

Euripide

Alcesti

(testo greco a fronte)

Saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di
Luigi Bravi

Collana "Classici greci e latini"
diretta da Anna Giordano Rampioni

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio Audano (Centro di studi sulla fortuna dell'Antico "E. Narducci", Sestri Levante)

Gianni Cipriani (Università di Foggia)

Fabio Gasti (Università di Pavia)

Angelo Giavatto (Université de Nantes – Institut universitaire de France)

Alfredo M. Morelli (Università di Ferrara)

Simonetta Nannini (Università di Bologna)

Camillo Neri (Università di Bologna)

Federico Santangelo (Newcastle University)

Ogni proposta di pubblicazione è vagliata dalla Direzione sulla scorta di una *doppia revisione anonima* a cura di esperti individuati dalla Direzione stessa eventualmente d'intesa con il Comitato scientifico.

© RL S.p.A., Santarcangelo di Romagna (RN)

Finito di stampare nel mese di aprile 2021
presso Digital Team Srl, Fano (PU)

ALCESTI DI EURIPIDE, TRA CONTESTO DI PRODUZIONE E
MEMORIA TEATRALE NEI SECOLI

SAGGIO INTRODUTTIVO

1. LA PARTECIPAZIONE DI EURIPIDE AGLI AGONI DEL 438

È luglio; ad Atene entrano in carica le nuove magistrature: Glaucino sarà l'arconte eponimo per quell'anno, a Roma, sono consoli Tito Quinzio e Agrippa Furio. Inizia l'anno attico che corrisponde al 339/8 a.C. secondo il nostro calendario¹. Solo da qualche mese si è concluso il lungo assedio di Samo, isola che da qualche anno preferiva sottrarsi al peso dell'appartenenza alla lega navale e all'imperialismo ateniese², costringendo Pericle a raccogliere tutti i suoi strateghi,

¹ La corrispondenza tra anno attico e magistrature romane nell'opera di Diodoro Siculo è un utilissimo strumento per la corrispondenza cronologica nella datazione dei fatti della storia antica, anche se talvolta la coincidenza non è perfetta. Diod. Sic., 12, 30, 1; R. Develin, *Athenian Officials. 684-321 B.C.*, Cambridge, University Press, 1989, p. 92; T. Robert S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic, I. 509 B.C. -100 B.C.*, New York, American Philological Association, 1951, p. 56.

² Thuc., 1, 115-117.

compreso Sofocle, il poeta tragico. Nella città fervono i grandi cantieri destinati a disegnare il nuovo aspetto di Atene.

Tra le prime incombenze di Glaucino c'è l'assegnazione del coro ai poeti tragici e comici per gli agoni delle Grandi Dionisie della successiva primavera³ e per l'arconte re per i concorsi drammatici delle Lenee in gennaio⁴. Per quest'assegnazione, i poeti hanno sottoposto alla valutazione dell'arconte probabilmente alcuni corali, proposti in lettura⁵. Tra i tragici selezionati e quindi ammessi all'agone ci sono Sofocle e Euripide⁶. Quest'ultimo, sulla quarantina abbondante, è la diciassettesima volta che concorre dal 455 ed è riuscito vincitore solo nel 441, tre anni prima⁷. Nei mesi precedenti

³ Aristot., *Ath. Resp.*, 56, 3.

⁴ Aristot., *Ath. Resp.*, 57, 1.

⁵ Cfr. *scholl. rec. Ar. Nub.* 510a, 523c; *schol. Tz. Ar. Nub.* 518; su questa importante fase della produzione del dramma attico rinvio all'approfondito studio di R. Surricchio, *L'hypothésis 1 alle Vespe e la questione della didaskalia*, in *Studi sulle Vespe di Aristofane in ricordo di Massimo Vetta*, a cura di C. Catenacci e M. Di Marzio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2020, pp. 98-112.

⁶ *Argum. Alcest.*, 2. Se per il quinto secolo si deve ritenere che alle Lenee i poeti tragici portassero solo due tragedie (cfr. *IG II² 2319*, col. III, su cui *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. IG II² 2318-2325 and Related Texts, ed. B. W. Millis, S. D. Olson, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 115-117), si può dedurre che *Alcesti* fosse portata alle Grandi Dionisie con il resto della tetralogia, come propone Méridier, *Euripide*, I. *Le Cyclope*, *Alceste*, *Médée*, *les Hénaclides*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, Les belles lettres, 1926, p. 40; sulla stessa linea *Euripide*, VIII. *Fragments* 2, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 2000, p. 290; *Euripides. Alkestis*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. A. Seeck, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 3.

⁷ Combinando i dati forniti dalle testimonianze e dalle biografie euripidee, risulta che fossero noti 92 drammi (testi. 1, IA, 9; 1,

l'agone, mentre il coro veniva istruito nella danza d'insieme e nel canto, Euripide ha sviluppato i temi proposti nel luglio per quattro drammi difficilmente riconducibili ad una tetralogia a qualsiasi titolo legata, comprendente *Le Cretesi*⁸, *Alcmena in Psifide*⁹, *Telefo*¹⁰ e *Alcesti*. Giunto il momento della festa, dopo aver presentato le trame al proagone¹¹, per

IB, 5; 3, 5 Kannicht), ma che se ne fossero conservati 67 tragedie e 8 drammi satireschi, oltre a tre tragedie ed un dramma satiresco di dubbia autenticità. È chiaro che la regolarità di presentazione a ciascun agone di tre tragedie e un dramma satiresco è un dato normativo accolto da tutti i manuali correnti di storia del teatro greco, ma si scontra con dei numeri che sembrerebbero suggerire sia che probabilmente Euripide partecipò ad agoni per i quali il numero di drammi presentati non dovesse essere quello di quattro e che certamente, nel caso di agoni con quattro drammi il poeta fosse libero di presentare quattro tragedie (come fece Euripide nel 338) o tre tragedie seguite da un dramma satiresco.

⁸ *Tragicorum graecorum fragmenta*, V. *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 494-501; cfr. *Euripide*, VIII. *Fragments* 2, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 2000, pp. 289-301.

⁹ *Tragicorum graecorum fragmenta*, V. *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 205-210; cfr. *Euripide*, VIII. *Fragments* 1, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 1998, pp. 81-116.

¹⁰ *Tragicorum graecorum fragmenta*, V. *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 680-718. Cfr. anche *Euripides. Telephos*, Einleitung, Text, Kommentar von C. Preiser, Hildesheim, Olms, 2000; *Euripide*, VIII. *Fragments* 3, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 2002, pp. 91-132.

¹¹ Entrambe le feste avevano un proagone, sia le Grandi Dionisie (*schol. Aeschin. In Ctesiph.* 66; *schol. Ar. Vesp.* 1109a) sia le Lenee (*Pl., Symp.*, 194 a) in cui gli autori presentavano al pubblico le trame dei drammi a cui avrebbero assistito.

un'intera mattinata gli spettatori assistono ai quattro drammi uno di seguito all'altro. Il pubblico mostra le sue preferenze, condizionando anche non volendo i dieci giudici; pressioni più consistenti vengono esercitate da chi, avendo finanziato con fondi privati la preparazione dei cori, aspira a legare il proprio nome al successo teatrale.¹² L'estrazione a sorte di solo metà dei giudizi espressi dai giudici determina per quell'agone il secondo posto di Euripide, l'araldo invece proclama il nome di Sofocle e l'arconte pone sul suo capo la corona di edera del vincitore¹³. Non è dato sapere cosa abbia impedito il successo di Euripide, che gli è capitato solo cinque volte, di cui una postuma, e questo non solo perché non conosciamo con quali drammi Sofocle prevalse nel parere dei giudici, ma anche perché solo uno dei quattro drammi ha conosciuto la tradizione medievale, che ne ha preservato la conservazione del testo, l'*Alceste*. Tuttavia si deve pensare che i drammi euripidei presentati in quest'occasione avessero lasciato una traccia profonda nella memoria ateniese, a giudicare almeno dalle numerose citazioni dell'*Alceste* e dal vero e proprio scandalo, forse responsabile della mancata vittoria di Euripide, suscitato con il *Telefo*, dove un re vestiva gli ignobili panni di un mendico¹⁴.

¹² Cfr. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 131-136.

¹³ Le fonti su questo importante momento dell'agone sono piuttosto scarse e lontane nel tempo; l'uso della corona di edera è noto per esempio da un epigramma dell'*Anthologia Palatina* per la tragedia, 7, 21 (Simia di Rodi = Soph. test. 177 Radt), da una lettera di Alcifrone per la commedia, *Epist.* 4, 18, 10; M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1982, p. 208.

¹⁴ Oltre alla lunga scena della visita di Diceopoli ad Euripide negli *Acarresi* di Aristofane (vv. 412-470), messi in scena tredici anni dopo, Aristofane richiama il *Telefo* anche nelle *Nuvole* (vv. 921-924) e nelle *Rane* (vv. 852-855, 863-864). Interessante notare che negli

Per l'ultimo dramma della tetralogia, Euripide scelse un episodio tratto dalla saga mitica a cui fece ricorso per il suo esordio dell'anno 455, quando portò in scena *Le figlie di Pelia*¹⁵, riuscendo terzo all'agone, dopo aver presentato nell'azione l'inganno di Medea che persuase le figlie di Pelia a fare a pezzi e bollire il corpo del padre, convinto dalla prova che la maga gli aveva esibito con un montone. Non è facile stabilire quando, ma probabilmente prima di *Alceste*, Euripide tornò sulla medesima tradizione mitica con il *Protesilao*¹⁶, raccontando del temporaneo ritorno tra i vivi di Protesilao, il primo greco morto nella guerra di Troia, per ricongiungersi a Laodamia, figlia di Acasto re di Iolco, figlio di Pelia, che aveva solo fatto in tempo a sposare prima della spedizione; in questa tragedia probabilmente c'era spazio anche per riferimenti alla consolazione che Laodamia trovava in una statua del marito irrecuperabilmente ormai appartenente al regno dei morti. Nel dramma del 438 la vicenda della sorella di Acasto, che non partecipò all'eccidio del padre ingannata da Medea, si intreccia con quella di chi ha ospitato Apollo dopo la triste fine di suo figlio Asclepio¹⁷, ottenendo dal dio di scampa-

Acarresi, nella stessa scena a v. 433, è un riferimento per lo stesso motivo a *Le Gretesi*, test. V Kannicht, sempre della tetralogia del 438, cfr. *schol. Ar. Ach. 433; Aristofane. Acarresi*, introduzione, traduzione e commento di D. Lanza, Roma, Carocci, 2012, p. 195.

¹⁵ *Tragicorum graecorum fragmenta*, V. *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 607-614; cfr. *Euripide*, VIII. *Fragments 2*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 2000, pp. 515-530.

¹⁶ *Tragicorum graecorum fragmenta*, V. *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 633-640; cfr. *Euripide*, VIII. *Fragments 2*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris, Les belles lettres, 2000, pp. 567-589.

¹⁷ L'episodio è trattato nei dettagli in un carne che Pindaro compose nel 474/3 per consolare Lerone di Siracusa, che da tempo era

re alla morte designata per lui trovando qualcuno disposto a morire in sua vece. Euripide non trasse spunto da alcuno dei suoi canonici predecessori, Eschilo e Sofocle¹⁸, ma attinse da uno dei progenitori della tragedia atica, quel Frinico inventore delle maschere (e quindi dei ruoli) femminili e assessorio del verso tragico¹⁹. La tradizione assegna a Frinico un'*Alcesti*, della quale restano solo poche parole e qualche notizia²⁰, rimasta forse nella memoria di Eschilo, che fa un accenno a come Apollo nella casa di Ferete sottrasse persone al destino dato dalle Moire ubriacandole²¹; ma Euripide riporta in scena, come aveva fatto Frinico, la figura di *Thanatos* alla ricerca del crine di Alcesti²² e il racconto della lotta fisica di Eracle²³. È tradizione degli studi chiedersi cosa abbia spinto Alcesti al sacrificio personale o cosa abbia trattenuto Admeto dall'impedire alla moglie di morire o perché mai i genitori non siano morti per il figlio o con quale coraggio Admeto accettò un ospite in casa o – *in extremis* – come possa accettare di venir meno alle promesse fatte alla morente sposa accettando una donna in casa; questi interrogativi hanno lasciato spazio a retrive valutazioni moralistiche dei personaggi e ad inani tentativi psicanalitici, tutte operazioni fallite perché estranee alle ragioni del teatro antico e alla sensibilità dello spettatore della prima ora. Giova piuttosto notare che *Alcesti* è una tragedia molto ricca

malato, la *Pitica* 3, vv. 1-58, cfr. *Pindaro. Le pitiche*, a cura di B. Gentili *et alii*, Milano, Fondazione Vallà, 1995, pp. 75-82.

¹⁸ Se si eccettua un frammento sofocleo conservato in Plutarco, probabilmente tratto da un dramma satiresco a cui alcuni critici hanno dato il titolo di *Admeto*, il fr. 851 Radt, cfr. anche i fr. 911 e 953.

¹⁹ Cfr. test. 1 Snell-Kannicht.

²⁰ Sono i fr. 1c-3 Snell-Kannicht.

²¹ Cfr. Aesch., *Eum.*, vv. 723-728; Eur., *Alc.*, v. 12.

²² Cfr. Eur., *Alc.*, v. 76.

²³ Cfr. Eur., *Alc.*, v. 1142.

nelle forme, dando spazio a moltissime possibilità del canto, dal canto corale a coro unito o a semicori all'amebeo lirico-epirrematico²⁴, dalla monodia alla *parakataloge*²⁵. Lo stesso si può dire per gli espedienti drammaturgici con l'attore bambino che canta, la *metastasis* seguita dall'epiparodo in forma di *kommos*²⁶, l'esecuzione di versi a parte, lo scontro franco e acceso tra il Servitore ed Eracle in assenza del coro. Questa è la macchina tragica con cui Euripide ha raccontato la morte di Alcesti, il lutto della sua casa, sul quale s'innesta con grande contrasto l'arrivo di Eracle, ospitato senza risparmio da Admeto che dissimula la morte della moglie, lo scontro padre-figlio, che porta alla rottura del legame di sangue, l'acquisita consapevolezza di Eracle e la decisione di contrastare la morte per riportare Alcesti in vita, la finzione con cui Eracle mette in

²⁴ L'amebeo lirico-epirrematico è una struttura poematizzata del dramma classico articolata in vario modo in cui si alternano canto del coro o degli attori e recitato/recitativo degli attori; cfr. M.G. Filetti, 'L'amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca', in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa, ETS, 2007, pp. 129-157; L. Lomiento, 'Gli amebei lirico-epirrematici nelle *Supplici* di Eschilo: considerazioni sulla forma poematica', in *Eschilo. Edoctica, esegesi e performance teatrale*, a cura di S. Novelli, Amsterdam, A.M. Hakker, 2018, pp. 9-24.

²⁵ La *parakataloge* è una delle modalità esecutive della versificazione greca intermedia tra il canto spiegato accompagnato dallo strumento musicale e la nuda recitazione.

²⁶ La parola *metastasis* indica l'uscita di scena del coro nel corso della trama, per specifiche funzioni drammaturgiche, cui fa seguito un secondo ingresso, detto epiparodo; il *kommos* è un canto di carattere trenetico in cui interagiscono il coro e gli attori. Cfr. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 164 s., 239 s.

mano a Admeto la mano di Alcesti ancora parzialmente restituita al mondo dei vivi. Degli strumenti per azionare le vicende della trama *Alcesti* sembrerebbe proporne due caratteristici della sua modalità, che gli derivava anche dalle frequentazioni con gli intellettuali del tempo: la possibilità di far prendere alle parole un giro capace di dissimulare un fatto senza negarlo e il contrasto di opinioni col confronto di due ragioni opposte, due espedienti differenti del relativismo di matrice sofistica. E così che Admeto riesce a far coincidere gli opposti dell'essere e del non essere, traendo in inganno Eracle, che è il vero personaggio che passa da uno stato di nescienza a quello di conoscenza, confinando in secondo piano l'agnizione di Alcesti. Intessuto di puntiglio giuridico è il contrasto tra Admeto e Ferete suo padre dove ciascun oratore procede alla demolizione dell'altro, con il padre che da un lato proclama l'inferiorità del comportamento del figlio rispetto a una donna e che relega al fascino del bell'uomo l'abilità di sedurre donne disposte a morire in sua vece, allontanando il proprio destino di morte; Admeto dall'altro lato arriva a concludere di non essere figlio di due che non sono disposti a morire per l'unico figlio che li potrebbe assistere in vecchiaia, accusa dalla quale Ferete si difende asserendo come tutti sono attaccati alla propria vita e che non è un obbligo né un costume che i genitori muoiano per i propri figli. La sopravvivenza di questa tragedia nel naufragio della produzione poetica antica ha consegnato alla posterità e alla cultura occidentale la figura di Alcesti, insieme all'opera di Platone, che nel *Simposio* tratteggia un memorabile profilo: Alcesti è l'emblema di chi per amore sceglie di morire, esaurorando e mettendo in ombra i legami di sangue; una scelta in grado di commuovere gli dei che le concessero il rarissimo privilegio di tornare tra i vivi²⁷.

2. ALCESTI NELLA MEMORIA TEATRALE CONTEMPORANEA

Un punto di vista privilegiato per guardare al teatro di Euripide è l'osservatorio di Aristofane. Il poeta comico ha condiviso con lui le occasioni per portare in scena il proprio teatro a partire dall'esordio del 427 a.C. con i *Banchettanti* per una ventina di anni circa e, data l'evidente popolarità si è soffermato sul suo far teatro in almeno tre memorabili occasioni (*Acanesi*, *Tesmofoiazuse*, *Rane*), le quali, fatta la debita sottrazione della deformazione comica, consentono di osservare Euripide con gli occhi di un contemporaneo, cogliendo le strategie dirompenti e caratteristiche della sua drammaturgia, osservate con l'occhio esperto di un uomo di teatro. Alla luce di questo è possibile, attraverso le frequenti citazioni, i rimandi e le allusioni all'*Alcesti*, cogliere cosa questa tragedia avesse lasciato nella memoria teatrale degli Ateniesi.

Aristofane con lieve variazione nei *Cavalieri* assume il dettato dei vv. 181-182 σέ δ' ἄλλη τις γυνὴ κερτήσεται, σόφρων μὲν οὐκ ἄν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως²⁸, che sono le parole riferite dalla Serva, pronunciate da Alcesti in solitudine come sfogo personale e rivolte al letto, parole di grande emotività con cui una donna destinata a morire in breve tempo si immagina che del suo letto si approprierà un'altra donna; la variazione modifica di poco il testo euripideo, ma ne conserva volutamente la straziante partecipazione, anche se con i vv. 1251-1252 σέ δ' ἄλλος τις λαβὼν κερτήσεται, κλέπτει μὲν οὐκ ἄν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως²⁹. Paffagone, persero il ruolo di preferito di Demos, riconsegna una corona,

²⁸ Eur., *Alc.*, vv. 181-182: "un'altra donna s'impoverirà di te non più giudiziaria, forse felice".

²⁹ Ar., *Equ.*, vv. 1251-1252: "un altro ti prenderà e s'impoverirà di te non più ladro, forse felice".

²⁷ Cfr. Pl., *Simpos.*, 179 b 4-d 2.

che finirà subito in testa al Salsicciaio³⁰. La fretta con cui Alcesti si sente incalzare da Caronte, quasi rimpoverata di essergli di ostacolo (vv. 255-256), è ripresa nella *Lisistrata*, quando le donne allontanano il probulo (vv. 605-607), in un'atmosfera del tutto differente, lontana da quel sentirsi rapiti via dalla vita; nella commedia è proprio un invito ad allontanarsi e andare "a morire". Negli *Alcarnesi*, recuperata la pace con atto privato, Diceopoli gode del suo microcosmo libero dalle angustie della guerra in una dimensione domestica e rurale, secondo la quale, tra i motivi di gran godimento ci sono quelli legati alla tavola; il vecchio allora cita alla lettera i vv. 367-368 μηδὲ γὰρ θανὼν ποτε σοῦ χάρις εἶην τῆς μόνης ποστῆς ἐμοῦ³¹, con cui Admeto desidera mantenere fino alla propria morte un'assoluta fedeltà verso la moglie, che si esprime col mandato ai figli di seppellirlo nella stessa tomba della moglie fianco a fianco, per esprimere la gioia di tornare a mangiare un'anguilla, augurandosi di non separarsene mai, nemmeno da morto; la citazione termina a sorpresa con un verbo che si abbassa al registro della conversazione in materia di cibo, ma che allo stesso tempo è un segnale che indica il testo di partenza; i vv. 893-894 μηδὲ γὰρ θανὼν ποτε σοῦ χάρις εἶην ἐντερευταίωμένῃς³² si chiudono,

³⁰ Non si tratta di una citazione testuale, ma nei *Canalieri* la scelta del finale (vv. 1316 ss.) è condizionata dalla pratica magica di Medea proposta alle figlie di Pelia per far ringiovanire il padre, pratica che comportava il ridurlo a pezzi, in realtà si trattava di un modo per sbarazzarsi dell'usurpatore del trono di Esone padre di Giasone. Questa stessa pratica, senza inganno però, Medea avrebbe usato anche per Esone e Giasone stando ai *Nostoi* (fr. 7 Bernabé) e a Ferecide e Simonide (rispettivamente fr. 146 Dolcetti, fr. 548 Page).

³¹ Eur., *Alc.*, vv. 367-368: "infatti alla mia morte non sarò più separato da te, che sei l'unica a me fedele".

³² Ar., *Ach.*, vv. 893-894: "infatti alla mia morte non sarò più separato da te, che sei l'unica fra le bietole".

con un colorito *baptax*, dicendo che l'anguilla è cotta tra le bietole, richiamando il tormentone delle umili occupazioni della madre di Euripide³³. Più difficile immaginare la natura del legame tra la prima coppia strofica del secondo stasimo dell'*Alcesti* e la coppia strofica dell'agone degli *Uccelli* che, al di là di un'enfatica reduplicazione identica (τοῦ δὴ τοῦ δὴ³⁴ *Alc.*, v. 442; *Av.*, v. 539), risiederebbe secondo L.P.E. Parker in una somiglianza metrica stringente. Quand'anche fosse riscontrabile questa somiglianza, non siamo in grado di concludere un'effettiva dipendenza dal modello tragico in assenza del dato musicale non consegnato alla tradizione. Proseguendo con la tragedia, si arriva al punto in cui Ferete fa appello al suo rango, che gli rende intollerabile l'oltraggio delle parole di suo figlio Admeto, aspre come quelle che si rivolgono ad uno schiavo lido o frigio (vv. 675-676 ὦ παῖ, τίς ἀυχεῖς, πότρεα Ἀυδὼν ἢ Φρύγῳα κακοῖς ἐλαύνειν ἀγγυρόγητρον σέθεν;³⁵). Con lo stesso riferimento all'entia degli schiavi Pisetero respinge Iride che minaccia la punizione degli dei per la disobbedienza e gli impedisce che la città degli uccelli crea nel regolare flusso di sacrifici e vittime da parte degli uomini; queste modalità sono per intimidire gli schiavi, non per gli uccelli che si pongono come nuove divinità per i mortali pienamente signori del cielo che separa dei e uomini (vv. 1244-1245 ἔχ' ἄτρεμα. φέγ' ἴδω, πότρεα Ἀυδὼν ἢ Φρύγῳα ταυτὶ λέγ'ουσα μογολούτρεσθαί

rato da te, che sei cotta fra le bietole".

³³ Cfr. testr. 24-32 Kannicht. Peraltro il poco che si sa sulla formazione di Euripide e certe sue frequentazioni farebbero propendere per un'educazione raffinata e aristocratica, cfr. testr. 19-20, 33a-48 e le *Vite* (testr. 1, IA, 2-4; 1, IB, 2; 2, 2-4; 3, 1-2).

³⁴ Eur., *Alc.*, v. 442: "(la donna) di molto, di molto (migliore)".

³⁵ Eur., *Alc.*, vv. 675-676: "figlio, chi ti vani di colpire con le tue cattiverie, uno schiavo lido o frigio comperato da te?".

δοκεῖς;³⁶). Questo orgoglioso richiamo alla propria condizione non servile che respinge un maltrattamento è desunto dall'*Alcesti* in un passo di argomento che porta alle estreme conseguenze comiche un dibattito che è stato anche di Euripide, ovvero il dubbio sull'esistenza degli dei. Pochi versi dopo nella stessa battuta, Ferete chiede al figlio se non creda che quello stesso attaccamento che lui ha alla vita appartenga parimenti anche al padre (v. 691 χαίρεις ὄρων φῶς πατέρα δ' οὐ χαίρεις δοκεῖς;³⁷). Questa domanda retorica del padre che rinfaccia al figlio lo stesso comportamento è riutilizzata da Aristofane nelle *Nuvole* in bocca ad un figlio che vuole legittimare le percosse al padre (v. 1415 κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλάειν δοκεῖς;³⁸), mentre nelle *Tesmoforiazuse* è citata alla lettera come identificativo di Euripide dal personaggio-Agatone che, per amore della vita, si rifiuta di difendere il personaggio-Euripide davanti alle donne adunate nella loro festa (v. 194-195 ἐρήσας ποτε «χαίρεις ὄρων φῶς πατέρα δ' οὐ χαίρεις δοκεῖς»;³⁹). Da ultimo la certezza di una presa infallibile vantata da Eracle nel figurarsi l'agguato teso a *Thanatos* (v. 848 οὐκ ἔστιν ὄστις αὐτὸν ἐξαίρησεται⁴⁰) è ripresa da Aristofane nella *Pace* per indicare con quale resistenza, riconquistata la pace, Trigeo ne manterrà la presa (v. 316 οὐδ' ἐρείνων ἔστιν

αὐτὸν ὄστις ἐξαίρησεται⁴¹); va detto in realtà che lo stesso Euripide per altre due volte riutilizza l'espressione nella *Medea* (v. 793), quando ella afferma che nessuno libererà i suoi figli dall'uccisione stabilita, e negli *Eracidi*, ancora una volta in bocca a una donna, Alcmena, che non intende lasciarsi sfuggire Euristeo (v. 977), intenzionata a punirlo con la morte anche contravvenendo alla legge ateniese che vietava l'uccisione di un prigioniero di guerra.

Passati in rassegna i luoghi dell'*Alcesti* finiti nei versi di Aristofane, almeno nel periodo che va dal 425 al 411 (dagli *Acamesi* alle *Tesmoforiazuse*), possiamo farci un'idea di cosa avesse colpito della trama e cosa si fosse distinto come particolare nella dizione. Da un lato è rimasta nella memoria la vicenda dell'eroina, ricordandone l'umano dolore nel sapere di lasciare ad altri il godimento delle cose del mondo e il percepire il momento della morte come qualcosa che arriva troppo presto, qualcosa di affrettato dal mondo dei morti; e sulla stessa linea anche il dolore del marito, e il giuramento solenne di fedeltà eterna. Il teatro poi ha conservato memoria della scena più violenta, quella dello scontro tra padre e figlio e in particolare le parole di indignazione di un padre di rango regale che non accetta di essere trattato alla stregua di un servo e il ragionamento egoista ed umanissimo dell'attacco al padre alla vita, che è di tutti, al di là dell'aspettativa di vita e dei legami di sangue e che, in termini di confronto dialettico azzera le ragioni di Admeto, il quale sconfitto sul piano retorico, prevale ed allontana il padre solo in ragione dell'essere nel pieno delle forze e del potere. Infine resta un tratto della spacconeria di Eracle, con cui egli presenta la propria forza. Quindi furono i profondi sentimenti e qualche espressione efficace a rimanere nella memoria teatrale, complice verisimilmente la condivisione con la memoria degli spettatori.

³⁶ Ar., *Avv.*, 1244-1245: "stra' tranquilla. Su, credi di spaventarmi così dicendo, come fossi un Lido o un Frigio?"

³⁷ Eur., *Alc.*, v. 691: "sei felice di vedere la luce: non credi che sia felice anche tuo padre?"

³⁸ Ar., *Nub.*, v. 1415: "piangono i figli, non credi che pianga anche il padre?"

³⁹ Ar., *Thesm.*, vv. 194-195: "è tuo: «Sei felice di vedere la luce: non credi che sia felice anche tuo padre?»".

⁴⁰ Eur., *Alc.*, v. 848: "non c'è nessuno che lo porterà via".

⁴¹ Ar., *Pax*, v. 316: "non c'è tra quelli nessuno che la porterà via?"

3. IL RACCONTO DELL'ALCESTI

Ecco il racconto dell'*Alcesti* di Euripide. Davanti alla reggia di Admeto a Fere in Tessaglia il dio Apollo racconta come entrò in relazione di ospitalità con quella reggia a seguito della punizione inflittagli da Zeus per aver ucciso i Ciclopi; egli avvisa anche dell'ormai imminente morte della Signora del palazzo, Alcesti, l'unica ad aver accettato di offrire la propria vita a vantaggio di quella di Admeto, avendo egli ricevuto dal dio questo privilegio per scampare alla morte. Mentre è sul punto di andarsene, incontra *Thanatos*, timoroso di una nuova pensata di Apollo per salvare Alcesti questa volta. Almeno a parole il dio prova a stormare la fine di Alcesti, ma *Thanatos* è inesorabile. Apollo se ne va e annuncia che Eracle strapperà la donna da *Thanatos*, il quale procede con il rituale di consacrazione (prologo).

Alcuni cittadini di Fere, giunti nei pressi della reggia, s'interrogano sul silenzio che la circonda, consapevoli della scelta coraggiosa di Alcesti, ma ignari se ella sia ancora viva in assenza di segnali chiari, salvo la consapevolezza che questo è il giorno fatale, per fugare il quale solo l'intervento di Asclepio sarebbe potuto riuscire utile (parodo).

Dalla reggia esce una serva a cui i vecchi chiedono notizie; il racconto di ciò che accade dentro casa informa delle ultime preghiere e volontà della sovrana che riguardano la felicità del futuro dei figli; il suo è un congedarsi dalle persone e dalla vita molto sofferto ed esitante. Tra le braccia del marito — racconta la serva — desidera essere portata all'aperto (primo episodio).

I vecchi cittadini rimangono nelle incertezze e sperano in un intervento di Apollo che interrompa il destino di morte; dalla reggia sono usciti Admeto e Alcesti, la loro vicenda commovente fa ripensare che forse le nozze insieme alla felicità comportano anche sofferenze (primo stasimo).

Tra le braccia di un Admeto commosso e disperato, Alce-

sti è in delirio e vede davanti ai suoi occhi Caronte pronto a portarla via; recuperata un po' di lucidità, Alcesti detta la sua estrema volontà, cioè che i propri figli non siano assoggettati ad una matrigna. Admeto lo promette, rammaricandosi di non saper riportare un'anima dall'aldilà e accontentandosi di un ricongiungimento da morti. Alcesti consegna i figli al marito e spira. Piange il figlio e spera di riavere la madre viva, tocca al padre estinguere ogni speranza e disporre gli onori funebri per Alcesti e decretare le modalità del lutto (secondo episodio).

I cittadini di Fere augurano alla sovrana un soggiorno felice nel mondo dei morti, presagendo che il suo gesto eroico fornirà materia al canto; essi biasimano le resistenze dei genitori di Admeto e giurano odio al sovrano qualora venga meno alle promesse estreme risposandosi (secondo stasimo).

Irronpe Eracle, che trova gli abitanti di Fere davanti alla reggia di Admeto; ad essi chiede se egli sia in casa. Questi si informano sulla sua destinazione e, appreso che Eracle è diretto in Tracia per sottrarre a Diomede le cavalle e condurle poi di ritorno ad Euristeo, avvertono di quanto siano esse feroci. Esce di casa Admeto, che accoglie Eracle coi segni evidenti del lutto, rasserenandolo, dopo una serie di minutissime precisazioni ed allusioni tese a non rivelare esplicitamente la morte di Alcesti, che si tratta della morte di una donna straniera; nonostante le esitazioni di Eracle, il padrone di casa lo rassicura che la sua è una presenza irrinunciabile e che non è possibile lasciarlo andare ospite presso altri e lo fa entrare. I vecchi di Fere sbigottiti chiedono ragione dell'insensata accoglienza, che Admeto motiva richiamando un'antica ospitalità e il timore che la sua sia indicata come una casa nemica degli ospiti, ragioni per lui sufficienti per nascondere la morte della moglie (terzo episodio).

Gli abitanti della città riconoscono alla reggia di Admeto il grande rispetto portato per gli ospiti già da quando ricevette Apollo (terzo stasimo).

Esce il corteo funebre e Admeto lascia che i vecchi di Fere onorino la salma di Alcesti che viene trasportata verso la sepoltura; con l'occasione si presenta anche il padre di Admeto ad onorare la nuora con ornamenti funebri. La sua presenza provoca un netto rifiuto da parte del figlio e il biasimo per essersi risparmiato e non essersi dato per il figlio, al punto da disconoscere la discendenza da Ferefe. La sua reazione è sdegnata, per il trattamento del padre alla stregua di uno schiavo; in punto di diritto, il vecchio richiama che non esiste l'usanza codificata di morire per i figli e che quell'attaccamento alla vita che ha è lo stesso che in Admeto ha causato la morte della moglie. Il figlio allontana il padre e riprende il corteo funebre interrotto dall'arrivo di Ferefe. Infastidito dalla presenza godereccia di Eracle, esce un servo che si sfoga e lamenta il suo comportamento sbruffone ed eccessivo, rammaricandosi di non aver potuto accompagnare il feretro. Esce anche Eracle con addosso i segni evidenti del suo gozzovigliare; accortosi dello sguardo corruciato del servitore, ne chiede ragione. Il servo esce allo scoperto e rivela che la morta è Alcesti e che Admeto per osservanza verso l'ospite non lo ha rivelato. Eracle, dispiaciuto per il proprio comportamento, vorrebbe fare qualcosa per chi lo ha ospitato così generosamente e si propone tra sé e sé, uscendo, di riportare la donna in vita. Admeto ritorna e si lascia andare al pianto per un insopportabile ritorno nella reggia dove Alcesti non c'è più, mentre i vecchi provano a consolarlo (quarto episodio).

I vecchi riconoscono che per quante strade gli uomini escogitino per determinare il corso delle cose, la Necessità vanifica ogni tentativo, ne è chiara testimonianza la fine di Alcesti, per la quale essi si augurano che le venga tributato culto da chi passa davanti alla sua tomba (quarto strasimo).

Eracle fa ritorno davanti alla reggia di Admeto con un suo seguito; egli rimprovera bonariamente l'ospite e in segno di

gratitudine gli porta una donna, ottenuta come premio ad alcune gare, chiedendogli di custodirla fino al suo prossimo ritorno, affidandogliela come schiava, qualora l'impresa dovesse fallire; Admeto si scusa del silenzio sulla morte di Alcesti e dice di non poter accettare questo incarico, perché nel palazzo finirebbe preda dei giovani che lo frequentano, mentre ammetterla nei propri quartieri sarebbe un tradimento riprovevole delle promesse fatte ad Alcesti morente. Eracle insiste ed anzi gliela affida per mano e lo invita a coglierne la somiglianza con la sposa. Admeto ne rimane stupefatto ed Eracle gli rivela che è proprio lei, che l'ha sottratta a *Thamalos* con un agguato e che per pochi giorni ancora non potrà parlare, il tempo di un sacrificio espiatorio; Admeto vorrebbe trattenerne Eracle presso di sé, ma è tempo per lui di andarsene; il sovrano quindi, recuperata la sposa, ordina di far sacrifici agli dei per la buona sorte che gli è toccata (epilogo).

4. TRE ALCESTI DEL NOVECENTO

Del lascito di *Alcesti* di Euripide in secoli di letteratura vorrei considerare tre *pièces* destinate al teatro, che hanno avuto la loro genesi e in due casi su tre anche la messinscena in anni vicinissimi alla Seconda guerra mondiale: *The Cocktail Party* di T.S. Eliot⁴², *Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio⁴³, *Le mystère d'Alceste* di Marguerite Yourcenar⁴⁴. Tutte e tre

⁴² Lo spettacolo debutta il 22 agosto 1949 al Lyceum Theatre di Edimburgo per la regia di E. Martin Browne. La prima italiana ha luogo al Teatro Odeon di Milano il 12 dicembre 1950 per la regia di M. Ferrero.

⁴³ L'opera viene rappresentata per la prima volta il 1° giugno 1950 al Piccolo Teatro di Milano per la regia di G. Strehler.

⁴⁴ L'opera venne rappresentata per la prima volta nel 1964 nello

Le opere hanno degli scritti-satellite che discutono della relazione con l'illustre antecedente e, nella loro successione sono via via più radicati nel modello euripideo: a partire da Eliot, che dell'antica trama fa il motore primo di un'azione, che prende altri sviluppi, proseguendo con Savinio, che ne fa un parallelo illustre esplicito, con finale ribaltato, sino alla Yourcenar, che addirittura ne impiega anche i nomi per i personaggi della sua opera.

The Cocktail Party è un dramma in tre atti che T.S. Eliot compose nel 1949 per presentarlo al festival teatrale di Edimburgo istituito solo due anni prima. Lavinia Chamberlayne ha organizzato un *cocktail party*, ma se ne va di casa, lasciando il marito Edward con gli ospiti in una situazione di imbarazzo per dover celare la fuga della moglie; rimasto con un invitato sconosciuto, gli rivela di essere stato abbandonato, ottenendo da lui la promessa di riavere Lavinia, a condizione di non chiederle dove fosse stata; frattanto egli raffredda la sua relazione adulterina con Celia Coplestone, che si allontana. Lavinia torna e i due litigano; ridotto in soggezione, Edward, ormai privo dell'amante, chiede aiuto psicologico a Sir Henry Harcourt-Reilly, l'ospite sconosciuto del *party*. Per curarlo, il dottore propone di operare in parallelo su un altro caso in cura da lui; l'altra paziente è Lavinia, allontanatasi da casa per un cedimento emotivo seguito all'abbandono subito dal suo amante Peter Quilpe, invaghitosi di Celia. La terapia parallela mostra che i due sono incapaci di avere relazioni adulterine e che possono solo limitarsi a vivere insieme prendendosi cura delle proprie mancanze. Tra i pazienti dello psicologo è anche Celia, che si è sentita rifiutata successivamente da Peter, allontanatosi nel frattempo; a lei consiglia di evitare situazioni complesse o farsi curare in clinica per la propria indole propensa

al sacrificio, soluzione che Celia accetterà. Due anni dopo i Chamberlayne organizzano un nuovo *cocktail party*, al quale partecipa anche Peter, tornato dall'India; alla sua richiesta di notizie di Celia, egli viene a sapere che la donna è stata uccisa per espiare una pestilenza che ha toccato i cannibali dell'isola della Polinesia in cui era ricoverata come le aveva consigliato Harcourt-Reilly.

Slugge a prima vista qualsiasi richiamo diretto all'*Alcesti* di Euripide, che Eliot rivela solo due anni dopo il debutto del *Cocktail Party* nel corso di una conferenza ad Harvard dal titolo 'Poetry and Drama'⁴⁵, vi si legge:

I was still inclined to go to a Greek dramatist for my theme, but I was determined to do so merely as a point of departure, and to conceal the origins so well that nobody would identify them until I pointed them out myself. In this at least I have been successful; for no one of my acquaintance (and no dramatic critics) recognized the source of my story in the Alcestis of Euripides. In fact, I have had to go into detailed explanation to convince them – I mean, of course, those who were familiar with the plot of that play – of the genuineness of the inspiration. But those who were at first disturbed by the eccentric behaviour of my unknown guest, and his apparently intemperate habits and tendency to burst into song, have found some consolation in having their attention called to the behaviour of Heracles in Euripides' plays⁴⁶.

⁴⁵ La conferenza fu pubblicata in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp. 75-95.

⁴⁶ Era ancora mia intenzione di rivolgermi ad un poeta drammatico greco per il mio tema, ma ero deciso a farlo solo come punto di partenza, e a celarne le origini al punto che nessuno l'avrebbe riconosciuto fino a quando lo avrei rivelato io stesso. Sono riuscito nell'intento, perché nessuno di mia conoscenza (e nessun critico teatrale) ha riconosciuto la fonte della mia storia nell'*Alcesti* di Euripide. Di fatto sono dovuto entrare in una spiegazione detta-

La materia tratta da Euripide è elaborata in senso metaforico, simbolico, arrivando a toccare punte di una spiritualità estranea alla tragedia greca; certamente l'inizio della vicenda può rivelare il debito con l'antico, specialmente attraverso la figura di Eracle/Harcourt-Reilly che riporta a Admeto/Edward Alceste/Lavinia, che non è più con lui; salta tuttavia agli occhi che Eliot mette in scena vicende di una coppia finita, che cerca scappatoie in legami adulterini, che intreccia alla vita dei due protagonisti altre vicende e altre sensibilità, tutte rette da Harcourt-Reilly, regista delle loro anime. La vicenda si colora poi delle tinte spirituali della figura di Celia, scontenta delle mediocri relazioni di una borghese convenzionalità⁴⁷.

Alceste di Samuele è una *pièce* in due parti pubblicata nel 1949 e rappresentata il 1° giugno 1950 al Piccolo Teatro di Milano. L'editore musicale Paul Goertz si vede costretto in forza delle leggi razziali a rinunciare alla propria attività per il fatto che sua moglie Teresa è ebrea o, in alternativa, potrebbe mantenere l'attività divorziando dalla moglie. Data la situazione, Teresa reputa una buona soluzione quella di togliersi deliberatamente la vita. Paul legge l'ultima lettera di sua moglie con somma tristezza, che il personaggio-Autore consola mostrandogli il calzante parallelo mitico di Alceste,

gliata per convincerli – s'intende, ovviamente, quelli che avevano familiarità con la trama di quel dramma – della genuinità dell'ispirazione, ma quelli che erano sulle prime disturbati dall'eccentrico comportamento del mio personaggio ignoto e dei suoi modi apparentemente intemperanti e la tendenza a prorompere nel canto hanno trovato qualche consolazione nel richiamare la loro attenzione al comportamento di Eracle nel dramma di Euripide⁴⁸.

⁴⁷ G.W. Most, 'Alceste risorta tra Shakespeare ed Eliot', *Comunicazioni sociali* 36, 2004 [Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni, a cura di M.P. Patroni e R. Carpani], pp. 360-368.

che mostra l'utilità dei miti come schemi di vicende umane che si ripetono più volte nella storia. L'Eracle della situazione si individua nel presidente USA Franklin Delano Roosevelt, con notevole contrasto, se si consideri l'invalidità che lo teneva su una carrozzella; egli riesce a riportare Alceste dal Kursaal dei Morti, ma la vicenda prosegue, finché questa rievoca un'anestesia subita dal marito Paul, facendolo assopire e morire. È allora che Teresa muta completamente il suo atteggiamento, sentendo il marito finalmente partecipe della sua medesima condizione, condizione necessaria per un ricongiungimento sostanziale. Il compito di Teresa, una volta riportata tra i vivi, è stato quello di far morire il marito. Esiste un lavoro preparatorio per questo dramma in cui Savinio tratta il mito di Alceste proponendo anche interamente la traduzione del passo platonico del *Simposio* dedicato all'eroina tessala⁴⁸. Da questo lavoro preparatorio, si direbbe uno studio delle fonti, Savinio opera delle scelte che permettono all'azione della sua *Alceste di Samuele* di prendere altre strade, non sarà un caso se viene tagliato proprio il ricordo del fatto che la pietà degli dei permise ad Alceste di tornare tra i viventi. Non si può escludere che lo spunto per questa risurrezione mortifera non sia giunta a Savinio dalla suggestione di alcune pagine di Luciano⁴⁹. Benché i personaggi della *pièce* non abbiano gli stessi nomi del mito, è a partire dal paragone proposto dal personaggio-Autore che tutto si inizia a leggere in chiave parallela, avendo in mente dichiaratamente non tanto il mito di Alceste, quanto precisamente la tragedia di Euripide, così almeno è esplicitato a

⁴⁸ 'Alceste seconda', *La lettura*, 19 ottobre 1946, ora in *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano, Bompiani 1989, p. 398.

⁴⁹ L. Bravi, 'Il mito in Alberto Savinio: Alceste di Samuele', *SemRom* 1, 1998, pp. 365-371.

Roosevelt quando gli viene proposto di assumersi il ruolo di Eracle⁵⁰. Al modello teatrale antico sono atinte, pur con notevole scarto, anche le icastiche figure dei genitori: il Poltrobabbo e la Poltromamma, due personaggi-oggetto, che fisicamente incarnano l'immobilismo di chi doveva prendersi cura del figlio.

Benché scritto già nel 1942, *Le mystère d'Alceste* fu pubblicato solo nel 1963, andando in scena l'anno successivo; è un'opera questa con cui Marguerite Yourcenar intendeva rimediare alle maldestre riproposizioni teatrali del dramma di Euripide, assumendone espressamente trama e personaggi, pur in presenza di significativi discostamenti. Rispetto al modello quella di Alceste è una scelta che porta a compimento un sacrificio, che è nato addirittura col matrimonio, nell'ambito di una relazione coniugale non riuscita⁵¹; il grande tema dell'ospitalità che si radica nell'antefatto con la vicenda di Apollo ospitato alla corte di Admeto è assente; le visioni vagheggiate nel delirio dell'agonia sono incontri reali con figure che esplicitamente rimandano alla morte; Alceste non chiede al marito di non risposarsi, ma è consapevole che un'altra la sostituirà nel letto del marito, peraltro già avvezzo a adocchiare altre donne. Dopo la morte di Alceste,

⁵⁰ Ripercorre puntualmente il debito e il distacco da Euripide G. Piga, *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Savinio*, Torino, Accademia University Press 2016, che rende conto anche dell'abozzo scenico *Alceste* conservato tra le carte Savinio all'Archivio Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze.

⁵¹ Sul rapporto di Marguerite Yourcenar con l'*Alceste* di Euripide si veda R. Poignant, 'Euripide revisité dans le *Mystère d'Alceste* de Marguerite Yourcenar', in *O livro do tempo: Escritas e reescritas. Teatro greco-latino e sua recepção II*, a cura di M. de Fátima Silva, M. do Céu Fialho, J.L. Brandão, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, pp. 395-407.

in presenza del suo cadavere compaiono un impresario delle pompe funebri, i genitori di Admeto e il Sindaco del villaggio, tre comici disturbatori dell'atmosfera luttuosa⁵², che assumono su di loro quei tratti giocosi dell'Eracle euripideo, lasciando quindi al personaggio una dimensione esclusivamente eroica e risolutiva del nodo tragico. Ospitato nella casa di Admeto e venuto a sapere dell'accaduto solo in un secondo tempo, Eracle sconfiggerà la Morte nella sua missione di riportare in vita Alceste, non con la forza fisica, ma con la forza di carattere, neutralizzando la morte attraverso la ferma assenza di paura davanti ad essa. Tornata in vita, il desiderio di Alceste è quello di essere la donna di chi davvero è stato uomo con lei, Eracle, se non fosse che la conversione di Admeto, che percepisce la gravità della perdita di sua moglie, fa trovare in lui un nuovo uomo che merita tutto l'affetto commosso e la rottura affrettata del silenzio da parte di Alceste; questo percorso è tutto accompagnato da una lenta persuasione operata da Eracle sulla rediviva a rientrare non solo in vita, ma nella propria vita, affollata dai propri cari. In linea con altre scritture yourcenariane, il dramma dell'incomprensione nella coppia si deve ad una relazione più forte del marito con un altro uomo, in questo caso con il dio Apollo, fatto che conferisce all'azione e alla parola di Admeto, prima della conversione sul finale, solo motivazioni di carattere estetico⁵³. La morte della moglie si tradurrà in attività poetica perpetua, mostrando che il fatto

⁵² Si veda M.J. Kincaid, *Yourcenar Dramaturge. Microcosme d'une oeuvre*, New York, Peter Lang 2005, pp. 76-77.

⁵³ M. Telò, "Aspettando Ercole". Universalismo mitico e primitivismo romantico in «Le mystère d'Alceste» di M. Yourcenar», *Comunicazioni sociali* 36, 2004 [*Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Patroni e R. Carpani], pp. 387-410.

è significativo solo per le ricadute che esso comporta sulla poesia di Admeto, sul suo orizzonte estetico, incomprensibile e mai accettato da Alceste. A questo mondo si oppone la dimensione di Eracle, un uomo forte di genuina bontà, pur lontano dalle sofisticate attese della maniera di Admeto. Alcune argomentazioni teoriche della Yourcenar sull'essenza del mito somigliano a quanto rilevato anche da Savinio: certi fatti della vita, presenti in altre trame della scrittrice, hanno un proprio «analogo mitologico», che unifica le pluralità delle scritture che hanno per oggetto, sul modello di Alceste, il sacrificio d'amore. La figura risolutiva ed eroica di Eracle risalta per contrasto con quella di Apollo che sin dal prologo è in condizione di subordinazione della Morte, proprio per la profonda paura che ne ha; al contrario Eracle sconfigge la Morte col non averne paura. Eracle assume nelle parole e nell'azione che lo attornia una dimensione sacrale che gli attribuisce tratti di sicura matrice cristologica, sino a sfociare nell'ingnocchiarsi davanti a lui della devota serva Giorgina. Le riflessioni di Marguerite Yourcenar su Alceste sono premesse nell'edizione del testo da un *Examen d'Alceste* elaborato per gran parte tre anni dopo la stesura del *Mystère*, nel 1945. Qui la scrittrice espone la natura e le motivazioni della sua riscrittura e il legame con la tragedia di Euripide:

Mon but en composant cette pièce était de rénover pieusement une légende antique pour la rendre s'il se peut plus immédiatement accessible, pour en dégager d'une part l'éternelle tragédie du deuil, la ronde des importuns et des indifférents toujours présente autour d'un lit funèbre, de l'autre les aspects presque liturgiques, le jeu de mort et de résurrection de ce qui est véritablement, au sens que notre Moyen âge donnait à ce mot, un mystère, c'est-à-dire un drame sacré⁵⁴.

Le opere teatrali di cui si è parlato, scelte a titolo puramente esemplificativo ed appartenenti ad un delicatissimo momento della storia occidentale, rivelano come diverse sensibilità, mosse da diverse contingenti esigenze artistiche, abbiano potuto trovare in un'antica e fortunata tragedia e nel suo portato di temi e valori un punto di riferimento per il proprio teatro a indicare quanto in questa forma artistica le radici e gli esordi trovino anche in tempi lontanissimi e non sospetti il carattere di una necessità che non si può accantonare.

legenda antica per renderla, se possibile, più immediatamente accessibile, per liberarne da un lato l'eterna tragicommedia del lutto, la ronda dei molesti e degli indifferenti, sempre presente intorno a un letto di morte, dall'altro gli aspetti quasi liturgici, il gioco di morte e di risurrezione di quel che è davvero, nel senso che il nostro Medioevo assegnava a questa parola, un mistero, cioè un dramma sacro".

⁵⁴ «Il mio obiettivo nel comporre quest'opera era di rinnovare una