

# «Perché nessuno come me ha raggiunto il suo limite»: variazioni novecentesche sul mito di Alcesti

Novella Primo

## 1. Alcesti tra sacrificio e limen

Originariamente legate alla religione e al rito, le narrazioni mitiche si distinguono dalle forme rituali per il fatto che non sono chiuse in regole rigide e costanti, ma si costituiscono con modificazioni e combinazioni continue della materia primitiva.

È quanto si verifica col mito di Alcesti che, già nella tragedia euripidea (438 a.C.), si propone come atipico ed innovativo dal momento che i lineamenti spesso comici, l'insistita presenza di motivi fiabeschi – retaggio di ancor più antichi *folktales* – e il 'presunto' lieto fine lo pongono, sin dalla classicità, al confine tra due generi letterari, tragedia e commedia, quasi come una *tragodìa paizùsa*.

La storia della donna che accetta di morire al posto del marito rivive in numerose successive riscritture sotto varie sembianze, pur rimanendo invariata nella sua struttura fondamentale che, attraverso esemplificazioni comparate tratte da testi di vari autori, cercheremo di definire nelle sue intrinseche peculiarità.

Ad esempio Alberto Savinio nella sua *Alcesti di Samuele* (1949) così motiva, per bocca del personaggio dell'Autore, la sua scelta di rielaborare questo mito:

AUTORE: Se una persona ha diritto di entrare terza tra noi, questa è Alceste. La vita, questo gioco di figure e di fatti, sembra agitata dal caso. Forniti di strumenti ottici più acuti, scopriremmo dentro l'apparente confusione una certa quale regolarità. Riconosceremmo tra le innumerevoli figure alcune che si ripetono, perché partecipano di una medesima specie. I tipi comuni noi li riconosciamo senza sforzo; non così i tipi più rari, che noi perciò teniamo per modelli unici, magari per modelli scomparsi. Bastano due soli individui a costituire una specie? Dai tempi precedenti il tempo storico, attraverso millenni e millenni non storicizzati, e attraverso millenni e millenni storicizzati, soltanto ora noi abbiamo la riprova che Alceste non è un individuo ma una specie. Conoscevamo Alceste di Pelia: ora conosciamo Alceste... Il papà della signora è ancora in vita? / GOERZ: No. / AUTORE: Come si chiamava? / GOERZ: Samuele. / AUTORE: Ora conosciamo Alceste di Samuele... Prego. (Savinio 1991: 45)

L'eroina classica è riletta quindi come un tipo, un carattere ripetibile anche in epoche diverse: sino al Cinquecento è un esempio di amore, poi nel Seicento il suo sacrificio risulta dettato dalla ragion di stato, infine nel Novecento traspare un forte e ammaliante richiamo verso la morte.

La grandezza della figura di Alceste era stata d'altronde recepita bene già dagli antichi, non solo da Euripide la cui tragedia possiamo comunque legittimamente considerare una sorta di *Ur-text* da cui tutti i moderni hanno tratto ispirazione, ma già da Omero che ne fa un riferimento indiretto nell'*Iliade* (II, vv. 711-715), e anche – tra gli altri – da Plutarco (*Erotikòs*, 761e) che alludendo «alle condizioni disperate» in cui versava la moglie di Admeto sembra alludere ad un suo disagio di natura psichica, quasi una catatonìa dovuta ad un senso di colpa non meglio precisato, e spiegabile forse con quanto indirettamente leggiamo nelle *Metamorfosi* del latino Ovidio (*Met.* VII, vv. 297-349) che vedrebbe un suo coinvolgimento 'involontario' insieme alle sorelle nell'uccisione del padre Pelia, ordita con l'inganno da Medea. Secondo l'ipotesi avanzata da Pino Blasone (Blasone 2007: 4) con uno

slittamento dalla figura paterna a quella del marito, Alceste avrebbe deciso di immolarsi per supportare una fantasia espiatoria o compensatoria. Questo aspetto oscuro della vicenda non è in ogni caso quello ad aver avuto maggior fortuna in quanto la storia di Alceste è assurda semmai come modello di amore coniugale, come esempio di sacrificio e di successivo premio.

Così Platone nel *Simposio*:

E poi, solo quelli che amano sono pronti a morire per gli altri e non solo gli uomini ma anche le donne.

Vedi Alceste, per esempio, la figlia di Pelia che per noi greci è la più bella prova di quanto dico, la quale fu la sola a voler morire al posto del suo sposo che aveva pure un padre e una madre; [...] E questo gesto fu giudicato così bello non solo dagli uomini ma anche dagli dei, che questi, pur concedendo solo a pochi, tra i tanti che compiono belle imprese, il privilegio di vedersi restituita alla luce la loro anima, consentirono a questa fanciulla il ritorno alla terra, commossi dal suo gesto. (Platone 1981: 194-195)

L'amore si configura come entità valoriale da difendere anche a costo della vita stessa: la morte di Alceste è una morte "che fa vivere", non solo garantendo la sopravvivenza della persona amata, ma anche perché diviene generatrice di vita rinnovata per l'eroina stessa, sia nell'immediatezza dell'intreccio narrativo col premio di un ritorno tra i vivi quanto soprattutto – come vedremo – col raggiungimento di un'*aretè* che trascende i confini stessi del vivere e del morire per assurgere ad un *mythos* destinato a perpetuarsi attraverso il canto immortale dei poeti nelle generazioni successive.

Si inizia ad intravedere lo snodarsi di una catena del desiderio per cui, nel caso di Alceste si verificherebbe uno slittamento metonimico che dall'amore per Admeto vira verso un desiderio inconscio di morte poi sublimato nel desiderio di fama e quindi di immortalità.

Da un punto di vista liminare è possibile rileggere le caratteristiche dei personaggi della storia: se, infatti, lo stesso delirio (generalmente "loquace" di contro alla successiva afasia) della

protagonista prelude alla dimensione agonica della lotta contro la morte di Ercole, egli stesso dalla doppia natura mortale e divina; di statuto anfibologico è anche il ruolo di Admeto che, colpito dal lutto, pur vivo non può che condurre un *bios abìotos*. E ancora i suoi genitori sono ormai anziani e quindi anch'essi alle soglie di un'altra dimensione (e inoltre sarà il Ferete euripideo ad accusare il figlio di aver superato ogni limite con le sue richieste) sino alle personificazioni che le varie versioni del mito fanno della Morte e di altri personaggi correlati, ad esempio della figura del traghettatore, presente in alcune varianti come novello Caronte tra due mondi.

Come tantissimi altri miti, da quello celeberrimo di Edipo a quello di Antigone o di Medea sino ad un'ampia schiera di personaggi metamorfici, il personaggio di Alceste racchiude in sé molteplici valenze degne di suscitare interesse proprio perché rimanda ad una sfera profonda della nostra soggettività e va a lambire le zone di confine tra *eros* e *thanatos*, tra la vita e la morte. Fondamentale a riguardo è la prospettiva teorica suggerita da Jacques Lacan (2008) che cita più volte questo mito nella sua analisi del *Simposio* platonico, con particolare riferimento al «campo tra-le-due-morti» entro cui si situa la vicenda di Alceste, eroina dell'amore come «principio dell'estremo sacrificio».

Il brano platonico precedentemente citato procede infatti con un confronto tra più catabasi e soprattutto tra più tipologie d'amore attuato con la comparazione di altri miti ed un accostamento quindi tra l'eroina greca e Orfeo ed Achille. Il primo fallisce nel suo compito e comunque compie la sua catabasi da vivo, senza il coraggio di morire come Alceste per amore, mentre Achille in questo discorso pronunciato da Fedro combatte e sceglie di morire per Patroclo già morto, ovvero di seguirlo, superando in questo la nostra eroina secondo la sfumatura semantica esistente tra *uperapotanèin* ("morire al posto di") e *epapotanèin* ("seguire qualcuno nella morte").

L'analisi di Lacan, acuto studioso del rapporto tra tragedia e desiderio inconscio, ci offre, insieme ad un'attenta rilettura dell'opera di Platone, una validissima chiave di interpretazione per rileggere l'ipotesto euripideo le sue successive *Nachdichtungen*. Come sottolinea

Lacan, Alceste supera quello spazio che è compreso tra chi è qui e l'altro, ma soprattutto diviene centrale il fatto che il riferimento primario alla morte sia come filtrato dal ruolo del bello che si pone come una barriera difensiva tra due desideri dell'uomo opposti e apparentemente inconciliabili:

Il est impossible à ce propos que vous ne fassiez pas le rapprochement avec ce que j'ai essayé d'approcher l'année dernière concernant la fonction de beau dans l'effet de défense où il intervient, comme barrière à l'extrême de cette zone que j'ai définie comme celle de l'entre-deux-morts. S'il y a deux désirs chez l'homme, qui le captent, d'une part dans le rapport à l'éternité, et d'autre part, dans le rapport de génération, avec la corruption et la destruction qu'il comporte, c'est le désir de mort en tant qu'inapprochable, que le beau est destiné à voiler. (Lacan 1991: 1554)

(È impossibile, a questo proposito, non fare il raffronto con quanto ho cercato di cogliere l'anno scorso circa la funzione del bello nel suo effetto di difesa, nel momento in cui interviene come barriera ai confini della zona che ho definito come tra-le-due-morti. Se nell'uomo ci sono due desideri che lo catturano, da un lato nel rapporto con l'eternità, dall'altro nel rapporto con la generazione che comporta corruzione e distruzione, il bello è destinato a velare il desiderio di morte in quanto inavvicinabile»). (Lacan 2008: 141)

Dimensione sacrificale, fissazione all'Altro, superamento del limite del dolore sono proprio gli elementi che possono ricondurre alla struttura fondamentale di ogni metamorfosi secondo la fine prospettiva teorica di stampo analitico proposta da Rosalba Galvagno (Galvagno 1995). In qualche misura, come vedremo, la suggestione ovidiana raggiunge molti aspetti di queste riscritture, a partire dalla figura di Orfeo sino ad arrivare a quella di Pigmalione.

## 2. L'agonia di Alceste come "passaggio di soglia"

Il momento del trapasso di Alceste, e quindi il suo passaggio dalla vita alla morte, è variamente raffigurato nelle varie opere che considereremo. L'eroina euripidea è definita incipitariamente dal coro «viva, ed insieme morta» e, per Admeto, Alceste *estin te kouket'estin* («è e tuttavia non è più»), si trova cioè, per dirla con Lacan, «entre deux morts».

Secondo le convenzioni del teatro tragico greco, la morte della protagonista e lo spazio degli Inferi sono esclusi dalla scena, ma al tempo stesso assistiamo, durante l'agonia di Alceste, da intendersi davvero nella sua accezione etimologica di *agon*, al succedersi di una serie di visioni di tipo allucinatorio che, nelle parole di Admeto, sono definite come una navigazione, una triste *naukleria*, con riferimento alla barca del traghettatore degli inferi, e che per Alceste invece si configurano come un *odòs*, una via lungo la quale la morte la trascina.

Il delirio della donna fa trapelare quella scissione della sua identità che si configura come compresenza di due opposte pulsioni: tra l'attrazione verso il mondo umano con tutte le sue gioie e un'altrettanto dirompente pulsione di morte (Freud 1986).

Nella splendida rilettura del mito compiuta da Rilke (1907) con la lirica *Alkestis* troviamo rilette in modo autonomo ed originale quelle caratteristiche di liminarietà presenti nel mito. Qui tutta la vicenda è condensata nel giorno delle nozze e l'eroina quindi non rappresenta tanto un esempio di amore coniugale né materno ma è invece creatura virginale che, votandosi al sacrificio, rinuncia alla sua futura vita matrimoniale.

Alceste appare qui come una figura eterea, dai tratti evanescenti ed insieme risoluta nella sua scelta: si pone come una figura solitaria, già distante, sin dall'inizio della poesia, da tutti gli altri personaggi, analogamente all'Euridice dello stesso Rilke, ormai dimentica della sua vita terrena. Admeto e Alceste non dialogano mai tra loro: il primo è impegnato nelle concitate 'trattative' con i genitori e un amico affinché muoiano al suo posto, la donna parla già un linguaggio di morte che

solo da Thanatos può essere compreso, con gli altri è afasica, come l'eroina euripidea nel finale, comunica con il suo amato solo con lo sguardo: «Doch wie er wartet, spricht sie; nicht zu ihm. / Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie, / und alle hörens gleichsam erst im Gotte» («Admeto attende, lei prende a parlare. Ma non a lui. / Lei parla al dio, al dio che la comprende / e tutti, sembra, la comprendono nel dio», Pattoni 2006: 147-150)<sup>1</sup>. Vive nella poesia in quella condizione intermedia che la caratterizza: è viva, ma già proiettata in un'altra dimensione che tuttavia non ha ancora raggiunto, è lacerata tra l'amore per Admeto e la pulsione irresistibile verso un altrettanto silente Thanatos, privo delle capacità argomentative sofistiche della versione euripidea. L'altruismo di Alceste se da una parte la pone in una condizione di fragilità, dall'altra le conferisce una forza che la fa dialogare con l'alterità e divenire così sofferto tramite (*Gasse* ovvero *odòs*, via) di una comunicazione impensabile per gli altri perché dirà l'eroina: «Denn keiner ist zu Ende / wie ich es bin» («Nessuno come me ha raggiunto il suo limite»).

Questa variante del mito si è prestata ad innumerevoli interpretazioni di cui la più accreditata è quella che vede in questo passaggio di soglia la metafora delle nozze come rito di metamorfosi intesa come passaggio dalla fanciullezza all'età matura (*ibid.*: 28-33). Come nel caso delle nozze ctonie di Proserpina, l'abbandono di uno stadio della vita viene inteso come una forma di morte. In questa accezione va quindi inteso quanto Alceste dice al dio: «Hat sie dirs nicht gesagt, da sie dirs auftrag, / dass jenes Lager, das da drinnen wartet, / zur Unterwelt gehört?» («non te l'ha detto, colei che ti ha mandato, / che quel letto, il letto che ci attende là dentro, / appartiene al regno dei morti?») il suo è un addio alla vita di fanciulla suggellata dalla promessa di ritornare adulta alla vita.

La valenza di passaggio del mito di Alceste è ben resa anche da Marguerite Yourcenar che, nel suo *Le mystère d'Alceste* (1963), propone

---

<sup>1</sup> Anche le successive citazioni e traduzioni da Rilke sono tratte dall'edizione a cura di Pattoni (2006).

una descrizione di Alceste morente compiuta ora dalla Morte: «ce soir, je l'accoucherai de son âme, et elle mourra, tuée comme par un enfant» («questa sera la sgraverò della sua anima e lei morirà uccisa da questo parto», Yourcenar 1971) ora da Apollo che ricorda tutte le cose che la giovane donna dovrà lasciare o ancora dalle chiacchiere delle vicine anch'esse impegnate ad individuare i pesi e le bellezze della vita cui Alceste dovrà rinunciare, venendo così a ricoprire il ruolo corrispettivo del coro classico con i *topoi* della *consolatio*, del *non tibi soli*, del *cronos iatròs* ecc.

Sin dal loro dialogo incipitario sia Apollo che la Morte si presentano come generatori di metamorfosi, mirando alla conquista di due mondi a confine, l'uno quello della luce, l'altro del buio. Si assiste inoltre ad una disseminazione di segnali di morte lungo tutto il testo, anche attraverso il *medium* di alcuni personaggi, quali il pescatore Leone visto come un traghettatore o Basilio come mietitore.

Ma quel che più conta ricordare in questa variante moderna e per certi versi tragicomica del mito, è che anche qui Alceste è una morta vivente («Alceste n'est plus qu'une ombre, un fantôme qui s'attarde parmi nous pour qu'on lui dise adieu», ovvero «Alceste non è più che un'ombra, un fantasma che si attarda tra noi perché gli si dia l'addio», *ibid.*: 213) ed è lei a definirsi proprio nei termini indicati da Lacan:

Mourante, je me sens devant toi, vivant, com me devant une créature d'une espèce différente, inconciliable étranger! Placée sur les limites de deux mondes, tous deux m'effrayent, et j'ai presque aussi peur de toi que d'un fantôme...Et ce n'est pas seulement de l'épouvante, c'est de la haine! Je hais tes yeux, qui enregistrent les progrès de ma mort! Et ce n'est pas seulement de l'épouvante, c'est du dégoût! (*ibid.*: 117)

(«Muio, e davanti a me tu che vivrai, mi appari come una creatura di una specie diversa, un irriconoscibile estraneo! Mi trovo ai confini di due mondi, che mi spaventano entrambi e ho paura di te quasi come di un fantasma...Anzi non provo solo spavento, provo anche odio! Odio per i tuoi occhi che colgono il

soppravvenire della morte! E non provo solo odio, ma anche disgusto!»).

Le parole di quest'Alceste francese portano anche all'esplicitarsi del tema di un rapporto amore-odio con il marito, causa manifesta della sua scelta di morte, e introducono un altro degli aspetti problematici di questa storia, quello appunto del ruolo di Admeto, definito da Alceste come la sua ferita.

Centrale appare il tema della «morte di sacrificio» che qui avviene sulla scena («Elle n'a rien fait que soupirer et se tourner sur le côté comme une petite fille...», ««Lei ha soltanto sospirato e si è girata su un fianco come una bambina», *ibid.*: 122) e crea, attraverso delle citazioni, un riferimento a due personaggi del mito, Elena e Antigone, eroine tra le più prossime alla Nostra, per il coraggio e la determinazione dimostrate nel portare avanti le loro rispettive scelte:

Alceste! Alceste! Elle est aussi morte qu'Hélène, aussi morte qu'Antigone, aussi morte que l'oiseau qui mourut l'an dernier... Te rappelles-tu cet oiseau, Alceste? Et ce jour va finir, ce jour où mourut Alceste...Et je serai séparé d'elle par une nouvelle nuit, par un nouveau jour... (*ibid.*)

(«Alceste! Alceste! è morta ormai come Elena, come Antigone, morta come l'uccello che ci morì l'anno scorso. Alceste, ti ricordi di quell'uccello? E questo giorno, il giorno in cui Alceste è morta, volge al termine... Una nuova notte mi separerà da lei, un nuovo giorno...»).

### **3. Admeto e l'agalma**

Sicuramente assai controversa rispetto alle lodi pressoché unanimemente tribuite al personaggio di Alceste, è la figura di Admeto. In questa sede peraltro più che schierarci tra innocentisti e colpevolisti rispetto al suo presunto egoismo o indagare sui legami

familiari e amicali che emergono o ancora vedere in questo personaggio l'incarnazione dell'ospitalità, ci preme metterlo in correlazione con il suo Desiderio, come abbiamo cercato di fare per l'eroina eponima.

Se il desiderio portante di Alceste, almeno per quanto concerne le riscritture novecentesche, sembra essere quello di morte, non così è certo per Admeto la cui scelta di vita lo porterà ad una non-vita e che delegherà una terza persona nel compito della salvazione (col rischio, come nella versione della Yourcenar, di vedersi preferito il rozzo Ercole...).

Insieme all'istinto di autoconservazione, più o meno spiccato nelle differenti storie, Admeto è comunque sinceramente dolente della perdita dell'oggetto d'amore ed è a questo riguardo che la storia di Alceste arriva ad avere alcuni punti in contatto con quella di Pigmalione e di tutte le altre vicende che narrano il rapporto degli uomini con i simulacri.

Nella versione euripidea, la condizione liminare di Alceste che da viva si sa prossima alla morte e quando la si pensa morta torna in vita, si materializza nel desiderio di Admeto di costruirsi una statua con le fattezze della moglie defunta, un oggetto cioè sostitutivo di quello perduto che renda presente chi è assente. Il racconto euripideo sfiora l'agalmatofilia, in quanto Admeto immagina di porre nel letto matrimoniale il *kolossòs* per poterlo abbracciare in attesa della visita di un'altra immagine, quella della moglie che gli sarebbe così più facilmente potuta apparire in sogno. Viene inoltre stabilita una singolare corrispondenza tra l'immagine ed il nome, così come in una prospettiva analitica la soggettività è fusione di corpo e linguaggio, per cui il nome costituisce l'altro versante dell'identità di un individuo. Admeto immagina quindi di invocare il nome dell'amata durante questi abbracci sostituitivi. Come nota Bettini (1992: 25-38), «chiamato» il simulacro costruito da abili mani sarà ancora più vivo, e Admeto «crederà di avere tra le braccia la sua cara moglie pur non avendola». Tra l'altro il destino di Alceste potrebbe risultare inscritto nel suo stesso nome se consideriamo quale etimologia del termine una derivazione dal sostantivo *alkè* («forza, potenza», ma anche in un lemma omofono

«slancio») a sua volta proveniente dal verbo *alèxo* («tenere lontano») e quindi riconducibile ad una valenza difensiva del personaggio di Alceste che con la sua presenza riesce a tener lontana la morte da Admeto.

Il simulacro si pone inoltre come segno di fedeltà: la sua presenza impedirà quella di altre donne nel talamo nuziale. Un diretto riferimento all'ipotesto greco si trova nella versione di Wieland, il quale immagina di porre una statua nel giardino, inteso come ricordo e pegno di amore imperituro. Le riscritture novecentesche del mito non riproporranno *tout court* il *kolossòs* euripideo, ma si avvicineranno molto al Pigmaliione ovidiano nel presentare la scena del ritorno in vita di Alceste, come si legge nella Yourcenar in cui il risveglio avviene proprio con le continue invocazioni del suo nome da parte di Ercole:

HERCULE: Alceste!... On t'appelle, Alceste!

ALCESTE: Qui est Alceste ?

HERCULE: C'est le nom que ta mère t'a donné lorsque tu gigotais, petit morceau de chair nue au bord du foyer, c'est le nom que tu as appris à écrire sur l'ardoise de l'école, le nom que ton mari répète dans les larmes...[...]

HERCULE: Lève-toi... Secoue cette neige invisible qui te fait si blanche, jeune Alceste... Ne vois-tu pas que tu es pareille à une voyageuse couchée sous l'avalanche, et que le froid de la nuit induit mortellement à dormir... [...]

ALCESTE: C'est bon de ne plus devoir lutter avec sa pauvre chaleur humaine contre le froid du marbre, d'être soi-même devenue marbre...

HERCULE: Secours-moi, Père éternel! Tes éclairs rampent au bas de l'horizon, écriture divine, mais je ne puis lire les commandements inscrits au ciel... J'embrasse tes genoux, Alceste, je baise tes mains, je jette sur tes épaules mon vieux manteau imprégné d'une odeur humaine, j'oppose cette pauvre chaleur dont tu parles au froid infini de la mort... Ah! Tes bras si raides se font plus flexibles, lianes autour du chêne... Alceste! (Yourcenar: 150-151)

(«ERCOLE. Alceste!... Qualcuno ti chiama, Alceste! / ALCESTE. Chi è Alceste! / ERCOLE. È il nome che ti ha dato tua madre, quando tu, un fagottino di carne nuda sgambettavi intorno al focolare, e il nome che hai imparato a scrivere a scuola sulla lavagna, il nome che tuo marito ripete tra le lacrime.../ [...] Alzati... Scrollati di dosso questa neve invisibile che ti rende tanto bianca, giovane Alceste... Non ti accorgi d'esser simile a una viaggiatrice rannicchiata sotto una valanga, e che solo il freddo della notte induce mortalmente a dormire. ALCESTE. [...] Fa bene non dover opporre il proprio calore umano al freddo del marmo, marmo noi stessi... ERCOLE. Aiutami, Padre eterno! I tuoi lampi saettano all'orizzonte, scrittura divina, ma io non riesco a leggere i comandamenti scritti nel cielo... Prendo le tue ginocchia tra le mie braccia, Alceste, ti bacio le mani, ti butto sulle spalle il mio mantellaccio impregnato di odore umano, oppongo questo povero calore di cui tu parli al freddo della morte... ah! Le tue rigide braccia si fanno più flessuose, come le liane di una quercia... Alceste!»).

Si tratta di una descrizione di chiaro stampo metamorfico con un vero e proprio cambiamento di stato tra due condizioni diverse, con un passaggio dal freddo del marmo al tepore della vita, in tutto e per tutto analogo alla vivificazione della statua creata da Pigmalione, ad opera di un processo di nomina da una parte e di invocazione della scrittura divina dall'altra.

E soprattutto le differenze più evidenti rispetto al modello greco risaltano nell'opera di Alberto Savinio, al momento in cui Teresa ritorna dal regno dei morti con la mediazione del suo ritratto che, come in *Dorian Gray*, permette il realizzarsi del passaggio tra la dimensione della vita e quella della morte.

#### **4. L'Alceste ebrea saviniana e il problema della soluzione finale**

Alberto Savinio pubblica *l'Alceste di Samuele* nel 1949, rappresentata per la prima volta da Strehler al Piccolo Teatro di Milano nel 1950.

La genesi di quest'opera teatrale è legata alla rielaborazione mitica di una storia vera: profonda fu la suggestione dello scrittore nell'udire la vicenda di Teresa, moglie ebrea del Dott. Alfred Schlee che si suicidò in seguito alle leggi di Norimberga per evitare che il marito, direttore di una delle più prestigiose case di edizioni musicali di Vienna, venisse posto di fronte ad una difficile scelta: l'abbandono del posto di lavoro o il divorzio:

Quello che rispose lui non lo so e qui non importa. Sua moglie, per liberare lui, si uccise. A me, nella penombra di quella sala di teatro, balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la morte volontaria della moglie di Admeto. Morte che fa vivere. La nuova Alceste mi apparve in una gran luce. Così è nata questa tragedia. Nascita vera. Da questa piattaforma di verità, ricomposta tale quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera. (Savinio 1991: 11)

Traducendo il mito in parola non lo si narra soltanto, ma lo si propone all'imitazione.

In questo caso, ad esempio, il passaggio tra i due mondi, dei vivi e dei morti, è compiuto non da Ercole, ma dal presidente Roosevelt, eroe borghese che compirà la sua catabasi per salvare Teresa. Egli stesso è un personaggio morto ma vivo nello spirito eroico, importante esponente dell'Europa postbellica che vedeva nell'America un reale miraggio di felicità e prosperità.

Savinio valorizza nella sua riscrittura la funzione del personaggio di Ercole:

Fra uno che compie una grande azione o perché ci è costretto o perché ci ha un tornaconto personale, e uno che compie una grande azione senza esserci costretto da nulla e senza averci un tornaconto personale, la qualità di protagonista la do al secondo. Ercole, venuto a conoscenza del lutto che ha colpito la casa di Admeto si offre di scendere tra i morti per riprendere Alceste e restituirla a suo marito e ai suoi figli. Quale motivo personale spinge Ercole? Quello di riparare una *gaffe*. Piccolissimo. Il resto è tutto bontà, generosità, altruismo. (*ibid.*: 98)

Nel secondo atto si trova il Kursaal, uno spazio intermedio presso cui le anime sostano in attesa della loro completa purificazione dalle passioni terrene. Ben lontana dall'afasia dell'eroina greca, viene messa in scena una donna bramosa di raccontare e di raccontarsi, infastidita dall'esser tornata in vita e, al tempo stesso, desiderosa di motivare il suo gesto.

Il rapporto coniugale è rievocato sulle note del *Tristano e Isotta* con tutto l'orgoglio e l'ambizione di essere insieme sposa e madre dell'uomo amato. Del tutto affievolito è il legame con le cose terrene che ha attenuato anche l'amore per i figli, ma non quello per il marito. Dice infatti Teresa, cercando di attirare a sé il marito:

Lascio, passando la mia immagine dentro questa cornice, come da viva, rincasando attaccavo il mio mantello all'attaccapanni... Eccomi pronta! E tu?... Ti parrà di aver traversato una gola. Lunghissima e stretta. Buia e irta di macigni. E finalmente uscire sul mare. Su un mare libero, infinito... Paul! Questa libertà, questo infinito sono io che te li do. Vedrai quando ci lasceremo alle spalle la gola buia e stretta, la gola irta di macigni, tutto l'assurdo che i vivi accumulano, roccia su roccia, assurdo su assurdo. [...] Ti parrà di aver attraversato un corridoio. Un corridoio molto lungo e molto stretto. Un corridoio tanto lungo e tanto stretto, quanto lunga e quanto stretta è stata la tua vita. (*ibid.*: 187-188)

Nell'inedita variazione del mito classico, rievocato peraltro con tanti altri riferimenti a catabasi leggendarie, la «buona Signora» si china anche su Paul che inizierà così insieme alla moglie ritrovata il suo «vero matrimonio». Dal canto loro i vivi, figli e genitori, li dimenticheranno assai presto, gli uni ipotizzando di essere frutto di una fecondazione artificiale, gli altri scegliendo di vivere continuando a chiudere le porte che si pongono loro dinanzi, in perfetta antitesi con le porte aperte da Admeto con il suo leggendario senso di ospitalità, particolarmente messo in rilievo nella versione euripidea:

«*Madre*: Che buffo vederti in piedi! Noi che stiamo sempre seduti, *Padre*: Sempre. E se qualche volta ci alziamo, è per chiudere. Soltanto per chiudere. Noi siamo quelli che chiudono. (*Gli viene un'idea. Si ferma*) E se per una volta provassimo a non chiudere? [...] *Madre*: Non si può mai sapere. Si è chiuso fino adesso: continuiamo a chiudere. Ti do una mano». (*ibid.*: 194-195)

Nell'epilogo il regno dei morti, quale può essere quello prodotto dall'immobilismo che rappresenta appunto una morte in vita, viene pertanto preferito a quello, presto rinnegato, dei vivi.

Delle innumerevoli versioni del mito ricordiamo incidentalmente come solo nell'anonimo *Alcesta* (Salanitro 2007), centone virgiliano incluso nell'*Anthologia latina*, la storia si conclude tristemente col sacrificio altruistico e la morte di Alceste, ma per le altre riscritture si parla sempre di lieto fine.

In realtà tutte le soluzioni proposte nel ritorno in vita della donna mostrano tutte le difficoltà che si generano nella prospettiva, sia pur essa soltanto immaginaria, di doppio superamento del limite per eccellenza, qual è appunto quello tra la vita e la morte. Questo limite è simbolicamente rappresentato iconograficamente con una porta, che più che rappresentare la casa-reggia di Admeto, sembrerebbe adombrare la soglia dell'aldilà posta come sfondo delle raffigurazioni di Admeto, Eracle e Alceste velata, ad esempio nel mosaico presente

nella Tomba della mietitura (Baldassarre 1996). La coincidenza tra la porta di casa e quella dell'oltretomba si verifica, ad esempio, nell'*Alkestis* di Rilke dove Admeto cerca di raggiungere Thanatos e Alceste: «Der stürzte taumelnd zu den beiden hin / und griff nach ihnen wie im Traum. Sie gingen / schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen / verweint sich drängten» («[Admeto] vacillante, li rincorse / per aggrapparsi, come in sogno. E loro / erano già dove le donne in pianto / gremivano l'uscita»).

In altri casi – come in Giovanni Raboni con *Alceste o la recita dell'esilio* – lo spazio dell'*oikos* è sostituito da quello del teatro.

Assistiamo così all'afasia del personaggio di Euripide, significativamente velato ed insieme alla messa alla prova della fedeltà di Admeto (con significative similarità con la dilazionata agnizione tra Penelope ed *Ulisse* nell'*Odissea*); al risveglio dell'*Alceste* della Yourcenar tra le braccia di Ercole sino all'attrazione verso l'oltretomba compiuta dal ritratto della Teresa saviniana che in uno dei suoi lunghi discorsi proclama l'abolizione di ogni barriera e confine tra i due mondi:

Noi vogliamo durare. Non è vero? Durare. Questo solo ci interessa. Durare così come siamo. Come siamo ora. Noi amiamo la vita e odiamo la morte. [...] Anche se quello che ci aspetta, e in fondo ci attira, non è la vita, ma la morte. [...] Ora noi sappiamo che anche i morti amano la morte e odiano la vita, pur sapendo che quello che li aspetta, e in fondo li attira, non è la morte ma la vita... Ma allora?... Allora se non è zuppa è pan bagnato. Allora noi siamo come loro e loro sono noi. Allora non c'è più noi e loro, ma o soltanto noi o soltanto loro.... Che strana cosa! (Savinio 1991: 191)

## Bibliografia

- Arnould, Dominique, "La second mort d'Alceste? Euripide dans la Querelle des Anciens et des Modernes", *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Eds. Danièle Auger – Jocelyne Peigney, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008: 763-773.
- Baldassarre, Ida – Brigantini, Irene – Morselli, Chiara – Taglietti, Franca, *Necropoli di Porto. Isola Sacra*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996.
- Basta Donzelli, Giuseppina, "Euripide", *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Ed. Francesco Della Corte, Milano, Marzorati, 1987.
- Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Caltagirone, Giovanna, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007.
- Cascetta, Annamaria, "L'Alceste di Samuele di Savinio: una tragedia moderna", *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Eds. Luigi Belloni – Guido Milanese – Antonietta Porro, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- Euripide, *Alceste*, Ed. Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1997.
- Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Galvagno, Rosalba, *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre VIII, Il transfert*, Paris, Seuil, 1991.
- Id., *Il seminario. Libro VIII, Il transfert (1960-1961)*, Ed. Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2008.
- Pattoni Maria Pia – Carpani, Roberta (eds.), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica di Milano, XXVI, 2004.
- Pattoni, Maria Pia (ed.), *Euripide – Wieland – Rilke – Yourcenar – Raboni: Alceste, Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Piredda, Patrizia, "Alceste di Samuele di Alberto Savinio", *Avanguardia*, 35.12 (2007): 91-7.
- Platone, *Il convito*, trad. it. di Nino Marziano, Milano, Garzanti, 1981.

- Id., *Plato's Symposium*, trad. di Seth Benardete, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Policastro, Gilda, "La catabasi in scena: Alceste di Samuele di Alberto Savinio", *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Ed. Gilda Policastro, Pisa, Giardini, 2005: 71-86.
- Primo, Novella, "Alceste. Riscritture italiane del mito", *Quaderni del '900, Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento*, Eds. Simona Mancini – Laura Vitali, 8 (2008): 143-150.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Ed. Ernst Zinn, Wiesbaden-Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1955-66.
- Salanitro, Giovanni (ed.), *Alceste. Cento vergilianus*, Roma-Acireale, Bannano, 2007.
- Savinio, Alberto, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.
- Tramuta, Marie-José, "Le 'Kursaal des morts' dans 'Alceste di Samuele' d'Alberto Savinio", *Transalpina*, 5 (2001): 115-127.
- Yourcenar, Margherite, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

## Sitografia

- Blasone, Pino, *Alceste, la donna che visse due volte*, 2007, <http://www.scribd.com/doc/3461604/Alceste-la-donna-che-visse-due-volte>, web.
- Rilke: *Selected Poems*, by A.S. Kline, 2001, [http://www.poetryintranslation.com/PITBR/German/MoreRilke.htm#\\_Toc527606965](http://www.poetryintranslation.com/PITBR/German/MoreRilke.htm#_Toc527606965), web.
- Vianello, Roberto, "Alceste nel Novecento letterario italiano", [http://xoomer.virgilio.it/prof\\_vianello/Alceste%20nel%20Novecento%20letterario%20italiano.pdf](http://xoomer.virgilio.it/prof_vianello/Alceste%20nel%20Novecento%20letterario%20italiano.pdf), web.

## L'autrice

### Novella Primo

Novella Primo, dottore di ricerca in Italianistica e cultrice di Teoria della letteratura, è attualmente dottoranda di ricerca in Francesistica presso l'Università di Catania. Si è occupata in sede critica di Ariosto, Leopardi, Lalla Romano comparando, in chiave intertestuale, questi autori e il mondo classico, con particolare attenzione ai miti ovidiani. Sta adesso approfondendo alcune ricerche su questioni di traduttologia e ricezione letteraria. Fra le sue pubblicazioni:

Savoca Giuseppe – Primo Novella, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 2003.

*Leopardi lettore e traduttore*, Leonforte, Insula, 2008.

Curatela dell'antologia Fiore Torrisi, *Il poeta nascosto. Versi 1936-2004*, Novecento Edizioni, 2009.

"Alceste: riscritture italiane del mito", *Quaderni del '900*, VIII (2008).

"Flaubert c'est moi: il 'cuore semplice' della narrativa di Lalla Romano", *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti X Convegno internazionale MOD 4-7 giugno 2008, Eds. Simona Costa – Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, I.

Email: novellaprimo@alice.it

## L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

## **Come citare questo articolo**

Primo, Novella, “«Perché nessuno come me ha raggiunto il suo limite»: variazioni novecentesche sul mito di Alceste”, *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>