante che vuole comporre una sinfonia dell'umano, tracciandone lo spartito sul corpo delle donne internate alla Salpêtrière:

Hysterin fascinerade Charcot eftersom han där kunde finna en blandning av kaos och ordning som tilltalade honom just som upplysningsman. Det fanns i hysteri, menade han, ett visst system, en hemlig kod, som, om avslöjad, kunde ge anvisningar till meningen med livet: denna blandning av kaos och ordning ägde en närmast musikalisk form, var en komposition i form av andante, allegro och adagio [...] Det var människan som synfoni. Han hade alltid velat bli tonsättare. (Enquist, *Blanche och Marie*, p. 105)¹⁶

In una trama che nei suoi aspetti fondamentali ricalca da vicino quella di *Magnestisörens femte vinter*, Enquist opera tuttavia un significativo spostamento del punto di vista, che richiama da vicino l'interpretazione del mito orfico avanzata da Blanchot. Per Charcot, infatti, Blanche diventa una vera e propria ossessione: musa e cavia al tempo stesso, la ragazza è per il medico l'oggetto da cui è impossibile distogliere lo sguardo, lo sfuggente limite tra conoscibile e ignoto; il volto di Blanche è per Charcot quel che per Orfeo è il volto di Euridice, il punto verso cui tutto tende ma che sempre rimane irraggiungibile.

Inoltre proprio a Blanche, questa sorta di novella Euridice in bilico tra due mondi, viene affidato il compito di raccontare la storia di Charcot. O meglio, in un complesso gioco polifonico che serve a mettere in crisi ogni certezza del lettore, il narratore Enquist mette in scena se stesso nel tentativo di ricostruire la storia di Charcot e Blanche a

partire da una serie di appunti scritti dalla ragazza in tre taccuini, raccolti sotto il titolo di *Frågeboken*, “Il libro delle domande”.

Blanche nella propria scrittura tenta di scoprire “il rapporto tra radio, morte, arte e amore” (“sammanhangen mellan radium, död, konst och kärlek”, Enquist, *Blanche och Marie*, p. 19), quattro elementi di cui gli ultimi tre sono esattamente quelli che vanno a costruire il triangolo orfico descritto da Segal. Il radio invece è l'elemento chimico, o meglio la radiazione che esso emana, e che diventa una versione moderna del fluido di Mesmer e dello sguardo di Orfeo. Infatti, dimessa dalla Salpêtrière, Blanche diventerà assistente di Madame Curie. Sfuggita allo sguardo indagatore di Charcot, che tramite il suo corpo aveva tentato di dimostrare la fondatezza delle proprie teorie, ella non sfugge però a questo nuovo sguardo della scienza moderna, che le causerà danni fisici tali da richiedere l'amputazione di un arto dopo l'altro. Blanche svanisce lentamente come svanisce Euridice e finisce i suoi giorni ridotta a un torso chiuso in una cassa di legno, dotata ormai solamente del braccio sinistro. Il suo corpo martoriato andrà definitivamente perduto dopo la morte, ignota la sua tomba.

Frammentato è il corpo di Blanche, frammentata è la sua mente turbata da una malattia che Charcot non riesce a guarire. Frammentata, o meglio distrutta, è la certezza del medico nell'efficacia del suo metodo, e frammentata è la voce dello stesso Enquist.

La difficoltà nel trovare il senso del racconto di Blanche è ribadita più volte nel corso del libro. Per esempio: “Con quel libro in tre parti voleva scrivere una storia sulla natura dell'amore. Ovviamente si rivelò impossibile. Rimase una storia su Blanche e Marie” (“Mendenna tredelade bok skulle hon berätta en historia om kärlekens natur. Det gick ju inte. Kvar blev en historia om Blanche och Marie”, Enquist, *Blanche och Marie*, p. 12).

Se ancora Meisner poteva credere che nonostante la loro falsità le storie da lui raccontate avessero un effetto sul reale, Enquist sembra ora approdare a un totale scetticismo.

Eppure vi è un tentativo di resistenza. Sia Meisner sia Charcot, per come sono rappresentati nei libri, sono due Orfei senza lira, alla ricerca dell'armonia nel regno della cacofonia. Affidarsi a questa cacofonia

nia, metterla in scena, è l'unico modo per Enquist di dar vita a un racconto che abbia qualcosa da spartire con il reale. Da questo deriva la particolare costruzione frammentaria del testo, che si riflette nella messa in scena del corpo frammentato di Blanche, e l'insistenza su quest'ultima soprattutto come misteriosa assenza, come centro vuoto del racconto che continuamente sfugge, anche a se stesso.

Enquist non è capace di superare lo scetticismo né riesce a placare quella "fear of inexpressiveness" che Stanley Cavel individua come tipica del pensiero scettico contemporaneo.¹⁷ Allo stesso tempo però non ripiomba nella letteratura del silenzio – è semmai nella lotta contro il silenzio che sta la forza del racconto. L'intero romanzo è strutturato come una sequenza di falsi inizi di possibili racconti o di possibili modi di organizzare una storia più ricca di lacune che di dati certi. Sia Blanche nel suo falso libro sia la voce nel narratore Enquist si interrogano più e più volte su come (e a partire da dove) iniziare a organizzare il proprio materiale; più volte ritornano su episodi percepiti come centrali e che tuttavia non rivelano mai il proprio senso nascosto.

Nel tentativo di sondare la parola di Blanche, di gettare uno sguardo oltre di essa in direzione della realtà della sua esistenza, Enquist diventa egli stesso una sorta di Orfeo che fissa la sua Euridice sapendo che il desiderio che muove quello sguardo resterà inevitabilmente inappagato. Ma in questo caso, diversamente dal mito, non è il corpo di Orfeo che viene smembrato, è il suo canto stesso, la sua voce, che riesce a vivere solo come una serie di echi e sillabe frantumate, di frammenti di testo e realtà contro cui lottare. Come dice Enquist verso la fine del romanzo: "Appunti frammentari nel Libro delle Domande. Bisogna ricostruire" ("Fragmentariska anteckningar i Frågeboken. Man får rekonstruera", Enquist, *Blanche och Marie*, p. 212).

¹ Segal, p. XIII.

² *Ibid.*, p. 8.

³ A questo proposito vd. Malmberg, pp. 12-13.

⁴ Vd. Hassan, pp. 267-268.

⁵ Blanchot, p. 227.

⁶ "Ti ho raccontato questa storia perché ne avevo voglia, perché per caso mi è capitato di ascoltarla e perché oggi c'è bel tempo" (Kyrklund, p. 45).

⁷ “‘Difficoltà di linguaggio’. È del rapporto con la realtà che si tratta. Di fronte a ciò che realmente, nella vita, mi accade, vengo colpita dal silenzio. Silenzio! Segnale di stop – confine! Mi è quasi fisicamente impossibile notare fatti, date. [...] *L'accadimento reale* arriva a me troppo pesante, complicato, travolgentemente incomprensibile – e trasforma ogni discorso, ogni rappresentazione in un irreal fruscio di foglie” (Trotzig, p. 203).

⁸ *Ibid.*

⁹ Sul rapporto tra storia e finzione nella narrativa di Enquist vd. Brantley, pp. 319-322.

¹⁰ Il legame tra Meisner e Mesmer è esplicitato nel romanzo, ma in maniera ambigua (tratto, questo, che ben fa comprendere come Enquist sia solito giocare con il rapporto tra *fiction* e storia): molte delle vicende reali della vita di Mesmer sono attribuite a Meisner, eppure la sostanziale differenza tra i due è sottolineata dall'autore, che esplicitamente definisce Meisner un allievo di Mesmer.

¹¹ “Attorno alle cose esiste un velo, pensava spesso, è questo velo a essere immobile. Il potere penetra questo velo e mette le cose in movimento, e il movimento esiste nel nostro fluido. Io lo chiamo fluido”.

¹² “Nei nostri corpi esiste un fluido, disse pacatamente. Solo io sono in grado di raggiungere questo fluido, o meglio: solo la mia arte è in grado di raggiungerlo. Lo faccio attraverso la manipolazione: si chiama magnetizzazione. Tutto quel che serve è avere fede”.

¹³ Foucault, p. 288.

¹⁴ Vd. a questo proposito *ivi*, pp. 248-253.

¹⁵ “Charcot possedeva il temperamento infantile di un esploratore o di un ricercatore. Si dichiarava seguace degli ideali illuministici, ma riteneva che inventori, ricercatori, fisici ed esploratori dovessero ora scoprire nuovi e misteriosi territori. La psiche della donna era un continente di questo genere, non distinta essenzialmente da quella dell'uomo, ma più pericolosa. La donna era il varco, scrive, attraverso cui irrompere nel continente oscuro”.

¹⁶ “L'isteria affascinava Charcot poiché in essa ritrovava una commistione di caos e ordine che lo attraeva in quanto illuminista. Nell'isteria c'era, secondo lui, una sorta di sistema, un codice segreto che, se decifrato, avrebbe potuto chiarire il senso della vita: questa commistione di caos e ordine aveva una forma quasi musicale, era una composizione al ritmo di andante, allegro e adagio. [...] Era l'essere umano come sinfonia. Aveva sempre desiderato diventare un compositore”.

¹⁷ Vd. Cavel, p. 351. L'autore parla di “fear of inexpressiveness” a proposito delle idiosincrasie verbali, interpretandole come fantasie di linguaggi privati (fortemente marcati cioè dalla personalità del parlante), come reazione alla paura che nella lingua si manifesti una totale mancanza di senso. La “fear of inexpressiveness” viene definita come “one in which I am not merely unknown, but in which I am powerless to make myself known”.

OPERE CITATE

ALGULIN, Ingemar. *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. 1955. Paris, Gallimard, 1968.

BRANTLEY, Susan. “P.O. Enquist, Postmodernism and the Defense of Enlightenment”. *Scandinavian Studies* 79 (2007), 319-340.

CAVEL, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. 1979. New York, O. U. P., 2010.

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

- ENQUIST, Per Olov. *Boken om Blache och Marie*. 2004. Stockholm, Norstedts, 2005.
- ENQUIST, Per Olov. *Magnestisörens femte vinter*. 1964. Stockholm, Norstedts, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris, Gallimard et Seuil, 2003.
- HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 1971. Madison, U. of Wisconsin P., 1982.
- KYRKLUND, Willy. *Polyfem förvandlad*. 1964. Stockholm, Modernista, 2002.
- MALMBERG, Lena. *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Lund, Ellerströms, 2000.
- SEGAL, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1989.
- TROTZIG, Birgitta. *Ett landskap – Jaget och världen*. 1959-1977. Stockholm, Bonniers, 2008.