

Il ritorno di Alcesti

di Martina Treu

Premessa: "Ceci n'est pas une tragedie"

Che cos'è l'*Alceste*? Difficile dirlo. Sicuramente *non* è una tragedia. La più antica opera euripidea conservata, tra quelle databili con certezza, viene rappresentata nel 438 a. C. come 'quarto dramma' dopo una trilogia tragica dello stesso autore; tra i pochi sopravvissuti di questo genere, con il *Ciclope* euripideo e altri drammi frammentari, è il solo a non avere un coro di satiri.¹ Dunque è un *unicum* nel panorama teatrale antico, per la sua natura ibrida, complessa, sfuggente, e per la sua tematica: la storia di Alcesti e Admeto – antico mito folklorico di amore e morte – nel nuovo secolo torna alla ribalta, nella scrittura e sulla scena, forse anche per influssi millenaristici. Il nucleo del racconto e del dramma – il sacrificio della moglie per amore del marito, e la sua (vera o presunta) resurrezione – dopo Euripide è oggetto di rivisitazioni celebri (tra cui T.S. Eliot e Alberto Savinio). Ancora oggi si presta a frequenti traduzioni e versioni, e soprattutto attira registi e coreografi tra i più innovatori del panorama italiano e internazionale.

1. Nell'Atene classica, com'è noto, le tragedie non si rappresentavano singolarmente, bensì a gruppi: tre tragediografi si affrontavano in gara, e ciascuno nell'arco di una giornata presentava una trilogia tragica (l'unica sopravvissuta per intero è l'*Orestea* di Eschilo) più un quarto dramma solitamente caratterizzato – almeno per un certo periodo – da un coro di satiri (da cui la qualifica di "satiresco"). Per un'introduzione agile e chiara agli spettacoli ateniesi si veda il volumetto più volte ristampato, ma sempre valido, di Baldry 2014 [1971]. Per le modalità di rappresentazione moderna, e in particolare per le trilogie siracusane, cfr. anche Treu (2003a = Treu 2005: 103-132; 2009).

Tra loro c'è Cesare Lievi, artista raffinato e pluripremiato che stando ai pronostici dovrebbe debuttare proprio con l'*Alceste*, il 14 maggio 2016, al teatro greco di Siracusa.² C'è grande aspettativa, per quest'ultimo allestimento, considerando che l'unico precedente al teatro greco risale al 1992,³ ma ancor più per il fatto che Lievi vanta tra le sue credenziali la regia di una *pièce* moderna, liberamente tratta da Euripide (*Alceste o la recita dell'esilio* di Giovanni Raboni, Teatro Santa Chiara di Brescia, 2004), che ho personalmente apprezzato sin dalla gestazione. Nel dicembre 2003, infatti, in vista del debutto il Centro teatrale bresciano (all'epoca diretto da Lievi) e la sede locale dell'Università Cattolica del "Sacro Cuore" organizzarono un ciclo di incontri preparatori sull'*Alceste* e sulla sua ricezione antica e moderna. Qui il drammaturgo e il regista si confrontavano con accademici e studenti, docenti delle scuole superiori, spettatori e cittadini. In tale occasione ho avuto il privilegio di conoscere Raboni e Lievi, di vedere lo spettacolo in prima assoluta, di tenere un seminario dedicato alle versioni contemporanee

2. Il prossimo ciclo di spettacoli classici 2016 comprende anche *Elettra* di Sofocle e *Fedra* di Seneca: cfr. a riguardo Treu 2015d e per le notizie aggiornate sugli spettacoli il sito *web Indafondazione.org*.
3. Si vedano rispettivamente le pagine web <<http://www.indafondazione.org/it/indaretro-elettra-alceste-fedra/>> per la locandina e <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/24/il-mistero-di-alceste.html>> per la bella recensione di Franco Quadri (1992).

del dramma euripideo, nonché di contribuire al volume scaturito da quell'esperienza.⁴

Il mio contributo dell'epoca prendeva le mosse da un genere seriale moderno, per molti aspetti affine al dramma greco, e da un suo esempio specifico, per poi affrontare alcuni nodi essenziali dell'*Alcesti* e delle sue riletture moderne, e infine analizzare alcuni esempi significativi di riscritture e rappresentazioni, tutte posteriori al Duemila. A distanza di anni i miei studi su *Alcesti* si sono avvalsi di nuovi spunti e suggestioni, grazie alla critica e alla scena teatrale sempre più ricca di testi e allestimenti (dal sopra citato Cesare Lievi a Massimiliano Civica, cui è dedicato il presente numero di *Stratagemmi*).⁵ Alla luce degli sviluppi recenti ritengo utile tornare sul tema, premettendo alcune riflessioni sul trattamento della morte e sui riti funebri nel genere antico e nei suoi eredi moderni,

4. Sull'*Alcesti* di Raboni e Lievi, su quell'esperienza di collaborazione tra teatro e università, nonché sull'*Alcesti* euripidea e sulle sue riscritture moderne, si veda il ricco volume di Pattoni - Carpani 2004, e in particolare (per gli esempi di messinscena di seguito citati) il mio saggio *Autopsia di un amore* (pp. 403-413 = Treu 2005: 229-252). Quel testo è parzialmente confluito in un articolo in corso di stampa (Treu 2015b) e viene qui ripreso, ampliato e aggiornato anche nella bibliografia. Colgo l'occasione per ringraziare le amiche Maria Pia Pattoni e Maddalena Giovannelli, valide studiose e infaticabili promotrici di molte iniziative preziose come quella bresciana (esempi encomiabili di divulgazione, sensibilizzazione, educazione alla critica e raccordo col territorio), cui idealmente si ricollegano i progetti fra teatro, scuola e territorio coordinati da *Stratagemmi*.
5. Si vedano ad esempio i saggi di Maria Pia Pattoni citati nella nota precedente e in bibliografia (specie Pattoni 2006, 2012 e 2014).

e poi concentrandomi su alcune tappe del cammino di Alcesti. Ho scelto come casi esemplari quei drammaturghi e registi che si distinguono per la libertà creativa senza precludersi una sostanziale fedeltà al testo e ai suoi temi profondi, dal sacrificio per amore alla resurrezione – vera o presunta – dell'amante. Quest'ultimo nodo rimane tuttora irrisolto, nei finali problematici che sono sempre più spesso preferiti al classico lieto fine; eppure in ogni caso, comunque finisca il dramma, da un allestimento all'altro Alcesti continua a morire e rivivere in scena: ogni volta diversa, ma tenuta in vita da quel mistero che è parte di lei da sempre.

1. *Prologo*

Interno giorno. Camera da letto. “Ma la finestra è rimasta aperta tutta la notte?”, una voce maschile emerge dal letto matrimoniale. Lentamente il vecchio si alza, va a chiudere la finestra. Fa per svegliare la moglie, borbottandole dolci rimproveri. La scuote. Niente. Si lascia cadere accanto a lei, chiamandola per nome. Dissolvenza in bianco, lo schermo diventa una lapide con il nome, le date di nascita e di morte della donna. Luogo: Stati Uniti d'America. Anno: 2001. Cosa a che fare questo con Dioniso? – si chiederebbero i greci a questo punto. In apparenza poco, e nulla con Alcesti, protagonista del presente numero di *Stratagemmi*. Eppure chi come me si occupa di drammaturgia greca e della sua ricezione trova qualcosa

di familiare in queste immagini; ma più ancora in quelle che seguono, necessariamente, secondo uno schema fisso e immutabile.

L'appartenenza a un genere ben riconoscibile, la struttura ripetitiva, la prevedibilità della trama sono ben note caratteristiche della tragedia greca che oggi contraddistinguono un genere solo in apparenza lontano: la *fiction* seriale. Il nostro esempio infatti non è tratto da un film, bensì da un telefilm, dal titolo a prima vista misterioso: *Six Feet Under*.⁶ Il prologo citato è accompagnato da una sigla ricca di immagini evocative, rarefatte e raffinate, tali da chiarire che non siamo in ambito poliziesco, né ospedaliero. Non c'è nessun mistero da risolvere. Nessuna possibilità di salvezza. La morte, spesso oggetto di rimozione nella società moderna, qui non è affatto l'antagonista da combattere. È la ragione stessa dell'azione. Non la morte in generale, per la precisione, ma il segmento temporale che separa gli ultimi istanti della vita di una persona dalla conclusione dei riti funebri. Lo spettatore abituale (o meglio affezionato, visto che la serie è decisamente 'di culto') sa già in anticipo

6. "Sei piedi sotto" (terra) è la profondità standard di sepoltura di una bara. L'omonima serie televisiva prodotta dalla HBO, pluripremiata da pubblico e critica, è stata trasmessa in prima tv dal 2001 al 2005 (5 stagioni), poi replicata e commercializzata in tutto il mondo. Il creatore è Alan Ball (Oscar per la sceneggiatura del film di Sam Mendes *American Beauty*, 1999), che ne ha scritto e diretto il 'pilota'. L'episodio citato è il sesto della prima serie (*The room* [La stanza], 2001), scritto da Christian Taylor e diretto da Rodrigo Garcia (figlio, per inciso, di Gabriel Garcia Marquez). Per la sinossi dell'episodio, informazioni e foto si veda la pagina *web* <http://www.hbo.com/sixfeetunder/episode/season1/sea1_eps6.shtml>.

cosa lo aspetta: nel prologo c'è il decesso, mai rappresentato direttamente bensì evocato per allusione o ellissi (di solito si vedono gli istanti precedenti o immediatamente successivi al fatto); subito dopo si scoprono maggiori dettagli sulla vittima e sulla sua vita; nel resto dell'episodio si assiste alla composizione della salma e a tutte le cerimonie del caso, dalla veglia alla sepoltura.

I riti funebri sono notoriamente una componente essenziale anche della tragedia greca: primo nucleo originario dei cori tragici – stando a Erodoto – e probabile chiave di volta della ‘misteriosa’ catarsi aristotelica.⁷ La presenza costante nelle tragedie di simili rituali, in particolare il pianto e il lamento, può essere spiegata in base a esigenze emotive, oltre che estetiche, ricordando quali funzioni svolgono le cerimonie funebri nella realtà: esorcizzare la morte, ripristinare il confine tra vivi e morti, pacificare i secondi e permettere ai primi di sopravvivere. In molte società questi compiti sono demandati a professionisti specializzati, come le prefiche e i becchini. Nella seconda categoria rientrano i protagonisti di *Six Feet*

7. Per i due aspetti cfr. Lanza (1997: 15 ss. e 176 ss.): «La scena greca non ammette atti di violenza; ma alla vista del pubblico vengono esibiti i risultati della violenza: si può dire anzi che l'esposizione del cadavere dell'ucciso sia un momento importante della rappresentazione tragica [...]. Il morto sulla scena segnava in ogni caso un momento di riequilibrio delle emozioni. L'esposizione del cadavere è infatti atto eminentemente rituale: la sua riproduzione sulla scena mima una pratica religiosa consueta agli spettatori ateniesi, ed è già in quanto tale elemento di rassicurante reidentificazione» (p. 176).

Under: i Fisher – “pescatori” in senso lato, forse di anime o di uomini – in quanto titolari di un’impresa familiare di pompe funebri. Il loro ufficio primario è ‘preparare’ il cadavere, ossia renderlo presentabile per le esequie. Ma al tempo stesso hanno un compito ben più gravoso verso chi sopravvive. Familiari, amici e parenti del defunto spesso non si rassegnano alla perdita: provano senso di colpa, per non aver impedito la sua morte o anche solo per essere sopravvissuti. Sono tormentati dall’ossessione di non vedere più la persona amata, di non sentirne la voce, di non poterle parlare. Di quest’ultima facoltà per contro godono – loro malgrado – proprio i Fisher: solo a loro, specie quando preparano il corpo, capita di trovarsi di fianco all’improvviso un ‘doppio’ del defunto. Sebbene sconvolgenti, queste apparizioni di fatto compensano nello spettatore lo *shock* della morte e costituiscono un efficace diversivo, nel contesto patetico dei funerali, con la loro straordinaria varietà di toni: crudo e realista, grottesco e perfino comico.⁸

Altra caratteristica peculiare di questi dialoghi è l’assoluta naturalezza e sincerità, del tutto irrealistica, da entrambe le parti: anche

8. Lo stesso spunto è trattato in modo ancor più surreale in un’altra serie tv, *Dead like me*, i cui protagonisti sono assistenti della morte, incaricati di congelare le vittime e indirizzarle nell’aldilà. In *Six feet under* il grottesco tocca soprattutto le vicende dei protagonisti, ma affiora qua e là nei prologhi. Si tratta perlopiù di morti tutt’altro che eroiche, spesso banali, assurde e perfino comiche: una donna fa il bagno e il suo gatto fa cadere nella vasca un apparecchio elettrico; un’altra si sporge dal tetto di una *limousine*, in preda all’euforia, e incappa in un cartello stradale.

se il defunto è un perfetto estraneo, come accade il più delle volte, la conversazione si svolge su un piano di totale confidenza, come se i parlanti si conoscessero da sempre, o meglio si leggessero reciprocamente nell'anima.⁹ Grazie a questo speciale rapporto, professionale eppure intimo e ultimo, i Fisher entrano in contatto con il defunto, imparano a farlo sopravvivere dentro di sé, ad accettare lo *shock* della morte e il senso di perdita, e cercano di comunicare tutto questo agli altri. L'esposizione del cadavere può così sortire un benefico 'effetto-domino' sulla vita dei personaggi e indirettamente sullo spettatore. Una simile 'catarsi', se così si può definire, contribuisce a rendere la serie televisiva nel suo complesso tutt'altro che deprimente.

In molti episodi, inoltre, l'apparizione del defunto ha un altro ruolo essenziale: indurre nello spettatore e nei Fisher un vero e proprio esame di coscienza che non solo porta a una nuova consapevolezza di sé, ma spesso ha conseguenze anche determinanti nelle vicende personali che costituiscono la struttura portante della serie. Sul piano emotivo generale s'innescano quindi una forte progressione ascendente: si parte dall'evento traumatico – la morte – si concede largo spazio ai toni patetici, per poi intrecciarne via via altri, sem-

9. Particolare significato hanno in quest'ottica le apparizioni della prima vittima, il padre dei protagonisti, nell'episodio pilota e in altri successivi. Con lui si confrontano a turno i membri della famiglia, riuscendo per la prima volta a porre domande, a capirsi e confessarsi come non hanno mai fatto in vita.

pre più distesi e carichi di nuove aspettative. L'episodio si conclude così con una nota di speranza, se non di gioia: la vita continua, anzi in alcuni casi ricomincia.

2. *'Fredda gioia' vs. 'dolceamara' morte*

Forse è proprio quest'ultimo aspetto, più ancora dei tratti tragici evidenziati, a giustificare l'inclusione di *Six Feet Under* in uno studio dedicato all'*Alceste*; o meglio ad alcune sue riscritture e rappresentazioni che sono immediato precedente del testo pubblicato nella seconda parte del presente numero di *Stratagemmi*: ultimo anello di una lunga catena di riletture esplorate qui e altrove.¹⁰ All'altro capo sta l'originale: quarto dramma di una tetralogia, come si è detto, formalmente non classificabile né come tragedia, né come dramma satiresco. Un vero e proprio enigma, o perlomeno un ibrido, dalle caratteristiche 'miste' e dalle molte anime, via via evidenziate e sottolineate da studi, riscritture e allestimenti.¹¹

Il nucleo del racconto e del dramma, che conserva ancora oggi il suo fascino, è semplice: una moglie si offre in sacrificio per salvare il marito, dopo

10. Si vedano a riguardo i saggi di Maria Pia Pattoni, *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, e Andrea Cortellessa, *Rifugio o trappola?*, nel programma di sala dello spettacolo *Alceste o la recita dell'esilio* (Simoni 2003: risp. 3-12 e 13-22).

11. Cfr. su questo aspetto in particolare il celebre saggio di Kott (1977 [1973]: 118-151): "È una strana opera. Tutto in essa [...] viene usato in modo da presentare la resurrezione di Alceste come una parodia crudele... se è una tragedia si morde la coda". Cfr. anche a riguardo il saggio di Anna Beltrametti, *Genos e gamos, eros e thanatos. Legami e patti alla prova del desiderio e della morte* (2002: 5 ss.).

PARTE PRIMA

che tutti gli altri si sono rifiutati di morire per lui. Un semidio (Eracle) scende nell'Ade per riportarla in vita, e torna dal marito affranto con una donna che – in apparenza – sembrerebbe la moglie morta. Ma è veramente lei? I problemi di interpretazione, prima ancora che di resa scenica, si legano indissolubilmente ai due elementi essenziali del racconto (il sacrificio per amore e il ricongiungimento finale degli amanti), oggetto di riflessioni e speculazioni sin dall'antichità.

Nel *Simposio* di Platone, ad esempio, la sorte di Alcesti assurge a modello di virtù amorosa ed è paragonata, come tale, a quelle di altri celebri coppie divise dalla morte (Orfeo e Euridice, Achille e Patroclo).¹² La sua scelta risplende qui in piena luce, senza ombre: prima ispirata da un dio potente e magnanimo, poi ricompensata dagli dèi per la sua abnegazione. La versione platonica, rispetto a quella euripidea, è nobilitante e agiografica, perfettamente funzionale al contesto e alla strategia narrativa dell'intero dialogo, dove gli elogi costruiti sui canoni tradizionali fanno risaltare per contrasto i chiaroscuri degli interventi successivi. Così nelle intenzioni di Fedro l'*exemplum* deve rendere onore non solo agli amanti, ma a Eros e agli dei tutti: commossi dal sacrificio, essi concedono spontaneamente alla sposa la grazia di tornare in vita. Nessun accenno a Eracle, semidio dai tratti ambigui e 'condiviso' con la commedia, né al brutale scontro fisico

12. *Simposio*, 179b-180b (versione attestata anche in Apollodoro 1.9.15). Si veda a riguardo il saggio introduttivo di Guido Paduano, *Amore e Morte* (1993: 5 ss.).

con la Morte e le divinità infernali già attestato nei tragici (cfr. ad esempio Frinico, fr. 2-3).

La tendenza a ‘neutralizzare’ gli aspetti più inquietanti del mito, specie in passato, caratterizzava letture critiche e rivisitazioni dell’opera euripidea in chiave religiosa, evangelica o perfino cristologica (Alcesti s’immola in un vero sacrificio di redenzione).¹³ Sull’opposto versante si pone la critica laica e scientifica che lascia da parte gli dei – nel solco della tradizione di un Euripide ‘illuminista’ – e ricorre ai moderni mezzi della medicina, della psicanalisi o dell’antropologia. Un esempio su tutti: secondo Maurizio Bettini, antropologo del mondo antico, il mito di Alcesti rivive oggi nella donazione degli organi, sacrificio di sé esercitato in ambito coniugale, familiare o anche verso estranei.¹⁴ Sempre in chiave laica la psicanalisi riconosce le funzioni ‘positive’ del mito: esorcizzare la morte, soddisfare il desiderio di eternità e compensare il senso di colpa dei vivi. Su questa per-

13. Simili letture appaiono oggi in declino, considerata la distanza tra la concezione del divino moderna e antica e la difficoltà di decifrare la posizione euripidea in materia. Basti osservare in proposito che se l’intero *corpus* pare sospeso, in bilico tra riconoscimento dei limiti umani e sublime senso del divino, l’ambiguità raggiunge forse il massimo grado qui e nelle *Baccanti*: come se il primo e l’ultimo dramma conservato si saldassero in un anello chiuso e impenetrabile, suggellato da un punto interrogativo.
14. *Mors mea vita tua* è il titolo della conferenza tenuta da Bettini al Teatro Studio di Milano il 6 febbraio 2003. Al tema mitico della ‘redistribuzione delle vite’, presente in diverse culture antiche e moderne, Bettini ha poi dedicato un modulo del suo corso di Antropologia del mondo classico all’università di Siena (a.a. 2002-2003). Si veda anche Bettini 1992.

PARTE PRIMA

dita si concentrano gran parte di coloro che cercano di ‘riscattare’ Admeto, sottolineando il suo tormento di dover sopravvivere alla moglie.

Tempo fa le interpretazioni nobilitanti e consolatorie – religiose o laiche – trovavano corrispondenza anche nel panorama teatrale, con riscritture e allestimenti che rimandavano un’immagine idealizzata della coppia, concentrandosi ora sull’amore incondizionato, ora sull’eroico sacrificio, ora sulla gioia del ricongiungimento. La virtù di Alceste era di volta in volta declinata in diverse possibili varianti: donna angelicata, moglie appassionata, figura materna e protettiva non solo nei confronti dei figli, ma verso lo stesso Admeto. Restavano così perlopiù sullo sfondo, se non scomparivano del tutto, le molte ombre della versione euripidea. Inoltre la posizione nella tetralogia, solitamente occupata dal dramma satiresco, spingeva alcuni registi a introdurre tratti caricaturali, grotteschi o comici; in particolare erano talvolta trasformati in veri e propri buffoni personaggi come Eracle (popolare anche nella tradizione comica e capostipite di molte figure dalle manifestazioni eccessive e ‘gargantuesche’) o Ferete, padre di Admeto.¹⁵ E il ritorno dagli Inferi della donna misteriosa diventava senza troppe difficoltà il classico lieto fine, una volta epurato degli aspetti più oscuri.

Da quest’ottica ‘normalizzante’ si discostano nettamente le drammaturgie che tratteremo di seguito: loro tratto distintivo è la volontà di rimanere fedeli al testo non alla lettera, bensì nell’atteggiamento di fondo, problemati-

15. Ricordo ad esempio l’allestimento di Siracusa (1992) dove il noto caratterista Gianni Agus interpretava appunto Ferete, mentre Eracle in tuta fantascientifica risultava comico, forse, anche ‘suo malgrado’: si veda a riguardo Quadri 1992.

co e irrisolto. Appare questo il primo fondamentale requisito per instaurare con l'archetipo un rapporto dialettico, dinamico e personale: capace di rispecchiare, rifrangere e moltiplicare le diverse implicazioni e prospettive già presenti nell'originale. Non smussare gli angoli, ma al contrario accentuarli. Non ignorare i vuoti, le ellissi, i silenzi, bensì sottolinearli e semmai riempirli. Non accontentarsi di facili soluzioni, ma cercare sempre nuove domande. Augurandosi che siano buone, e prima o poi trovino risposta. Sulla scena, possibilmente.

3. *Una, nessuna, centomila Alcesti*

Che senso ha dunque, nel terzo millennio, riproporre l'antico tema folclorico del sacrificio per amore? Che forma avrebbe un patto nuziale come quello di Alcesti e Admeto, ora che l'istituzione stessa del matrimonio è stretta tra il divorzio e le coppie di fatto? Quale volto può dare il nostro mondo, assediato da conflitti etnico-religiosi, a una volontà divina scissa e contraddittoria, o a tre entità simboliche (Morte, Apollo, Eracle) che si contendono in violenta disputa il destino umano? Cosa accade realmente nell'oltretomba, e di conseguenza chi è la misteriosa donna riconsegnata ad Admeto?

In particolare quest'ultimo problema, per com'è costruita l'opera euripidea, si pone per primo a registi e drammaturghi che intendono riscriverla o rappresentarla. Il punto di vista degli autori e del pubblico su questo tema si ripercuote anche, retrospettivamente, sul significato attribuito al

sacrificio. Ammettiamo infatti che il mito e la collocazione nella tetralogia richiedessero in origine un esito positivo – o quantomeno una funzione ‘rasserenante’ – e che l’*Alceste* sia contraddistinta in effetti da un percorso ‘a ritroso’ rispetto alla tragedia, dall’evento luttuoso alla felice risoluzione. Risulterebbe comunque ancora valida, ma soprattutto praticabile sulla scena, una resurrezione già messa in discussione da critici e drammaturghi?¹⁶ E come verrebbe accolta dal pubblico moderno, ormai sempre meno avvezzo al classico lieto fine (o *deus ex-machina*) vista l’attuale predominanza di finali sospesi, interlocutori, ambigui?¹⁷

Difficile oggi accettare un dio che ci mette alla prova l’uomo esigendo il

16. Su questo punto in particolare, tra le riscritture, ci piace ricordare l’*Alceste di Samuele* di Savinio: per l’episodio reale che l’ispira (una moglie ebrea che si sacrifica per il marito) e per il suo svolgimento, il dramma è chiaramente riconducibile al radicale annullamento fisico e psicologico degli ebrei nell’Europa della seconda guerra mondiale. Cfr. le citazioni di Giorgio Bàrberi Squarotti e dello stesso Savinio (sulla “inattualità della tragedia”, e inanità dello stesso sacrificio dopo gli orrori della seconda guerra) in Tinterri (1991: 340-341). Si vedano anche i saggi di Maria Pia Pattoni, *Le metamorfosi di Alceste: dall’archetipo alle sue rivisitazioni*, in Pattoni - Carpani (2004: 279-300), e Pattoni 2014.
17. Di difficile resa risulta, per motivi analoghi, anche il finale delle *Enmenidi*, che difatti dagli anni sessanta a oggi è via via caricato di crescenti dubbi e perplessità da drammaturghi e registi (da Pasolini a Isgrò, da Ronconi a Stein, da De Capitani a Pirrotta): si vedano a riguardo Treu (2005: 177-204, e 2009: 176ss.). Il declino del classico ‘lieto fine’ non si limita del resto al solo teatro: anche nel cinema ad esempio si verifica spesso una sorta di ‘braccio di ferro’ tra gli autori – che preferiscono finali più problematici o ‘aperti’ – e la produzione che tenta di ‘addolcirli’ per scopi commerciali; la stessa tendenza si è imposta da tempo nella letteratura e nella *fiction* televisiva di ambito poliziesco o legale (a partire da storici telefilm come *NYPD Blue* o *Law and Order*). Qui la proporzione di casi irrisolti o comunque impuniti è in vertiginosa crescita: quasi avesse fatto scuola, per vie misteriose e insondabili, *La Promessa* di Friedrich Dürrenmatt (1958).

sacrificio della vita, o di una persona cara, per poi rinunciare all'esazione se superiamo la prova, con un *modus operandi* che richiama il già citato mito platonico se non l'episodio biblico di Abramo e Isacco (si verifica la devozione prima di concedere la ricompensa). Anche una vera e propria resurrezione rischia di apparire ormai poco plausibile; come miracolo, illusione o sogno potrebbe risultare più credibile, purché inserita sin da principio in un contesto particolare.

La trasposizione del mito in una dimensione onirica o di fiaba, sovrumana, mistica o ultraterrena, si presta bene a mantenere vivo lo stupore religioso, il senso del magico e dello straordinario. Allo stesso scopo si può caricare il rito funebre di nuove valenze, preservare il mistero della morte e resurrezione di Alcesti, farvi assistere un pubblico di 'iniziati'. Il rituale stesso si può reinventare, scegliendo pochi semplici gesti teatrali, di significato universale nella loro immediata concretezza, senza riferimenti specifici e vincolanti. Come i gesti, così anche gli oggetti scenici possono rivestire valori simbolici e creare un'atmosfera mistica, sospesa tra la vita e la morte.¹⁸

18. Su un simile rituale funebre sincretistico, con opportuno accompagnamento musicale, si costruiscono anche le *Coefore* di Eschilo-Pasolini cui ho partecipato come *Dramaturg* (regia di Elio De Capitani, musiche di Giovanna Marini, produzione Teatridithalia, Milano, 1999): alla tomba di Agamennone, semplice riquadro di terra in un prato e fulcro dell'intero allestimento, si rivolgono le preghiere di Oreste nel prologo, i canti di Elettra e del coro nella parodos, il rito collettivo nel commo. Cfr. a riguardo Treu 2000 (in particolare p. 125s.) poi confluito in Treu 2005: 151-176. Le recenti *Coefore-Eumenidi* dirette da Daniele Salvo per il centenario del 2014 al teatro greco di Siracusa (cfr. Treu 2014), specie nella parodo e nel commo, erano largamente debitorie (in modo non dichiarato, ma fin troppo esplicito) alla regia e musica di quelle *Coefore* e delle successive *Eumenidi* (2000: su queste ultime si veda Treu 2005: 177-204).

Un simile procedimento è alla base del primo spettacolo in esame, l'*Alceste* del Teatro Artigiano di Cantù, formazione storica creata nei primi anni sessanta da un gruppo di attori non professionisti. Diversi per formazione e occupazione, i membri della compagnia sono accomunati da un interesse per la manualità che si traduce nella creazione materiale di oggetti scenici: al tempo stesso cifra scenografica comune a tutti gli spettacoli, spunto di rielaborazione drammaturgica e registica, fonte d'ispirazione per l'intero gruppo. L'*Alceste* debutta nel settembre 2001, dopo tre anni di lavoro, in una fabbrica riconvertita al teatro (come gran parte delle sedi successive): la scelta è dettata da una consapevole predilezione per gli spazi industriali, dismessi o ancora in uso, che conservano ancora l'odore del ferro e delle altre materie prime.¹⁹ Tutti i materiali impiegati in scena – legno, conchiglie e sassi bianchi di fiume – sono sottoposti a continue trasformazioni e reinvenzioni e diventano protagonisti dell'allestimento al pari degli attori, con cui danno vita a una polifonia di suoni e voci, rumori e linguaggi non verbali. Così il congedo di Alceste dal mondo, fulcro del dramma, può assumere una forma particolarmente insolita e coinvolgente: l'attrice prin-

19. Debutto: settembre-ottobre 2001, Shed Spazio Nuova Ticosa, Como. Riprese: 7-19 ottobre 2003, Teatro Arsenale, Milano; 16-17 aprile 2004, Officine Pifferi e Alti, Cantù. Versione, adattamento scenico e regia: Sergio Porro. Polifonie: Franco Coffani e Elio Tagliabue. Luci e costumi: Peppo Peduzzi. Sculture e oggetti di scena: Valerio Gaeti. Bottega del ferro: Antonio Pecoraro. Con: Fiorella Rovagnati (*Alceste*), Gigi Leoni (*Admeto*), Elio Tagliabue (*Apollo, Ferete*), Thanatos (*Tarcisio Negrini*), Anna Romano (una muta), Bruno Tortoreto (*Eracle*), Caronte (*Osvaldo Ballabio*), Loredana Bianchi, Elena Bruno, Josephin Frangione, Liliana Concordati.

cipale, l'unica vestita di bianco, al termine di un lungo travaglio partorisce la morte che lei stessa ha scelto. Inoltre le battute di Alcesti, del coro e del servo sono ripartite tra quattro attrici, tra le quali una sordomuta che traduce in suoni inarticolati i lamenti della protagonista, “per cui il messaggio rimane indicibile, come si addice al misterioso testo, una tragedia che finisce senza vittime mentre tocca il segreto della morte” (Quadri 2003: XIII). Al centro della scena c'è il simbolo di amore e morte – il letto nuziale, al tempo stesso culla, bozzolo e crisalide in legno – che subisce una metamorfosi in vari ‘stadi’ sotto gli occhi degli spettatori. Smontato e sollevato dalle ancelle si trasforma in bara ed è portato in processione; poi è deposto su uno scheletro di barca, assumendo la forma di una nave; qui c'è il nocchiero, naturalmente Caronte, che nella vita reale fabbrica bare per mestiere. Trova dunque una realizzazione scenica concreta l'allucinazione visiva dell'Alcesti euripidea, che si sente incalzata e strappata via a forza nell'Ade.²⁰

Si attua così quel viaggio dell'aldilà che Euripide descrive solo per allusioni (il traghetto, la palude stigia e Caronte: *Alcesti* 252ss., 361s., 440ss., 455ss., 902 e *passim*), ma con tocchi così vividi da ispirare molte drammaturgie moderne. Fra queste c'è anche l'*Alcesti* messa in scena nel giugno 2003 all'Espacio di Torino: interamente centrata sulle componenti sovrumane e escatologiche, e affidata perlopiù ai linguaggi non verbali della musica

20. Il più immediato termine di confronto, il delirio di Oreste nelle *Coefore*, è raramente reso con altrettanta efficacia negli allestimenti (Treu 2000: 129).

e della danza, con brevi commenti testuali a fare da intermezzo.²¹ In quest'ultima versione testi antichi e moderni servono da traccia per colmare il vuoto drammaturgico del dramma euripideo – l'intervallo tra i due viaggi di Alcesti – e immaginare quel che le succede nell'oltretomba, mentre sperimenta tutte le fasi delle possibili reazioni umane di fronte alla morte, dalla ribellione all'accettazione.²² Le figure coreografiche dei danzatori mascherati, i giochi di luci e le musiche (come *Il canto della terra* di Mahler) concorrono insieme a distinguere nettamente una prima parte di ambientazione terrena – il commiato dal mondo e il funerale – e una seconda, con il viaggio nel sottosuolo e il ritorno di Alcesti.²³

Ma di quale Alcesti si tratta? Anche qui ne contiamo più d'una, per la precisione tre, come del resto sono quelle di Euripide: la donna in carne e ossa, la statua nel letto di Admeto e colei che ritorna con Eracle.²⁴

21. *Performance* di musica e teatro di movimento, con gli studenti del Dams di Torino. Produzione e realizzazione del Centro Teatrale Universitario di Torino (Crut). Responsabile scientifico Giulio Guidorizzi (Dams Torino). Coordinamento di Tommaso Rotella (teatro di movimento) e Maurizio Agrò (musica).
22. Rotella, per questo aspetto, cita tra le sue fonti d'ispirazione il film *All that Jazz* di Bob Fosse (1979).
23. Trent'anni dopo la celebre *Alcesti* di Bob Wilson (1986), aperta da un prologo di Heiner Müller, altri spettacoli mescolano Euripide con altri testi per approdare a elaborazioni drammaturgiche e coreografiche largamente basate su linguaggi non verbali: basti citare, a titolo di esempio, la splendida *Alcesti. I have an Other-ache – part I* da Euripide e Rilke, ormai un 'classico' della premiata ditta Abbondanza - Bertoni (2002, <<http://www.abbondanzabertoni.it/200.html>>), e da ultima *Alcesti (o del suono dell'addio)* di Stefano Mazzotta (Zero-grammi - Piemonte in scena, 2015), su cui si veda la recensione di Giovannelli (2015).
24. Cfr. Bettini (1992: 25-38) per una trattazione approfondita di quest'aspetto

Quest'ultima, in particolare, è poi veramente Alcesti? O forse è il suo doppio, o ancora una sconosciuta che le assomiglia quel tanto da consentire l'illusione di Admeto? Il problema, che resta aperto, ne prospetta a sua volta altri, sui quali pubblico e critica si dividono: Admeto tiene fede alla promessa di fedeltà con la sua riluttanza nell'accondiscendere a Eracle? Oppure tradisce di fatto la moglie? E in ogni caso come sarà la sua vita futura, al fianco di questa donna misteriosa?

4. *La tomba dell'amore*

A quest'ultima domanda tenta di rispondere Paolo Puppa nella sua *Alcesti*, uno dei "monologhi ilarotragici" pubblicati col titolo complessivo *Famiglie di notte* (2000). L'apparente ossimoro della definizione si addice a un evidente gioco letterario di rivisitazione 'spoetizzante' dei miti classici, che però ha il merito di indurre a ripensare radicalmente modelli ormai acquisiti, sedimentati e talvolta persino fossilizzati.²⁵ Protagonista di ciascun monologo è un personaggio mitico – Crono, Penelope o Ganimede – posto al centro di intrecci familiari perversi o 'disfunzionali' come si direbbe oggi. Il procedimento non è certo nuovo: lo stesso Euripide che

dell'*Alcesti*, il confronto con altri miti paralleli e la relativa bibliografia di riferimento (tra cui va almeno citato il classico studio di Vernant, 1965, 251ss.)

25. Per il monologo *Alcesti* si veda Puppa (2000: 53-65). L'autore è docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università Ca' Foscari di Venezia, oltre che prolifico saggista, drammaturgo e interprete teatrale. Tra le numerose letture sceniche della sua *Alcesti* ne ricordiamo due, rispettivamente affidate all'attore Paolo Bessegato (Palazzo Sormani, Milano, 5 maggio 2003) e allo stesso autore (Teatro Olimpico, Vicenza, 20 ottobre 2003).

nell'*Alceste* non nobilita Admeto (e 'abbassa' al rango di serva Elettra, per esempio, nell'omonima tragedia), veniva accusato da Aristofane di 'scavare nel torbido' nel mito, di rendere gli intrecci sempre più contorti e scandalosi (con predilezione, ad esempio, per l'incesto: si veda tra tutti l'*Ippolito*), oltre che ridicolizzare gli eroi e vestirli di stracci (invitiamo a rileggere la magistrale parodia degli *Acarnesi* o delle *Tesmofoziazuse*). Puppa prosegue su questa strada e volutamente calca la mano: non solo sceglie un registro quotidiano e basso, spesso gergale, crudo e osceno, ma vi unisce il divertimento quasi sadico di spiazzare il lettore, provocargli fastidio e talvolta disgusto con l'insistenza sui particolari scabrosi. Non si accontenta di privare i personaggi dell'aura eroica: li rende sgradevoli, disumani, quasi dei 'mostri': così facendo, tuttavia, a mio avviso restituisce loro una rinnovata freschezza e autenticità, quasi una dolente e più consapevole umanità.

Tecnicamente si tratta di monologhi, poiché ogni volta la vicenda mitica è raccontata dal protagonista a un interlocutore silenzioso; spesso, però, tale destinatario è anche parte in causa e direttamente coinvolto nei fatti narrati. Così accade anche nell'*Alceste*, dove Admeto è un dentista della profonda provincia veneta, ricco e annoiato, che rievoca con l'amico Eracle l'incidente occorso tempo prima, durante una gita in barca. Dagli accenni sparsi e discontinui se ne può ricostruire la dinamica: Admeto cade in acqua, Alceste si tuffa e riesce a tirarlo a galla, ma rischia a sua volta di affogare. All'improvviso appare dal nulla Eracle (qui rappresentato come medico) che trae in salvo Alceste e le fa riprendere conoscenza, praticandole

la respirazione artificiale. Malgrado le apparenze, tuttavia, il vero fulcro del monologo non è il sacrificio di Alcesti, trasposto in chiave scientifico-razionalistica, né un elogio della medicina salvatrice, e nemmeno l'amore in sé. Ascoltiamo piuttosto una sorta di canto funebre sul matrimonio: tomba dell'amore, per la coppia protagonista, nel senso proprio della parola. Confidandosi con Eracle, infatti, Admeto confessa progressivamente l'insoddisfazione per la vita che conduce, e il rimpianto per l'occasione perduta: la morte della moglie l'avrebbe finalmente reso libero, in tutti i sensi, ma soprattutto dal punto di vista sessuale.

Se altrove Puppa prende di mira la sublimazione o rimozione degli aspetti corporei e sessuali (tipica di certe rivisitazioni del classico), qui rovescia nello specifico gli stereotipi della fedeltà coniugale e rivitalizza gli elementi più disturbanti dell'originale euripideo: non tanto la celebre statua con cui Admeto immagina di sostituire la moglie (spunto piuttosto ovvio, ma spesso rimosso da riscritture e allestimenti, come spia imbarazzante di perversione), quanto il voto di castità forzata imposto ad Admeto dalla stessa Alcesti quasi 'in cambio' del suo sacrificio. Puppa, come naturale conseguenza, immagina l'una 'rassegnata' e asessuata, l'altro frustrato e in preda a continue allucinazioni dove la moglie è vittima di incidenti mortali, tanto più spettacolari quanto improbabili.

E proprio in queste visioni ossessive – proiezione dei suoi desideri e insieme fonte di tormento – lo stile ilarotragico del monologo tocca picchi di autentica comicità e al tempo stesso umana pietà. Il marito, pur essendo

ancor meno simpatico dell'originale (ed è tutto dire!), riesce a ispirare a tratti una certa compassione; specie nel finale, quando constata con amarezza che un'eventuale morte di Alceste in futuro non gli consentirebbe più di 'rifarsi una vita', anche se paradossalmente gli renderebbe più cara la moglie: "Non so come, ma lo so, lo so che le sopravviverò. Quando sarò troppo vecchio per ricominciare. Quando sarà troppo tardi. E mi mancherà tanto, lo so bene che mi mancherà tanto, e che allora le vorrò bene, davvero". Alla sincera tenerezza per la moglie – morta – si affianca la pena per l'attuale condizione della "povera" Alceste. E infine, forse per suggestione, esprime il dubbio che la notte dell'incidente lei volesse in realtà raggiungerlo nella morte, ossia cercasse il suicidio: "Secondo me lei, Ercole, nel suo inconscio, voleva, voleva farla finita. Certo, sicuro, come no? Lei era sazia di questa vita insulsa".

Quello che Admeto scherzosamente definisce un 'delitto perfetto', ossia l'incidente simulato, può così apparire anche uno slancio irrazionale d'amore, un istinto pietoso anche se in apparenza crudele. E ricordare perfino l'*Orfeo* di Pavese, che sceglie consapevolmente di voltarsi indietro per non condannare la moglie a una vita orribile e a una seconda morte.²⁶

26. "Pensavo alla vita con lei, com'era stata; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò che è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato, e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi 'Sia finita' e mi voltai": Pavese (1998 [1947]: 75-80), citato in Ciani - Rodighiero (2004: 111-117). Anche Orfeo, come Alceste, è di recente protagonista di molte riscritture: proprio i *Dialoghi* di Pavese offrono spunti drammaturgici al recente *Orfeo. Der Augenblick Dort* (Tecnologia Filosofica-Michele Di Mauro, 2010) prevalentemente giocato

Se fossero morti insieme, sembra suggerire Puppa, forse si sarebbero finalmente amati davvero, mentre ora sono entrambi condannati, di fatto, a una non-vita. Tanto che nel finale Admeto così rimprovera Eracle: «Tu ci hai salvato la vita e così hai riproposto la nostra prigione reciproca, mia e di Alcesti».

5. “L’amore è più freddo della morte”

Prendiamo a prestito un noto titolo del tedesco Fassbinder, autore-totem del Teatro dell’Elfo, per introdurre uno spettacolo prodotto dalla compagnia milanese, interpretato da due suoi attori storici (Ida Marinelli e Ferdinando Bruni), scritto e diretto da Agnese Grieco, regista e drammaturga, saggista e traduttrice di formazione filosofica e operante in area germanica.²⁷ Rispetto al testo euripideo si procede per estrema condensazione e sintesi. Scompaiono tutti i personaggi minori, dai figli ai servi; il coro è ridotto a voce fuori campo o assorbito dai due attori che si dividono tutti

su danza e musica, ma con inserti di testi di diversa provenienza (dall’*Orfeo* di Pina Bausch a *Orfeo a fumetti* di D. Buzzati, da Rilke, Offenbach, Monteverdi, J. Cocteau, fino a cineasti come D. Lynch e Kim Ki Duk). Un’altra riscrittura recente di eccezionale nitore drammaturgico, scenico, e interpretativo (dove il mito incontra il dibattito contemporaneo sull’eutanasia) è *Orfeo e Euridice*, testo e regia di César Brie (Teatro Presente, Eco di fondo, Selezione Inbox 2014)

27. Dapprima rappresentato come studio, lo spettacolo è stato allestito in forma definitiva al Teatro dell’Elfo di Milano dal 4 al 21 aprile 2002. Drammaturgia e regia di Agnese Grieco. Scena di Gert Rohde. Musiche di Jean-Christophe Potvin. Luci di Nando Frigerio. Ferdinando Bruni e Ida Marinelli erano anche interpreti della precedente *Fedra* – da Euripide, Seneca, Racine – della stessa autrice. I due testi teatrali di Agnese Grieco, *Fedra* e *Alcesti*, sono raccolti in un solo volume dal titolo *Per amore* (2005).

i ruoli. L'idea-chiave di riscrivere “un’Alcesti per due” è solo in apparenza un ritorno all’antico; in realtà marito e moglie (chiamati semplicemente Attrice e Attore nelle didascalie) danno vita a un rapporto di coppia molto moderno, simbiotico, ossessivo e claustrofobico, come ben sottolinea la scenografia. Lo scultore Gert Rohde infatti crea appositamente per lo spettacolo un suggestivo ‘contenitore’: un ambiente ampio, ma circoscritto sul fondo da una parete curva, metallica, che separa l’interno dall’esterno, come una scatola. In scena pochi oggetti dall’altissimo potenziale simbolico, quasi proverbiali: al centro della parete sullo sfondo il riquadro buio di una porta, varco e *limen* tra i due mondi, da cui scende un piano inclinato. Più giù, sulla sinistra, un albero secco, scheletrico; più in basso a destra una semplice asse crea un ponte ideale tra scena e cavea, scavalcando il solco nero che evoca un altro elemento altamente evocativo: il fiume.²⁸

Al di qua ci siamo noi, gli spettatori. Ma al di là cosa c’è, il mondo dei vivi o quello dei morti? L’ambiguità è mantenuta dalla didascalia iniziale: l’ambientazione, recita, è “Il palazzo di Admeto. L’entrata dell’Ade”. Resta da chiarire se i due termini siano in opposizione o coincidano, e quale dei due fronti stiamo vedendo. E di conseguenza se i due attori stiano interpretando persone vive o defunte, reali o immaginarie. Il rovesciamento dei luoghi comuni mette in crisi le nostre certezze: “La vittima si trasforma in carnefice” – suggerisce la stessa regista. “Chi resta è tormentato dalle

28. Si veda, per i valori simbolici dell’acqua e del fiume, la bibliografia citata in Treu 2003: 183-194, in particolare Seppilli 1977. Cfr. anche il dramma di Savinio in Tinterri 1991: 169.

visioni, dal senso di colpa. Admeto vive un sogno-incubo dove la sopravvivenza è vergogna.” Anche qui, come nelle precedenti drammaturgie, lo spunto sembra attinto dal testo euripideo, dalla “non-vita” che Admeto è destinato a vivere (242-243: ἀπλακῶν ἀλόγου τῆσδ’ ἀβίωτον τὸν ἔπειτα χρόνον βιοτεύσει; cfr. anche 226 ss.).

Il senso di smarrimento e angoscia già ispirato dalla scenografia è accentuato da musica, luci e interpretazione degli attori. Ferdinando Bruni interpreta Apollo, il primo a comparire nel prologo: avvolto da una luce abbagliante, porta occhiali da sole e recita in modo grottesco, sopra le righe. Quanto è lontano dall’immagine “apollinea” che ci tramanda Winkelmann, questo dio vanesio, cinico, fatuo e superficiale. Prova disgusto per la morte e non vede l’ora di andarsene, malgrado l’affetto che dice di nutrire per Admeto. Il secondo ruolo dell’Attore, per contrasto, si gioca su registri opposti – il dolore, il lutto, il senso di colpa – eppure fa intravedere nel personaggio una certa affinità con Apollo: una sorta di crepa, un’esangua debolezza, una spia di preoccupante, fatua inconsistenza che si insinua nel pubblico e pian piano lo agghiaccia. Per compiere questo percorso Bruni interpreta sempre e solo Admeto, nel resto dello spettacolo, così da sottolineare anche l’identità immutabile del protagonista, fedele a se stesso e incapace di cambiare realmente.

A sostenerlo e sorreggerlo, anche fisicamente, c’è l’Attrice: è lei a condurre il gioco (com’è evidente in scena e ci conferma la regista). E le sue molte parti non sembrano elidersi a vicenda, bensì al contrario sommarsi, man

PARTE PRIMA

mano che letteralmente 'le riveste': nel prologo ha il cappotto nero di Thanatos, tetro ma giusto burocrate dalla logica implacabile; poi il morbido vestito rosso di Alceste, e i rigidi panni di Ferete; infine l'elmo e la corazza di Eracle, ma indossati sopra le vesti di Alceste. E ben si comprende perché sia tagliata, rispetto all'originale, la scena in cui il servo svela a Eracle la verità. In questa drammaturgia non c'è nessun equivoco da chiarire, nessuna rivelazione sulla sorte di Alceste: "Lei stessa diventa Eracle, diventa la Morte. Tutti questi personaggi, però, non sono altro che proiezioni di lui", spiega la drammaturga.

Dunque il coro e i personaggi, le voci senza corpo che risuonano nella testa di Admeto, perfino gli stessi dei del prologo in questa chiave sono proiezioni o pulsioni incarnate dell'istinto suicida di Alceste e del senso di colpa di Admeto, o del desiderio di morte di entrambi. Appaiono così riconducibili a una sola le due varianti del mito, euripidea e platonica (non a caso lo spettacolo si apre con il passo del *Simposio* sopra citato, affidato alla sola attrice prima del prologo vero e proprio). Gli dei, i vari personaggi e la morte stessa sono sempre e solo Alceste, che non si è mai mossa dal fianco di Admeto e nel finale gli sussurra: "Ricordi? Non avete mai smesso di parlarvi. Mai. Ora hai tutto quello che desideravi". Segue la didascalia finale del testo: "Alceste accoglie Admeto. Insieme ritornano nel regno delle ombre".

6. “*Fine*”?

Sembrirebbe dunque che il massimo premio cui può ambire Admeto sia raggiungere la moglie nell'aldilà. Dunque morire insieme è preferibile a vivere soli? Se così fosse Alcesti – o chiunque lei rappresenti – avrebbe pietà del suo uomo e lo porterebbe via con sé. Perché l'amore perfetto può essere dato soltanto nella morte, e il compimento ultimo dell'amore è ritrovarsi nell'aldilà. Uniti fino alla fine, e oltre. Ma potrebbe anche trattarsi di una finzione o simulazione crudele, non imposta da un dio, dal destino, da una volontà esterna, bensì concepita all'interno della coppia: una sorta di gioco di ruolo per mettere alla prova l'altro, saggiarne la fedeltà. Se così fosse Admeto si vedrebbe ritorcere contro, implicitamente, la stessa accusa che proprio lui rivolge al padre nell'*Alcesti*: “ἔδειξας εἰς ἔλεγχον ἐξελθὼν ὃς εἶ [*Giunto al dunque, messo alla prova, ti sei mostrato quale sei*]” (640). Tutte le ipotesi appaiono ugualmente fondate, e valgono sia per Euripide sia per le drammaturgie sopra considerate. In particolare quella di Agnese Grieco rispetta fino in fondo l'ambiguità del testo originale. L'archetipo euripideo, come si è visto, può dar luogo a esiti contrastanti, ambivalenti o perfino opposti: dalla fantasia di morte al tentato suicidio all'eutanasia (come anche la storia di Orfeo e Euridice, sopra ricordata), e farci intravedere, oltre la scena, molti possibili modi di intendere l'amore. Nel monologo di Puppa i coniugi sono condannati per sempre a una non-vita; altrove la coppia pare tornare costantemente sulle stesse tracce, fino all'ossessione, per mettersi ogni volta alla prova. In ogni caso l'*Alcesti* sembra

indurre ciascuno di noi a ripensare il rapporto a due, per vedere com'è inteso, costruito e vissuto. Per immaginare come potrebbe finire. O almeno scoprire come incomincia.

La vita coniugale di Admeto e Alceste è segnata sin dall'inizio dalla morte. In tutte le versioni conosciute. Può terminare in tanti modi, come si è visto, ed essere interpretabile in senso positivo o negativo, sia che i due sopravvivano sia che muoiano. Purché siano ricongiunti. Come nella messinscena di Agnese Grieco, dove escono di scena insieme, a ritroso, abbracciati. Il mito originario sembra essere qui capovolto: il marito ripercorre la strada per gli Inferi, per l'ultima volta, guidato dalla moglie.²⁹

Quest'immagine chiude la nostra indagine, ma apre al tempo stesso la porta a nuove suggestioni e riflessioni: l'*Alceste* infatti, come tutti i classici degni di questo nome, dà modo a ciascuno di noi di costruire un proprio personale percorso intrecciando ricordi e libere associazioni con casi analoghi, reali o di finzione. Personalmente, da affezionata spettatrice di Siracusa, in attesa di vedere il prossimo allestimento amo ricordare il mio primo incontro con Alceste in scena, proprio in quel teatro, nel 1992. Ma tra i miei preferiti c'è anche Savinio, di cui mi piace citare, in chiusura, i pochi versi che seguono il ricongiungimento: “È il nostro Tristano e Isotta. Una vita di attesa, di preparazione, per questa soluzione – dice Alceste riabbracciando il marito – [...] noi eravamo separati dal mare tra la vita

29. Ancora una volta la musica è di Gustav Mahler, da “Die zwei blauen Augen”, il quarto dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

e la morte [...] Paul! Nessun mare ci divide più”.³⁰ Un'altra storia a me cara (affine al mito antico nello spirito, seppur agli antipodi per il *medium*) è un cortometraggio animato di sette minuti, premiato con l'Oscar nel 1999, *Bunny* di Chris Wedge (1998).³¹ Anche qui due vecchi coniugi sono finalmente riuniti nella morte, grazie a una strada luminosa per l'aldilà e a una guida inaspettata. Una trama profondamente tragica ma dalla forma tutt'altro che consolatoria, anzi caratterizzata da ambienti e personaggi in apparenza sciatti e sgradevoli. Altrettanto crudo e per nulla pietistico è del resto il tono dell'episodio di *Six Feet Under* citato in apertura, a cominciare dal protagonista. Scorbutico e intrattabile, il vedovo litiga via via con tutti coloro che cercano di consolarlo. Eppure riesce a commuovere quando risponde, a chi si offre di riaccompagnarlo a casa: “Qui c'è mia moglie. Ho dormito con lei per cinquantasei anni”. Alla fine si addormenta di fianco alla bara. Quando fanno per svegliarlo scoprono che è morto. Di crepacuore. Nel sonno, esattamente come sua moglie. A poche ore di distanza, un dio pietoso gli ha concesso di raggiungerla. E lo spettatore non può che essere felice per lui.³²

30. Cfr. Tinterri, 1991: 178ss., e Pattoni 2014.

31. Il cortometraggio è incluso tra i contenuti speciali del Dvd di *Ice Age - Era Glaciale* (2002), dove lo stesso Wedge è co-regista, oltre che voce del personaggio Scrat.

32. Mi piace ricordare anche il grande storico del mondo antico Moses Finley, che non sopravvisse un giorno all'amata moglie e fu sepolto con lei.

Bibliografia

- Baldry, H.C.
2014 [1971]. *I Greci a teatro*, Bari, Laterza (24ª edizione).
- Beltrametti, A.
2002. (cur.) Euripide, *Le tragedie*, Torino, Einaudi.
2016. *Alceste senza il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti*, negli atti del convegno curr. C. Barone e A. Coppola, in corso di pubblicazione.
- Bettini, M.
1992. *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.
- Brillante, C.
2005. *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" 54: 9-46.
- Ciani, M.G., e A. Rodighiero
2004. (cur.) *Orfeo: Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.
- Giovannelli, M.
2015. *Danzare l'addio, pensando a Euripide*, in "Hystrio" 28.3: 101.
- Grieco, A.
2005. *Per amore. Fedra e Alceste*, Milano, Il Saggiatore.
- Kott, J.
1977 [1973]. *Mangiare Dio*, tr. it. Milano, Il Formichiere (nv. ed. *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, B. Mondadori, 2005).
- Lanza, D.
1997. *La disciplina dell'emozione*, Il Saggiatore, Milano.
- Paduano G.
1993. (cur.) Euripide, *Alceste*, Milano, Rizzoli.
- Pattoni, M.P.
e R. Carpani, 2004. (cur.) *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, fascicolo monografico di "Comunicazioni sociali" nv. ser. 26, 3.
2006a. (cur.) *Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.

- 2006b. *Dakruoen ghehasai. Sorridere tra le lacrime nell'Alcesti di Euripide*, in P. Mureddu - G. Nieddu (curr.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro* (atti del convegno), Amsterdam, A.M. Hakkert: 187-227.
2012. *La donna che visse due volte. Il mito di Alcesti nel Novecento*, in P. Volpe Cacciatore (cur.), *Donne tra mito e realtà*, Napoli, D'Auria: 1-15.
2014. *Quel che resta del mito. La traccia di Euripide nell'Alcesti di Samuele di Alberto Savinio*, in "Dioniso" nv. ser. 4: 201-233.
- Pavese, C.
1998 [1947] *Dialoghi con Lencò*, Torino, Einaudi.
- Puppa, P.
2000. *Famiglie di notte*, Palermo, Sellerio.
- Quadri, F.
1992. *Il Mistero di Alcesti*, in "La Repubblica" 24 maggio 1992.
2003. *La semplice naturalezza di Alcesti*, ivi 16 ottobre 2003.
- Raboni, G.
2002. *Alcesti o La recita dell'esilio*, Milano, Garzanti.
- Seppilli, A.
1977. *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio.
- Simoni, B. (cur.) *Alcesti o la recita dell'esilio*, programma di sala dello spettacolo, Brescia, CTS.
- Tagliapietra, A.
1997. *Il velo di Alcesti: la filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli.
- Tinterri, A.
1991. (cur.) A. Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi.
- Treu, M.
2000. "Coefore – Appunti per un'Orestide italiana" di Eschilo secondo Pasolini, in "Studi italiani di filologia classica" 93: 119-131.
2003a. *La 'strana coppia' di Siracusa*, in D. Ambaglio (cur.), *Sungraphé. Materiali e Appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, Como, New Press: 191-207.

2003b. *Il passaggio del fiume. Echi simbolici e tecniche narrative nel Fedro*, in “Studi italiani di filologia classica” 96: 183-194.

2005. *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago.

2009. *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci.

2010. *Largo ai giovani? Il XLVI ciclo di spettacoli classici dell’Inda*, in “Stratagemmi” 14: 97-115.

2013. *Una parabasi per le donne. L’Aristofane di Pirrotta a Siracusa*, in “Dionysus Ex Machina [rivista online]” 4 luglio, <<http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=118>>.

2014. *E tutto ad un tratto: il coro!*, in “Stratagemmi online” 20 maggio, <<http://www.stratagemmi.it/?p=5964>>.

2015a. *Supplici a Siracusa: una tragedia siciliana*, in “Dionysus Ex Machina [rivista online]” 7 luglio, <<http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=166>>.

2015b. *Aspettando Alceste. Il 52mo ciclo di spettacoli classici a Siracusa*, in “Le Muse”, dicembre 2015 (in corso di pubblicazione).

Vernant, J.-P.

1965. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero (tr. it. *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 2001).

ABSTRACT

The story of Alceste was staged by Euripides in 438 b.c. in a so-called ‘fourth drama’ which followed a lost trilogy. Since then, this ancient tale – the sacrifice of a wife for the sake of her husband, and her (presumed) comeback – has been rewritten and staged many times: the present study focuses on the most problematic features of this story, and on some of its recent adaptations.