

Sezione *Titubanti Testi* in *ClassicoContemporaneo*

Curatore: Marco Formisano, Università di Gent

La sezione *Titubanti Testi* accoglie articoli scritti da due autori, di preferenza afferenti ad ambiti disciplinari o professionali diversi e secondo le modalità che loro stessi vorranno darsi, in una oppure in due lingue diverse, evitando un eccessivo apparato erudito nelle note a piè di pagina nonché lunghi riferimenti bibliografici. Gli articoli non sono scritti a quattro mani, non sono cioè concepiti di concerto: ogni autore ha composto la propria parte senza consultarsi con l'altro, favorendo così la disgiunzione piuttosto che l'usuale armonizzazione dei punti di vista. Lo scopo principale è di mettere a confronto in un unico saggio letture, metodi ermeneutici, prospettive disciplinari, linguaggi critici, stili intellettuali e di ricerca diversi tra di loro, persino contrastanti, sulla base della discussione di un testo antico, greco o latino, o anche di un testo più recente che rientri in qualche modo nella tradizione classica, in costante dialogo con la contemporaneità. Il testo, antico o moderno, potrà essere proposto dai due autori stessi o su invito degli editori della rivista.

Titubanti Testi introduce una novità sostanziale nel contesto delle pubblicazioni accademiche in quanto propone uno scambio di punti di vista che inevitabilmente instaura una dinamica virtuosa tra le singole riflessioni dei due autori, a tutto beneficio dei lettori. Il formato proposto da un lato invita alla problematizzazione di abitudini di ricerca sedimentatesi nella routine dei discorsi scientifici dall'altro ha il pregio di coinvolgere direttamente nel dibattito sui testi antichi e sulla loro tradizione studiosi e studiosi, intellettuali e artisti attivi anche in altri ambiti professionali (drammaturgia, giornalismo, scienze, cinema, politica etc.).

La sezione è ispirata alla serie di incontri on line “Titubanti Testi. Binomio di lettura”, che comprende al momento undici cicli di conversazioni tra due relatori e con il pubblico sulla base del principio dello scambio o anche dello scontro di prospettive, come sopra descritto.

The section *Titubanti Testi* welcomes articles written by two authors, preferably from different disciplinary or professional backgrounds, in a format they themselves choose, written in the same or two different languages, and avoiding excessively erudite footnotes or bibliographical references. The articles are not conceived in collaboration or written jointly: each author composes their own part without consulting the other, thus favoring a disjunctive mode over the usual impulse to harmonize different points of view. The main purpose is to bring together in a single essay readings, hermeneutic methods, disciplinary perspectives, critical languages, or intellectual and research styles that are different from each other or even in contrast with each other, based on discussion of a single ancient Greek or Latin text, or else a more recent text that falls in some way within the classical tradition, in constant dialogue with the contemporary world. The text, ancient or modern, may be proposed by the two authors themselves or at the invitation of the journal's editors.

Titubanti Testi introduces a substantial innovation in the context of academic publications in that it proposes an exchange of viewpoints which inevitably establishes a constructive dynamic between the reflections of the two writers, to the benefit of readers. The format encourages the questioning of certain research habits that have become routine in scholarly discourse; and it has the advantage of directly involving scholars, intellectuals,

and artists active in different professional fields (drama, journalism, science, cinema, politics, etc.) in the debate on ancient texts and their traditions.

The section is inspired by the series of online meetings ‘Titubanti Testi. Binomio di lettura’, which currently comprises eleven cycles of conversations between two speakers and the audience based on the principles of exchange or even clash of perspectives as described above.

I. Anna Beltrametti e Agnese Grieco, *Euripide, Alceste* 509-567

L’articolo che segue, scritto da Anna Beltrametti e Agnese Grieco, molto felicemente inaugura la sezione *Titubanti Testi*. Felicemente, perché il confronto condotto tra una studiosa, specialista di teatro antico, e una regista e saggista, che parte quindi da approcci disciplinari differenti, in realtà si trasforma in un proficuo e armonico dialogo che svela la liminarità caratterizzante la costruzione drammatica dell’*Alceste* come la traccia più evidente dell’essenza metafisica del genere teatrale stesso, in sospeso tra finzione e realtà. Il testo che segue ripropone in forma rivista il *Binomio di lettura* nei *Titubanti Testi 10* tenutosi nel luglio 2024, nel quale Grieco aveva proposto il passo dell’*Alceste* e Beltrametti aveva accettato di discuterlo.

Abstract

Il passo dell’*Alceste*, proposto da Agnese Grieco è tratto dall’arrivo di Eracle che entra in scena e dialoga con Admeto. Nella prima parte, Anna Beltrametti si concentra sul ruolo svolto da Eracle, la cui comparsa marca il punto dove si intersecano il tema del lutto e quello dell’ospitalità. In particolare, il dialogo tra Admeto ed Eracle mette in evidenza il tema del *limen* che caratterizza *Alceste* stessa, sempre in bilico tra due dimensioni (dentro e fuori, morte e vita, estraneità e intimità). Beltrametti vuol soprattutto liberare *Alceste* dal velo, un congegno teatrale che, pur non comparando nel testo di Euripide, sin dai commentatori antichi ha fortemente influenzato, normalizzandola, la figura dell’eroina, la quale in realtà si fa carico di un filo tematico sotterraneo che va al di là della vicenda rappresentata e punta sul lavoro della rappresentazione stessa, cioè sul fare teatro e sul senso del teatro per l’autore e per il pubblico. Il paradosso di questa *Alceste* è, secondo Beltrametti, il paradosso del teatro, luogo liminale *par excellence* e luogo franco di tutti i transiti, di tutte le contaminazioni, di tutte le dislocazioni di tempo e di spazio.

In una non prevista coincidenza di intenti la riflessione di Agnese Grieco, che ha in preparazione un libro sull’*Alceste*, per quanto in un registro stilistico e argomentativo diverso, si pone in continuità con il discorso condotto da Beltrametti. Infatti, è proprio il *limen* tra *praxis* scenica e riflessione filosofica a fare partire le sue riflessioni mirate a sottolineare le caratteristiche altamente autoriflessive del dramma come luogo di una sofisticata e totalizzante metatrealità. Tale caratteristica viene messa in evidenza proprio dall’avvento di Eracle nella scena discussa. In particolare, Grieco vuol disvelare un’anomalia drammaturgica: sul piano, della *realtà della rappresentazione*, di quello che noi spettatori *vediamo* in palcoscenico, a livello della *realtà* scenica, la sposa di Admeto è personaggio, più assente che presente. Nella sua assenza/presenza *Alceste*, di *fatto*, è e al tempo stesso *non è* protagonista del dramma. Ma la dualità che scaturisce dalla mirabile costruzione euripidea – ci mette in guardia Grieco – è un *due* che non indica addizione, soluzione della dualità in una somma o fusione, ma al contrario segnala la coesistenza degli opposti: dell’uno *contro* l’uno.

The passage from *Alcestis*, proposed by Agnese Grieco, is taken from the arrival of Heracles, who enters the scene and dialogues with Admetus. In the first part, Anna Beltrametti focuses on the role played by Heracles, whose appearance marks the point where the themes of mourning and hospitality intersect. In particular, the dialogue between Admetus and Heracles highlights the theme of the *limen* that characterizes Alcestis herself, always poised between two dimensions (inside and outside, death and life, estrangement and intimacy). Beltrametti wants above all to free Alcestis from the veil, a theatrical device which, although not appearing in Euripides' text, has strongly influenced and normalized the figure of the heroine since ancient commentators. In reality, she takes on an underlying thematic thread that goes beyond the story represented and focuses on the work of representation itself, that is, on theater-making and the meaning of theater for the author and the audience. The paradox of this Alcestis is, according to Beltrametti, the paradox of theater, a liminal place par excellence and a free place of all transitions, all contaminations, all dislocations of time and space.

In an unexpected coincidence of intent, the reflections of Agnese Grieco, who is preparing a book on Alcestis, are in continuity with Beltrametti's essay while in a different stylistic and argumentative register. It is precisely the limen between theatrical *praxis* and philosophical reflection that triggers Grieco's reflections aimed at emphasizing the highly self-reflective characteristics of drama as a place of sophisticated and all-encompassing metareality. This characteristic is highlighted precisely by the advent of Heracles in the scene under discussion. In particular, Grieco seeks to reveal a dramaturgical anomaly: on the level of the *reality of the representation*, of what we spectators *see* on stage, on the level of the *reality* of the scene, Admetus' wife is a character who is more absent than present. In her absence/presence, Alcestis is – and at the same time is not – the protagonist of the drama. But the duality that arises from Euripides' admirable construction, Grieco warns us, is a 'two' that does not indicate addition, the resolution of duality in a sum or fusion, but on the contrary signals the coexistence of opposites: of one *against* one.

Anna Beltrametti

Il dono di Eracle: Alceste figura-simbolo del personaggio tragico

Per cominciare, ringrazio Agnese Grieco per la proposta di ripensare una scena-chiave di un dramma, l'*Alceste*, che ho studiato con passione e di cui ho maturato una lettura non convenzionale¹ da rimettere in discussione.

Eracle e il banchetto solitario. È Eracle, non Admeto, a catturare per primo la mia attenzione. Nella storia degli studi, la presenza di Eracle in questo quarto dramma – l'unico che ci sia pervenuto dalla ricca produzione teatrale di V secolo e pertanto senza termini di confronto utili alla sua interpretazione – è stata per lo più appiattita sui tratti abnormi e farseschi, anche arcaici, dell'eroe. Di comicità non si fa cenno nella *hypothesis* o sinossi attribuita all'aristotelico Dicearco², ma la seconda *hypothesis*, compilata con altissima probabilità dall'illustre grammatico Aristofane di Bisanzio³, insiste sui caratteri comici di questo dramma «concluso dal lieto fine» e non esita a richiamare il modello satiresco anche in assenza totale di qualunque riferimento al Sileno e ai Satiri.

Alla base di questo circolo interpretativo, un vero e proprio pregiudizio critico di lunga durata, ha funzionato – credo – una doppia petizione di principio: per un verso, data la funzione di alleggerimento riconosciuta già nell'antichità al quarto dramma, una sorta di *comfort zone* dopo lo spettacolo impegnativo – in altra occasione lo ho definito molesto⁴ – delle tre tragedie, il personaggio di Eracle sarebbe giustificabile solo in virtù dei tratti tipici della commedia antica – capace di tutto, *panourgos*, ladro, *klopeus*, furfante *leistes* – esplicitamente e puntualmente impiegati in apertura del quarto episodio dal servo (vv. 747-772) per descrivere la smodata voracità dell'eroe che sta per tornare in scena; per l'altro verso, i tratti comici di Eracle, attestati tra VI e V secolo nella commedia dorica di Epicarmo e consolidati nella commedia attica fino alle *Rane* di Aristofane del 405, servirebbero a provare e a corroborare la tonalità leggera e buffonesca di questo quarto dramma. Non solo. La risposta di Eracle al servo che gli ha finalmente rivelato la vera identità della defunta – l'estranea, la *gyne thyraios* (805), il morto estraneo, l'*othneios nekros* (810-811) di cui Admeto aveva parlato al suo ospite, è la sposa di Admeto, *Admetou gyne* (v. 821) e non una parente lontana (*thyaion kedos* 828) –, la sua promessa di strappare Alceste al Signore della Morte dalle ali o dalle vesti nere (la lezione del v. 843 è incerta tra *melampeplon-melampteron*), porterebbe a compimento il motivo folclorico della lotta con il mostro, tipico della commedia e del dramma satiresco, anticipato nel

¹ BELTRAMETTI (2016).

² Dicearco da Messina (350-290 a. C.) in Atene fu scolaro di Aristotele e amico di Teofrasto. Agli studi geografici accompagnò interessi di etica, di politica e di storia del teatro. A lui, in continuità con Aristotele, Plutarco (*Moralia* 1095 a) attribuisce scritti su Euripide.

³ Aristofane di Bisanzio, direttore delle Biblioteca di Alessandria dal 195 sino alla morte nel 180 a. C., fu grande editore, critico e lessicografo. Impostò i metodi per la trasmissione dei poemi omerici e l'edizione di Euripide, ordinò in trilogie i dialoghi di Platone.

⁴ BELTRAMETTI (2022).

Prologo dal contrasto di Apollo e Thanatos armato di spada (vv. 29-76).

Così, la figura di Eracle ridotta all'immagine che ne dà il servo dal suo punto di vista, quello che potremmo definire "dal buco della serratura" sulle sale appartate, riservate agli ospiti (*choris xenones* 543; *exopioi xenones* 546-547), diventa dominante. Risulta infatti del tutto coerente con l'origine tradizionale, fiabesca, della vicenda fondata sul motivo della sostituzione nella morte combinata, nel dramma di Euripide, con il motivo della lotta fisica con la Morte e assorbe anche i personaggi illustri e i conflitti dinastici dei miti tessalici⁵.

Ma questo Eracle *facilior* e, allo stesso modo, la matrice leggendaria della vicenda non esauriscono la ricchezza del personaggio né i livelli di senso che interagiscono nella drammaturgia di Euripide, un'operazione – lo rimarcava già Lesky in *La poesia tragica dei Greci*⁶ – che non riproponeva e non prolungava la fiaba, ma ne rimetteva in gioco e in dubbio gli agenti e le azioni.

Sul limitare, la sposa e l'ospite. L'arrivo di Eracle nel terzo episodio (vv. 476-567) è collocato in una posizione chiave che non dovrebbe essere sotto interpretata. L'entrata in scena dell'eroe segue immediatamente il secondo stasimo, il corale dell'addio ad Alceste (vv. 434-475), e sulla sua uscita di scena si innesta il terzo stasimo (vv. 568-605), il corale dell'ospitalità, *xenia*. Eracle segna l'incrocio, il punto dove si intersecano il tema del lutto e quello dell'ospitalità assunti a pieno titolo dall'eroe. Nessun tratto comico affiora nell'autopresentazione di Eracle che parla al Corifeo di sé come eroe civilizzatore, sterminatore di mostri. Dice di essere diretto in Tracia per affrontare un nuovo *ponos* – dopo avere vinto Cicno e Licaone, dovrà di nuovo combattere con un figlio di Ares, Diomede re dei Bistonici, e catturare le sue cavalle antropofaghe per Euristeo –, una fatica e una prova che agli uomini del Coro, geograficamente più vicini alla Tracia e più informati su quella cultura, appare insostenibile.

Poi, raggiunto da Admeto che non rinuncia a dare ospitalità all'eroe, malgrado la costernazione che affligge la sua casa, Eracle cambia registro, ma non lo abbassa. Con Admeto Eracle sostiene un dialogo sul rapporto tra l'essere destinato a morire e l'esser già morto (v. 527), sull'essere e il non essere come condizioni distinte e inconciliabili sul piano logico (v. 528) o, come ritiene Admeto, tra loro compatibili. Uno scambio, questo tra Eracle e Admeto al centro delle nostre riflessioni, convenzionalmente commentato come un'indulgenza euripidea alla maniera sofisticata in quegli anni in gran voga, e qui del tutto solidale con il tema del *limen* proprio di Alceste: morta e non morta (vv. 141-142; 519-522), estranea e intima, figura della soglia e del limitare, del dentro e del fuori, dell'*entre-deux*. Con il tema che, nel dramma, anche Eracle, l'eroe errante, non si limita a lambire e di cui si investe a pieno titolo nelle parole e nei comportamenti: in qualità di ospite è obbligato a varcare contro voglia le porte della casa ospitale immersa nel lutto (vv. 829-830); nel ruolo di aiutante magico si dice pronto a forzare le pietre lisce della tomba, il limite per definizione tra il mondo dei vivi e quello dei morti (835-836), per sciogliere Alceste dalla presa di Thanatos; in caso di sconfitta, si dichiara pronto anche a trasgredire quel limite per recarsi agli Inferi, nella dimora senza sole (*anelious domous*, v. 852) di Kore e di Ade, per richiedere Alceste e riportarla alla luce.

⁵ Il motivo folclorico dello scambio nella morte tra gli sposi, nelle linee generali e con numerose varianti, ha larghissima diffusione nella lunga durata come attesta S. Thompson nel catalogo del suo *Motif-Index of Folk-Literature* (THOMPSON 1975, E165). Ma, quel che più conta, risulta ricorrente nel raggio delle culture europee, in area germanica e russa, nelle regioni balcaniche, slave e greche, come pure in tutto il bacino dell'Egeo – in Tessaglia, in Tracia, in Asia Minore, nell'isola di Egina e a Rodi – dove lo registra lo studio giovanile di LESKY (1925), a breve distanza ripreso e arricchito da MEGAS (1933).

⁶ LESKY (1956, 443).

Superare il *limen*, i patti in luogo dei legami. Il vocabolario e in particolare i qualificativi scelti da Euripide insistono ripetutamente sulla soglia, tra il dentro e il fuori, che Alcesti e Eracle devono più volte varcare: Alcesti come sposa “venuta dalla porta”, “da fuori” (v. 805: *thyraios*) che si integra nella famiglia e nella casa, Eracle come ospite venuto da lontano, *xenos*, che deve essere accolto nel palazzo. Il reticolo lessicale e tematico che si coglie nel dramma tra porte e soglie, tra nozze, *gamos*, e ospitalità, *xenia*, – il vocabolario del *gamos* e il vocabolario della *xenia*, anche più ricorrente, registrano in questo dramma una densità molto alta – rimanda senza equivoci al tema dei patti e dei vincoli sociali stabiliti per affinità o per opportunità, che si sostituiscono ai legami di sangue e alle parentele in progressivo scadimento nella logica politica della città.

Si possono descrivere le tappe salienti di questo passaggio culturale: affiora con chiarezza nel 458, dalle parole di Apollo nelle *Eumenidi* (vv. 625-627) di Eschilo, quando il dio afferma il primato delle nozze sulla consanguineità del figlio con la madre; Sofocle lo ripropone in forma provocatoria nell’Atene periclea affluente del 442, affidando a Creonte un programma di governo fondato sulla coappartenenza politica contro la parentela, *syngeneia*, difesa da Antigone con il sacrificio della propria vita; e ancora, la tensione tra parentele e società politiche è al centro dei commenti di Tucidide (3.82.6) che associa i violenti torbidi della lotta intestina di Corcira tra il 427 e il 425, al profondo corrompersi del linguaggio e al prevalere delle alleanze politiche sulle parentele di sangue.

Tornando alla tragedia di Alcesti del 438, il deteriorarsi delle parentele costruisce il basso continuo su cui si stagliano le informazioni di Apollo, anticipate nel prologo, e lo scontro feroce, in apertura del IV episodio (vv. 606-746), tra Admeto e suo padre Ferete giunto a palazzo per partecipare alle esequie di Alcesti. Mentre i vecchi genitori non hanno accettato di morire al posto del figlio, la sposa, l’estranea “entrata dalla porta”, si è offerta alla morte per salvare Admeto e l’ospite, accolto nel tempo del lutto, per antica consuetudine incompatibile con l’ospitalità, si offre di affrontare il Signore della morte per riportare in vita la defunta.

Non è necessario argomentare a lungo per porre in risalto il tema dei patti sociali, pregnante in questa drammaturgia del *limen*, delle porte da attraversare e dei confini da trasgredire. Il tema del *gamos* sia in rapporto all’eros sia in rapporto alla consanguineità è un centro tragico denso e resistente, ripreso da Euripide nella *Medea* e nell’*Ippolito*. Il tema dell’ospitalità ha una tradizione antica di matrice aristocratica e risale almeno al sesto canto dell’*Iliade* (6.119-236) e all’incontro di Glauco e Diomede che, scoprendosi ospiti per patto familiare, evitano di combattersi da nemici e si scambiano doni: molto ricco quello del troiano Glauco che offre armi d’oro e cento buoi, modesto quello di Diomede, il greco ingannatore che, nel *clin d’oeil* ironico dell’aedo, corrisponde con armi di bronzo e nove buoi (vv. 234-236). E si mantiene nei secoli, sia nel sistema simbolico – Euripide e l’ultimo Sofocle lo associano alla prima e sana democrazia di Teseo, che accoglie Eracle nell’*Eracle mainomenos* e Edipo, nel postumo *Edipo a Colono* – sia nell’istituto politico e giuridico della prossenia. Le nozze e l’ospitalità sono i rami più politici della liminalità e Admeto, lo sposo insufficiente, querulo e senza vergogna – così lo rimprovera suo padre (vv. 694-698) – interpreta il tema al massimo grado. Piange la morta, senza averla trattenuta dal sacrificio, ma sfida la riprovazione sociale ospitando Eracle nelle condizioni estreme della morte di Alcesti, apparendo troppo ospitale, *agan philoxenos* (v. 809), agli occhi del servo e per il senso comune.

Sul limitare, Alcesti senza velo. Nella storia degli studi e nell’immaginario Alcesti è la figura della buona, della migliore sposa e del velo, nei secoli centro ermeneutico del dramma per filologi e filosofi determinati a sollevarlo per scoprire la sposa, la morta o la verità. Ma non c’è traccia di velo nella scrittura di Euripide né nelle parole né nei gesti dei

personaggi, mentre il velo, oggetto spettacolare ricorrente, là dove si trova genera azioni e accompagna parole e silenzi. Euripide, in particolare, conosce e sfrutta con efficacia il velo sia con il personaggio di Fedra nell'*Ippolito delle corone* (vv. 201, 243-251, 1458), sia nella scena dell'esodo dell'*Eracle folle* (vv. 1198-1231) e, nelle *Rane* di Aristofane (v. 911 ss.), ne imputa a Eschilo l'uso massiccio, a riempitivo dei silenzi prolungati. E chi avrebbe "svelato" Alceste nella scena dell'esodo? Se lo chiede anche J. Kott senza trovare risposta⁷. Non può essere il velo il segno di Alceste, il correlativo oggettivo del suo personaggio che dal velo risulta normalizzato, se non falsato. A parlare di velo sono la più antica *hypothesis* di Dicearco e lo scolio al v. 1050 che commenta l'incapacità di Admeto di riconoscere la sua sposa nella donna riportata da Eracle. Furono i commentatori antichi a sovrainprimere con millenario successo il velo sulla figura di Alceste, forse condizionati dalle messe in scena loro contemporanee e forse per adeguare l'intreccio ai nuovi criteri di verosimiglianza. Ma Alceste, solo senza velo e sospesa su tutte le soglie, quelle del palazzo e quelle tra la vita e la morte, può recuperare il dialogo di Eracle e Admeto che sfida i principi del verosimile. Solo senza velo, Alceste può stare nel suo dramma difficile, a tratti sconcertante, percorso da spinte ultra-drammatiche. Solo senza velo, Alceste può riaprire alle letture quel testo che i commentatori avevano chiuso sul quadro oleografico della coppia ricomposta e schiudere, sotto i temi più espliciti, livelli di senso inattesi.

Il teatro come *limen*, Alceste come personaggio tragico assoluto. Liberata finalmente dal velo dei commentatori che l'avevano avviluppata in una rete didascalica di relazioni familiari e verosimili, sebbene portate al limite, Alceste interpreta meglio, e in un certo senso giustifica, l'apparente digressione sull'essere e il non essere del terzo episodio. Figura della liminalità, non dell'opacità, della soglia e non del velo, come si comprende dalle parole e dai gesti dei personaggi, sospesa dall'inizio alla fine del dramma sul confine estremo tra la vita e la morte, tra la presenza e l'assenza, Alceste, l'estranea, scarta dalle robuste interpretazioni filosofiche e anche dalla più prevedibile e rassicurante icona della buona sposa e madre senza uguali. Nella duplicità del suo personaggio in cui coincidono gli opposti e che genera doppi, come il sogno e la statua con cui Admeto immagina di potersi consolare (vv. 348-356), Alceste innesta nel suo dramma un filo tematico più coperto che va al di là della vicenda rappresentata e punta sul lavoro della rappresentazione, sul fare teatro e sul senso del teatro per l'autore e per il pubblico.

Alceste è un quarto dramma, l'ultima tappa di un programma unitario, composto per una sola giornata di rappresentazioni in sequenza, per un ciclo che resta tale al di là dell'autonomia delle singole opere. È l'ultimo anello, più dei precedenti destinato a contenere la chiave di volta dell'intera tetralogia, deputato a infiltrare l'azione drammatica di riferimenti al lavoro drammaturgico. Nella fattispecie, l'*Alceste* sembra giocare con i moduli più frequentati e illustri della tragedia fino ai limiti della parodia. L'intreccio è incorniciato tra le scene iniziali dell'agonia e della morte, un interminabile addio che attraversa le strutture drammatiche maggiori dalla *parodos* al secondo stasimo compreso (vv.77-476), e la scena finale del ritorno in vita, condensata nell'azione unica del lento e stentato riconoscimento. Sono due blocchi simmetrici di diversa estensione e di straordinaria bravura drammaturgica che esasperano fino a stravolgerli il modulo dell'addio e quello del riconoscimento, ricorrenti in tragedia.

Le scene d'addio, in particolare, esasperano con sapienza e ridondanza tutti i *topoi* del compianto e della consolazione, tutte le gamme del patetico che culmina nel saluto dei bambini in scena. Ma invertono l'ordine delle cose previsto dal senso comune e dunque dal principio di verosimiglianza e caricano le parole fino al contro senso. Il Coro

⁷ KOTT (1974).

raggiunge l'orchestra e il palazzo per il cordoglio rituale mentre Alceste è ancora in vita e apprende dall'ancella che la regina, da viva, ha lavato e ornato il proprio corpo come un corpo morto (vv. 158-162), che ha curato la messa in scena rituale della propria esposizione funebre, che sul suo letto di sposa ha compianto in prima persona la propria morte rivendicando con orgoglio una superiorità irraggiungibile da qualunque altra donna (vv. 177-182). Nell'ultimo incontro degli sposi, prima dell'arrivo dei bambini, i toni di Alceste e Admeto sono sorprendenti. Alceste nella sua *rhexis* (vv. 280-325) mantiene i toni alti, eroici, facendo prevalere sull'oblazione sacrificale la consapevolezza del proprio merito, il diritto a essere ricordata e a determinare la vita dei familiari che le sopravvivono. E Admeto risponde con un discorso (vv. 328-368) di completa arrendevolezza, di totale ammirazione per la sua sposa e di estenuata autocommiserazione per la sua sorte di sopravvissuto che pure non si risolve ad accettare la propria morte. Risponde con un *pathos* tanto ricercato da risultare falso e irritante più che toccante.

L'esodo infine. La scena del ritorno di Alceste e del riconoscimento cresce non sulla progressiva scoperta della verità, ma sull'iniziale incapacità e poi sull'ostinato rifiuto di Admeto di vedere colei che vede, di riconoscere Alceste come Alceste. Anche questa è una scena specialmente rivelatrice, rovesciata rispetto alle convenzioni, che riplasma il motivo dell'*anagnorisis*, uno snodo importante negli intrecci drammatici, più volte considerato e ridefinito da Aristotele nella *Poetica* e, quel che più conta, più volte impiegato e variato da Euripide.

Simmetrie, inversioni dei cliché, sovrapposizione sofisticata, nel finale, dei motivi del riconoscimento, del doppio e del fuori luogo: l'azione dell'*Alceste* si costruisce richiamando continuamente l'attenzione sull'artificio poetico e sul lavoro intellettuale, sulla dimensione iper-meta-teatrale di questo teatro di secondo grado che cresce sopra il teatro e segnala le inadeguatezze delle convenzioni drammaturgiche. E in questa operazione autoriflessiva e aperta di Euripide, Alceste, muta e senza velo, sotto le sembianze edificanti della migliore sposa sembra portare in scena il grado zero del personaggio teatrale tragico che si sostanzia nell'accoglienza del pubblico e che sempre è e non è quello che il pubblico crede che sia – «per me, io sono colei che mi si crede», dirà la Signora Ponza, la più illustre discendente diretta dell'*Alceste* euripidea nel finale di *Così è (se vi pare)* di Pirandello⁸. Che sempre è vivo, calato nella fisicità dell'attore. E sempre è morto, come tutti gli antenati e gli eroi dei miti e delle leggende che la tragedia, teatro di morti, riporta nella storia. Chi sono i personaggi che gli spettatori hanno visto alternarsi sulla scena? Sono le figure delle antiche tradizioni che, proprio come Alceste, ritornano dal regno dei morti? Sono i redivivi che gli spettatori credono di avere visto o sono solo doppi somiglianti? Che spettacolo era la tragedia? Come si riverberava sulla città? Era consapevole il pubblico della potenza della finzione cui aveva assistito?

Il paradosso di Alceste profilato nel dialogo di Eracle e Admeto da cui siamo partite – la sua liminalità, la sua sospensione, il suo stare sempre in bilico tra norma e trasgressione, tra la vita e la morte, la sua indecifrabilità, il suo essere somigliante – con l'abile gioco di emozioni che provoca nel corso del dramma è il punto d'arrivo della tetralogia e il punto di partenza di una riflessione che dal personaggio si estende al teatro. Il paradosso di questa Alceste è il paradosso del teatro, luogo liminale *par excellence* e luogo franco di tutti i transiti, di tutte le contaminazioni, di tutte le dislocazioni di tempo e di spazio. Unico, autentico luogo dell'utopia greca – dell'utopia, non della verità parmenidea –, del sogno, della trasformazione e della resurrezione che nell'*Alceste* si compiono nel mescolarsi di tutti i linguaggi: tragico, comico, filosofico.

⁸ Cf. BELTRAMETTI (2016, 24-25), dove ho argomentato la relazione stretta del dramma-manifesto pirandelliano con l'*Alceste* tradotta nel 1913 da Ettore Romagnoli, conosciuto e forse amico a Roma di Pirandello.

Agnese Grieco Il dono di Alceste

Riflettere sulla tragedia greca tenendo presente la messa in scena – l’atto teatrale – significa ingaggiare con il testo, ogni volta da capo, un *corpo a corpo*, drammaturgico, *traduttorio* e filosofico, prima ancora che registico. Se i greci sempre *ci costringono* alla libertà, del pensiero, nel caso della tragedia, la sua intrinseca radicalità, tanto quanto la sua lontananza da noi in termini di pratiche sceniche oggi condivise, comportano un ripensamento anch’esso radicale, e non da ultimo metafisico, del concetto di *performance*. Questi miei appunti di riflessione e di dialogo con Anna Beltrametti riguardano quindi, in primo luogo, la zona di confine tra *praxis* scenica e riflessione filosofica da cui scaturisce l’evento in palcoscenico. Nella struttura e scrittura dell’*Alceste* di Euripide, dramma enigmatico, sfuggente e sapienziale, entrambe le prospettive sono del resto, a mio parere, non solo già in origine presenti, ma indissolubilmente connesse. Opera al tempo stesso apollinea e dionisiaca – dall’inizio alla fine illuminata, se di *luce* possiamo parlare, dalla duplicità di Apollo –, *Alceste* è in sé un dramma dalle caratteristiche altamente autoriflessive, se consideriamo il concetto di teatralità, finzione e *inganno* scenico, e al tempo stesso enigmatiche. C’è davvero da stupirsi? In *Alceste* Febo, il dio obliquo “con il coltello in mano”, come ci ha raccontato Marcel Detienne⁹ non solo compare in scena nel Prologo, ma di fondo *interpreta* – ironicamente? – anche il ruolo del regista, oltre che quello dell’*autore*. Ed è proprio pensando alla dimensione teatrale, che, a mio parere, l’arrivo di Eracle al palazzo di Admeto, oltre a rappresentare il cambiamento fondamentale nella dinamica degli eventi scenici, fornisce preziosi elementi non solo necessari a costruire un’interpretazione drammaturgico registica, ma anche in grado di introdurci ad una lettura metateatrale del dramma nel suo complesso.

L’ombra di Alceste

Vorrei prendere le mosse da una considerazione di carattere, per così dire, quasi tecnico: il dramma di Euripide è costruito su una sorta di anomalia di fondo, che riguarda Alceste stessa. La figura che dà il nome all’opera possiede in realtà una sola, grande scena. E, paradossalmente, si tratta di una *grandiosa* scena d’addio in cui il personaggio prende congedo dagli altri *personaggi*, i suoi cari, da noi pubblico, dalla vita e dalla *scena*. L’Alceste euripidea compare in palcoscenico mentre sta, coscientemente e volontariamente, per venir meno, quando sta per *mancare* – la sposa di Admeto annuncia in scena la propria scomparsa. Per sempre – saremmo portati logicamente a pensare, noi mortali. Contraddicendo questo addio “definitivo” Euripide riporterà invece il personaggio (o la sua ombra) della sposa di Admeto ancora una volta in palcoscenico. Il dramma si conclude, come sappiamo, con l’enigmatica apparizione muta di Alceste, il suo ritorno. *Revenant*. Incubo. *Happy end*. Metafora. Epifania del fantasma

Tornando alla macchina teatrale: date queste premesse in che senso Alceste può essere invece considerate, la protagonista del dramma? Non certo in modo canonico e, per così dire, *oggettivo*, quantitativo. Così come invece lo è, ad esempio, *Hamlet* nell’omonimo dramma shakespeariano, anch’essa opera che non può non portarci a riflettere sul concetto stesso di teatralità, sul rapporto tra finzione e realtà. L’Amleto di Shakespeare è di fatto quasi sempre in scena – come lo è, del resto, Admeto, nel dramma euripideo. Adottando un simile punto di vista il protagonista dell’*Alceste* dovrebbe *logicamente* essere se mai

⁹ DETIENNE (1998).

Admeto. Ambiguo protagonismo, quello della sua sposa. La tragedia di Alceste è quindi in verità la tragedia di Admeto? L'anomalia drammaturgica del dramma euripideo può essere descritta come segue: sul piano, della *realtà della rappresentazione*, di quello che noi spettatori *vediamo* in palcoscenico, a livello della *realtà scenica*, la sposa di Admeto è personaggio più assente che presente. D'altro canto, ad un altro livello, nascosto e implicito – che non corrisponde a quella “realtà” percepibile della finzione teatrale, bensì a un livello psichico, potremmo dire, sotterraneo, anche all'interno della stessa finzione – Alceste è invece *sempre* in scena. Tutto ruota intorno a lei. Nella sua assenza/presenza Alceste quindi, di *fatto*, è e al tempo stesso *non* è protagonista del dramma. La struttura del testo si basa su un singolare equilibrio di opposti pesi drammaturgici.

Verso quale esperimento di pensiero e contesto di emozioni ci *indirizza*, nel suo sedurci, questa *favola drammatica*, vicenda eroica di una sposa che muore per donare la vita al consorte, figura che scambia la propria vita e il proprio destino con la vita e il destino di un altro? Ovviamente la risposta è tutt'altro che univoca. Una cosa però credo sia fondamentale se vogliamo avvicinarci all'enigma di Alceste. Il dramma *euripideo* è segnato nel profondo – e in svariati modi – dal pensiero della dualità. Il numero due è cifra di tutta *Alceste*. Un *due* che non indica addizione, soluzione della dualità in una somma o fusione, ma al contrario segnala la coesistenza – l'equivalenza, oserei dire – degli opposti, dell'uno *contro* l'uno.

Potremmo parlare anche di una sorta di (ironico) *congelamento*, di compresenza teatrale e metateatrale degli opposti. Vita/morte. Realtà/finzione. Sacrificio/condanna. Dono/privazione. Destino/*miracolo*. Queste diadi di opposti compongono la trama, il sottotesto ritmico e concettuale, il basso continuo potremmo dire, di tutto il dramma. Carlo Diano nel saggio introduttivo alla sua traduzione dell'*Alceste* ci invita a riflettere su come il dramma euripideo¹⁰ – *melete thanatou*, “meditazione della morte” – si sviluppi all'interno della cornice metafisica del pensiero antinomico. Al fine di sciogliere il nodo alla gola dell'irrimediabile realtà della morte, di annullarla? Quale luogo in effetti può accogliere meglio del teatro una simile scommessa? Può al meglio con essa giocare? *Dare voce ai defunti*, al *nulla*, è una delle prerogative strutturali del teatro.

L'assenza non è l'assenza di un nulla (vv. 509-567). Veniamo al passo al centro della trattazione. Eracle, l'amico degli uomini, l'invincibile semidio figlio di Alcmena e di Zeus, arriva a Fere e, ignaro di tutto, penetra nei territori del lutto, sovvertendo il ritmo del dramma. L'eroe viene da fuori. È l'amico che bussa alla tua porta e non *sa* nulla di ciò che è accaduto e accade. Il non sapere è il suo viatico e il suo stigma. Non solo: a Eracle dall'amico Admeto viene addirittura, in un certo senso, impedito di *sapere*. Ma cosa significa sapere? Che cosa è, qui, a Fere, il *vero*? L'eroe vede i segni del lutto, la testa rasata di Admeto. Pone quindi domande. E riceve risposte al tempo stesso vere e false, oneste e tuttavia fuorvianti. Dialogo amicale e al tempo stesso metafisico gnoseologico, lo scambio di battute tra Admeto ed Eracle è serissimo e al tempo stesso esercizio di godibile intrattenimento intellettuale. *Ironico*. Assistiamo ad un dibattito su apparenza e realtà, recitato da attori, ossia da chi comunque sta fingendo di essere ciò che non è. Non si tratta, a mio parere, solo di un ennesimo pezzo di bravura sofistica, nel solco di altri simili incontri/scontri di personaggi euripidei. Dall'alternarsi serrato di domande e risposte trapela una domanda metafisica e una chiave di lettura possibile dell'intero dramma. Si tratta di un momento drammaturgicamente decisivo, di un salto interpretativo. Prima di avvicinarci al portato sapienziale, misterico, e al possibile significato metateatrale, della presenza/assenza di Alceste sulla scena, al significato del suo sfuggire alla morte grazie

¹⁰ DIANO (1968, XI).

all'intervento di Eracle e presentarsi come simulacro o "enigma del ritorno", *dobbiamo passare* attraverso una riflessione sullo statuto dell'essere e sulla interscambiabilità – non solo scenica – di essere e non essere. *Détour* necessario. E come accadeva ad esempio nell'*Ippolito* euripideo a proposito della definizione dell'eros, anche in questo dialogo viene alla luce – ossia viene messa in scena – l'ambiguità del rapporto tra significante e significato, tra parola e cosa. Il primo scambio tra Admeto ed Eracle riguarda l'identificazione e la descrizione dell'oggetto/soggetto di cui si sta parlando: l'identità del defunto.

Admeto: Salve figlio di Zeus, discendente di Perseo!

Eracle: Salute anche a te, Admeto, re dei Tessali!

Admeto: Ti ringrazio dell'augurio: so che mi sei amico.

Eracle: Ma perché hai i capelli rasi?

Admeto: Oggi devo seppellire un morto.

Eracle: Dio tenga lontano il male dai tuoi figli.

Admeto: I miei figli sono vivi e in casa.

Eracle: Tuo padre, se ne va, è ormai anziano.

Admeto: Anche lui è vivo, e anche mia madre.¹¹

Dopo aver posto le domande riguardo al *ghenos*, la svolta nel dialogo è segnata dalla terza domanda di Eracle:

Eracle: Non sarà morta Alceste, tua moglie?

Admeto: Il discorso su di lei è duplice.

La duplicità del discorso di cui parla Admeto va ben al di là della cornice retorica dei *dissoi logoi* sofisticati. Dietro la questione dell'identità del defunto – che potrebbe anche rientrare, nel suo scioglimento nel meccanismo del riconoscimento/agnizione spesso usato a teatro, non da ultimo a conclusione della stessa *Alceste* – Admeto affronta una questione metafisica radicale: il discorso sullo statuto dell'essere (in una luce che potremmo chiamare paradossalmente parmenidea).

Eracle: Insomma, è viva o è morta?

Admeto: Vive e non vive, e questo mi strazia.

Mettiamo per ora in epochè lo strazio, il tema del dolore su cui torneremo in seguito, e fermiamoci invece sull'argomentazione logica. Eracle ammette di non comprendere l'amico: come può Alceste vivere e non vivere?

Eracle: Non capisco: le tue parole sono oscure.

Admeto: Non sai quale è la sorte che l'aspetta?

Eracle: So che ha accettato di morire al tuo posto.

Admeto: E come si può dire viva, dopo questa promessa?

Admeto fa risalire in un primo momento l'oscurità delle sue parole all'introduzione nel discorso della dimensione temporale, dimensione, anche, del possibile, di quello che sta/può accadere, dell'attesa (e della immaginazione). Proponendo un pensiero sull'essere che incorpora il tempo, il divenire, il mutamento, l'immaginare, Admeto comincia a mettere in crisi il principio di non contraddizione. La dimensione del mutamento

¹¹ Riporto qui la traduzione di PADUANO (1999, 97 ss.).

temporale non può rientrare nella logica che regge il principio di non contraddizione che si basa sullo sguardo teoretico che coglie ciò ‘che è’ – in una dimensione logica ed eterna del presente. Il presente qui invece viene *sfondato*, moltiplicato. Eracle, infatti, in un primo momento replica, svicolando, cercando correggere la direzione del discorso e dello sguardo.

Eracle: Non piangere prima del tempo. Aspetta!

Potremmo chiosare: aspetta che *accada*, aspetta che muoia *davvero*. Solo allora potremmo dirla morta. Senza dubbio una perla argomentativa all’interno dell’ironia tragica di cui l’*Alceste* è intrisa. Solo allora tutto sarà in ordine. Solo allora potremo formulare correttamente alcunché – potremmo, chiamandola morta, dire il vero, vedere/cogliere la realtà, condivisa e condivisibile. All’insistere invece di Admeto sulla dimensione fluida, metamorfica, precaria del reale in cui i confini di essere e non essere divengono labili – *Admeto: Chi sta per morire è morto, e chi è morto non è più* – Eracle replica intervenendo per così dire a gamba tesa. Messa alle strette, l’eroe invoca direttamente la logica del principio di non contraddizione.

Eracle: Ma essere e non essere sono considerate cose diverse!

Forse l’adesione di Eracle al principio di non contraddizione risulta qui a livello logico un poco relativizzata dall’utilizzo del verbo *nomizetai* (“si considera) – “L’è e il non è *si è solito* distinguerli” traduce ad esempio Carlo Diano¹². Eracle intende qui riferirsi non solo al discorso alto, parmenideo, ma anche a un livello della *doxa*, riporta il pensiero dei più? Segnala il livello a cui ai mortali conviene restare? Non è l’*aria* che respira Admeto. La cui nobile *aretè* nel testo euripideo non viene mai messa in dubbio. La sua risposta è definitiva e mira a chiudere il *discorso*:

Admeto: Tu giudichi a questo modo, io a un altro.

Il principe di Fere qui non sta giocando solo con la sospensione del giudizio sull’essere nell’attesa del mutamento che accadrà, ma anche con lo statuto dell’essere in assoluto, e con la presenza (l’essere) di una assenza. Un inciso: pensiamo al significato del verbo immortalare – non sempre facile o addirittura impossibile da tradurre in altre lingue senza che esso perda la sua complessità e profondità semantica. L’atto dell’*immortalare* rimanda ad un attraversamento della morte verso una non morte. Questo *fa* Admeto. E questo è lo stigma del reciproco amore degli sposi. Il loro patto eroico.

Nel dialogo con l’amico Eracle Admeto è arrivato a formulare con “chiarezza” la presenza/assenza nel palazzo di una donna (*Alceste*) che vive e non vive. Questo è per lui il cuore dell’esperienza del lutto – che Admeto ritiene non condivisibile? Non comunicabile? Come continuare allora a parlare – con l’altro?

Come continuare a vivere, in questo mondo?

Admeto si sposta a lato del principio di contraddizione. Cambia strada, discorso. E inizia a *mentire* (ma anche no, continua a dire il vero). Alla domanda di Eracle: *Perché piangi dunque? Chi ti è morto dei tuoi cari?* Admeto, infatti, risponde: *Una donna; anche poco prima parlavamo di una donna.*

Da questo punto in poi il dialogo tra i due fila liscio

Estranea o consanguinea? Domanda Eracle

Estranea, ma legata a questa casa.

Eracle continua:

Come mai è morta qui?

Admeto: Dopo la morte del padre viveva qui.

¹² DIANO (1968, 37).

Iniziando a parlare dell'esistenza e della morte di un'altra – la stessa donna – Admeto crea una defunta che è e non è Alceste. Un suo doppio – che si muove in un mondo logico (condiviso) in cui regna il principio di non contraddizione? La verità, come abbiamo visto, è che egli sta mentendo, ma al tempo stesso sta dicendo all'amico il vero: la descrizione degli attributi di Alceste – l'Alceste scomparsa – è corretta. Invitando l'amico a rimanere da lui, nonostante il lutto (a questo punto minore) che si è abbattuto sulla sua casa, continuando le sue capriole intellettuali conclude: *Chi è morto è morto: entra nella mia casa.*

“Implacabilmente abitata dalle ombre” – potremmo, noi, aggiungere. L'andamento di questo primo dialogo tra Admeto ed Eracle si rispecchierà nella scena finale, in cui Eracle riconduce Alceste allo sposo e lì sarà Eracle a giocare, a sua volta, con il principio di non contraddizione. Quella che è una scena di agnizione/riconoscimento, si svolgerà di nuovo sulla soglia, tra apparenza e realtà, identità e fantasma, vita e non vita.

Il discorso del lutto. Tornando alla messa in scena. Normalizzare la profonda struttura antinomica dell'*Alceste* facendone un moderno elogio teatrale del relativismo della finzione, del punto di vista dell'*anything goes*, quale estrema propaggine mondana della posizione per cui l'uomo è misura di tutte le cose, sarebbe un appiattimento, se non un tradimento del testo e un travisamento dell'essenza metafisica dell'atto teatrale. Tanto quanto, a mio parere, lo è una superficiale lettura smaccatamente “femminista” del dramma che volesse rendere Alceste vittima di un patriarcato introiettato. La scommessa è se mai quella di *affidarsi* ad Euripide e riuscire ad affrontare a livello performativo dualità ed antinomia. Un inciso. Se l'*Alceste* è una meditazione sulla morte, la figura stessa di Thanatos nel dramma compare già di per sé indossando due *maschere*. Quella da commedia, all'inizio, e quella di ben altra natura che viene evocata dalle parole di Alceste. La sposa morente dice infatti di vedere lì, accanto a lei, in scena, la morte che l'aspetta, per portarla via. E la *sua* immagine di Thanatos è ben diversa da quella che il pubblico ha visto baccagliare con Apollo nel prologo. Alceste, e noi con lei, vede e descrive un essere dalle ali neri, lunghe ciglia velano il suo sguardo. Iconografia esiodea. Thanatos, Fratello di Hypnos. Risolvere l'incongruenza testuale parlando di un'allucinazione di Alceste di nuovo non sarebbe altro che un semplice escamotage. Nel Prologo abbiamo goduto di un Thanatos da commedia, destinato per di più a perdere la sua partita, ora però anche noi spettatori percepiamo la presenza inquietante di questa altra Morte. Di questa dimensione *altra*. Dimensione percepibile dell'Ombra. A questo dobbiamo abituarci.

La morte di Alceste, abbiamo visto, non comporta la sua sparizione, al contrario, sancisce se mai la sua presenza, la sua paradossale esistenza, come testimonia il dialogo filosofico tra Admeto ed Eracle. Ma non è solo questione logico filosofica. Potremmo stilare un catalogo dei diversi modi e livelli della presenza/assenza di Alceste che tutto pervade. Presenza psichica e, per così dire testuale, verbale, – nell'anima, nei pensieri e nei lamenti di Admeto, nelle argomentazioni di suo padre Ferete, nelle lacrime dei servi e del figlio Eumelo, nella “poesia” e nei canti del Coro. Presenza che però, al tempo stesso, si rivela nel dramma sempre più sensuale/sensoria. Impalpabile e tuttavia concreta. Il dono che Alceste fa ad Admeto è il lutto. E nella dimensione psichica del lutto l'assenza (del defunto) è la sua presenza.

Un inciso: nel 2002 misi in scena a Milano al Teatro dell'Elfo (interpreti Ida Marinelli e Ferdinando Bruni) una (radicale) rielaborazione drammaturgica dell'*Alceste* euripidea per un Attore e una Attrice. Nella mia scelta drammaturgica e registica di ridurre il dramma a due interpreti, ma non a due personaggi, fu proprio il dialogo tra Admeto ed Eracle a fungere da punto di svolta. A farmi riflettere sulla strabordante, ossessiva presenza teatrale

della sposa di Admeto, invitandomi a leggere *Alceste* come una *epifania* del lutto e dei suoi fantasmi. Come un esercizio teatrale – e abissale – sull’elaborazione del lutto. L’Attore interpretava Apollo ed Admeto, si appropriava di frasi del Coro. L’Attrice interpretava Thanatos, Alceste, Ferete ed Eracle. Facendo uso palese, a livello performativo, del travestimento, nella mia messa in scena, Alceste dominava fisicamente il palcoscenico, presenza ossessiva e mascherata, che si impadronisce della scena non solo metaforicamente, ma come corpo visibile, agente, vivo, reale in palcoscenico. Nello spettacolo Ida Marinelli indossava costumi diversi, parlava con un altro ritmo, aveva sviluppato gestualità diverse, a seconda dei personaggi; tuttavia, rimaneva assolutamente riconoscibile per il pubblico. Un gioco per così dire a carte scoperte. *Ambiguità* irrisolvibile del dono. Admeto dice a fine dramma di essere un “uomo felice”, o “un uomo fortunato”. Avendo ritrovato la *sua* Alceste. Elaborazione del lutto riuscita? È questo l’*happy end*? Possibile? E a che prezzo? O con quale guadagno?

Pescando nelle parole, nelle emozioni, nelle visioni dei *personaggi* in scena si sommano ricordi, immagini, parole, ma anche sensazioni cinestetiche, carezze, eco di voce, amate ceneri. E ancora: evocazione di profumi, unguenti, lacrime versate, annunciate esequie, teatrali, a loro volta. Il dramma è il palcoscenico di Alceste, dell’*assente*. La sposa di Admeto è dappertutto. Nel dramma tutto parla di lei e lei in tutto *parla* – continua a parlare. Pensiamo al respiro cinematografico di quel piccolo cammeo che è la descrizione da parte dell’ancella di ciò che fa Alceste prima di morire. *Flash back*. Come se una macchina da presa avesse registrato tutto ed ora questo tutto viene proiettato all’esterno, sullo schermo. Davanti ai nostri occhi scorre ciò che avviene all’interno del palazzo, seguiamo passo passo la sposa che prende congedo dalle sue stanze. Alceste è *indimenticabile* nella messa in scena della sua assenza/presenza. Il *soma/cadavere* – mai visibile in scena è tuttavia *incombente* e *conteso*. È il corpo verso cui Eracle si precipita e di cui Admeto intende farsi scolpire una copia. Grazie alla statua dell’amata perduta, doppio da collocare nel letto vuoto, Admeto vuole esaudire il suo desiderio allucinatorio, apoteosi funeraria di una rinnovata presenza sensibile di Alceste. Lo sposo potrà così non solo vedere, ma anche abbracciare, quel fantasma della sposa che, Admeto ne è sicuro, verrà a trovarlo in sogno.

Riferimenti bibliografici

BELTRAMETTI 2016

A. Beltrametti, *Alceste non aveva il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti*, in A. Coppola – C. Barone – M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese*, Padova, 13-33.

BELTRAMETTI 2022

A. Beltrametti, *Il piacere proprio della tragedia: in quale rapporto sta con il piacere proprio delle recite rapsodiche? Emozioni, tecniche e intenzioni: un'impasse aristotelica*, in E. Berardi – M.P. Castiglioni – M.L. Desclos – P. Dolcetti (a cura di), *Filosofia, storia, immaginario mitologico. Nuovi approcci. Philosophie, histoire, imaginaire mythologique. Nouvelles Approches*, Alessandria, 57-73.

DETIENNE 1998

M. Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris.

DIANO 1968

C. Diano (a cura di), *Alceste. Euripide*, a cura di Carlo Diano, Vicenza.

KOTT 1974

J. Kott, *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, London (trad. it. Milano 1977).

LESKY 1925

A. Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, «SAWW» CCIII, 2, Wien-Leipzig.

LESKY 1956

A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen (trad. it. Bologna 1996).

MEGAS 1933

G. Megas, *Die Sage von Alkestis*, «Archiv für die Religionwissenschaft» XXX, Leipzig.

PADUANO 1999

G. Paduano (a cura di), *Alceste. Euripide*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano.

THOMPSON 1975

S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington-London.