

Gavino Piga

*Vidi il rovescio del mio atto*

## Il morire di Alcesti e il teatro di Alberto Savinio

1. Quella di Alcesti è la storia di un enigmatico sacrificio fondato su una premessa paradossale. Il suo sposo Admeto ha ottenuto in dono di non morire mai, a patto di trovare ogni volta un sostituto. Giunto il momento, però, nessuno accetta il tragico scambio, neppure gli anziani genitori: solo Alcesti, appunto, si offre. Un atto di straordinaria generosità che verrà premiato (secondo una variante, Eracle lotterà con la Morte per riportare all'amico la sua sposa; un'altra dice che gli dei, ammirati dalla nobiltà dell'eroina, la lasceranno tornare fra i vivi<sup>1</sup>) ma che non esaurisce il grumo di contraddizioni da cui si origina, lasciando che, dietro una struttura narrativa semplice e ancora molto vicina al conto fiabesco, si apra un ventaglio amplissimo di possibilità ermeneutiche: dalla lettura in chiave meramente sentimentale a quella esistenziale, dalla critica degli egoismi umani, delle convenzioni sociali e dei legami familiari alla riflessione sull'utopia dell'immortalità e sul valore della morte. Non stupisce che, secondo quanto testimonia Aristofane di Bisanzio<sup>2</sup>, dei tre maestri della tragedia classica solo Euripide abbia scelto di rappresentare questo mito così paradossale e così potenzialmente corrosivo.

Quando, nel 438, la sua *Alcesti*<sup>3</sup> viene rappresentata, il pubblico ateniese si ritrova davanti ad una scena silenziosa e deserta, immerso da subito nel giorno tragico stabilito per la morte dell'eroina. Apollo, dio prologante, si allontana per evitare un possibile contatto con il corpo che presto sarà cadavere, lasciando gli sposi soli nell'ora più difficile, mentre Thanatos è già arrivato e spia il momento in cui potrà celebrare sulla vittima i suoi riti funesti. Un'ancella esce dal palazzo per raccontare agli anziani del regno il dolore che già si consuma entro le mura: Alcesti è ancora viva ma è come se fosse già morta, perché questo è il giorno. Infine esce lei, la moribonda in preda al delirio, sorretta da un Admeto disperato e supplice, e si abbandona ad un lungo discorso d'addio, rivendica la generosità del suo sacrificio e, nel rimpiangere una felicità ormai preclusa, chiede al suo sposo di non sostituirla mai, di esserle fedele oltre la morte. Quando infine spira, lui, scoprendosi perduto, decreta per sé un lutto eterno. Ma la storia va avanti, ed ecco giungere alle porte del palazzo un Eracle affaticato che si rivolge ad Admeto in nome degli antichi vincoli di ospitalità che li uniscono. Ospitare un amico è obbligo sociale, dovere irrinunciabile, ma per onorarlo Admeto deve nascondere ad Eracle che la propria dimora è funestata dal lutto: così, spinge il

<sup>1</sup> Fra le fonti per la ricostruzione del mito di Alcesti, ci limitiamo qui a ricordare i cenni omerici (*Il. II*, 714-715; 763-765; XXXIII, 376-381; *Od. IV*, 797-798; XI, 258-259), la testimonianza platonica (*Conv.* 179 b-d) e la sintesi pseudo-apolloidea (*Bibl. I*, 9 15), oltre naturalmente alla tragedia euripidea di cui alla nota seguente.

<sup>2</sup> *Hyp. ad Alc.*, 1 Conacher.

<sup>3</sup> Fra le edizioni dell'*Alcesti* di Euripide ricordiamo: A. M. Dale, *Euripides' Alcestis*, Oxford 1954; J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. I, Oxford 1984; D. J. Conacher, *Euripides. Alcestis*, Warminster 1988; D. Kovacs, *Euripides. Cyclops, Alcestis, Medea*, Cambridge 1994. La datazione al 438 (sotto l'arcontato di Glaucino) della rappresentazione dell'opera è ricavata dall'*Ipotesi* di Aristofane di Bisanzio.

pianto e la salma nelle stanze più remote in modo che l'ospite non se ne avveda. E questi infatti, inconsapevole, si abbandona alla gozzoviglia, banchetta, si ubriaca, canta, finché, osservando il viso piangente del giovane servo che Admeto gli ha assegnato, non comincia ad intuire. Scoperto l'accaduto, si divide fra il rimorso per aver profanato le esequie e la gratitudine verso l'amico che, pur di non negargli ospitalità, ha soffocato il dolore, e decide di sdebitarsi: corre all'inseguimento di Thanatos con l'obiettivo di strappargli Alcesti, anche con la forza se necessario, e riportarla a casa. E mentre lui si affretta alla nuova missione, nel cuore più profondo della reggia, davanti al cadavere della sua sposa, Admeto si scaglia feroce contro suo padre rinfacciandogli di non avere voluto sacrificarsi lui, già vecchio, e di avere lasciato che lo facesse una giovane sposa: accuse sconcertanti, a cui quello risponde celebrando il proprio legittimo amore per la vita e mettendo a nudo l'egoismo del figlio, finché ecco tornare Eracle e, al suo seguito, una donna velata. Una straniera, spiega l'eroe, avuta in premio ad una gara: dovendo avviarsi verso l'ennesima fatica, non potrà portarla con sé e perciò chiede ad Admeto di custodirla. Questi in un primo tempo rifiuta inorridito, memore della promessa fatta ad Alcesti morente di non accogliere mai più in casa una donna, ma infine cede alle insistenze dell'amico e la prende per mano per condurla dentro. Solo in quel momento il velo cade e lui riconosce che la donna è Alcesti. È stata riportata fra i vivi ma resta immobile e muta come se fosse ancora morta: dovranno trascorrere ancora tre giorni, dice Eracle, perché esca dal potere di Ade e riprenda a vivere definitivamente. Intanto, però, è sulla fissità inquietante di questa donna-simulacro che il dramma si chiude. Sul tacere di colei che ha conosciuto il segreto della morte ma lo comprende in un silenzio inumano consegnandosi come enigma, come verità – potremmo dire – svelata ma non rivelata<sup>4</sup>.

2. Date le premesse, meno ancora stupisce che fra i contemporanei abbia sentito il fascino di questo mito Alberto Savinio, artista poliedrico, greco anche lui di nascita e, come Euripide, ingegno originale, sottile indagatore delle contraddizioni umane, sferzante dissacratore del proprio tempo<sup>5</sup>. La prima testimonianza del suo interesse per Alcesti si trova in un breve scritto rinvenuto da Annamaria Cascetta fra le carte del

<sup>4</sup> Sul finale della tragedia, e in generale sulle suggestioni di carattere filosofico ed antropologico che tutto il testo offre, fra i numerosi studi crediamo sia il caso di segnalare in particolare: J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bompiani, 2005 (che contiene il saggio ormai classico *Alcesti velata*); A. Tagliapietra, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli, 1997. Ricordiamo anche gli interessanti articoli: E. Masaracchia, *Il velo di Alcesti*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XLII (1992), pp. 29-35; A. Neri, *Per una lettura antropologica dell'Alcesti*, in «Lexis» IX-X (1992), pp. 93-114.

<sup>5</sup> Per un inquadramento generale della personalità e dell'opera di Savinio, nell'ambito di una bibliografia sempre più nutrita, ricordiamo innanzitutto gli ormai classici: U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973; S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; W. Pedullà, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani, 1991; M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979. Accanto a questi, fra i lavori più recenti, limitando la selezione alle monografie di argomento generale, ricordiamo: S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; A. Tinterri, *Savinio e l'«Altro»*, Genova, Il Melangolo, 1999; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999; M. E. Gutierrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2000; G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007; A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni di Nuova Cultura, 2005; G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, MUP, 2009; A. Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009; D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013.

Fondo depositato presso il Gabinetto Vieusseux: «sette fogli manoscritti solo sul recto con alcune cancellature e due schizzi a lapis per una possibile scenografia»,<sup>6</sup> in cui viene tracciato l'abbozzo di una farsa tragica in molti particolari ancora vicina al modello euripideo. Qui, però, Admeto è un re morente che solo per il bene del regno, su insistenza dei suoi ministri, accetta di continuare a vivere. L'accordo che viene stipulato con l'Angelo della morte è dunque un compromesso di natura politica: consentirà la salvezza del regno tramite quella del suo sovrano a condizione però che un membro della sua famiglia si offra come sostituto. Tutti si tirano indietro e quando l'Angelo giunge trova solo la figlioletta di Admeto disposta a morire, ma «dopo breve esitazione, decide di non prenderla. La bambina spaventata corre da sua madre. L'angelo la segue» e di qui la tragedia, che pare doversi consumare in una scena dal forte impatto visivo: «La scena si abbuia. Saluto a Admeto. Spegne luce. Alcesti rimasta nel suo gesto. Admeto non c'è più. C'è Tanato. Perplesso», mentre i parenti del re assistono incollati al boccascena. Al principio del secondo atto arriva Ercole e chiede ospitalità. Lo schema euripideo si ripete fedelmente: la gaffe di Ercole e il suo proposito di sdebitarsi. Egli si reca alle porte dell'Ade, immaginato come una sorta di clinica-convalescenziario, ove riscatta Alcesti che lo segue senza entusiasmo (mentre gli altri morti rifiutano esplicitamente di essere condotti via) e la riporta velata nella reggia, dove solo la figlioletta la riconosce subito. Anche qui, la rediviva Alcesti non può parlare perché ancora sacra all'Ade, ma «parlerà, salvo la memoria di ciò che ha veduto e non può riferire». L'abbozzo si chiude con un ambiguo discorso di Ercole, presago di inquietudini ancora aperte, ai «presenti che si acquattano»: «Inutile nascondersi [...] E anche voi lo saprete, non da lei che coi presenti non parlerà, ma le vedrete nelle vostre case»<sup>7</sup>.

Come si vede, già in questo primo progetto, mai realizzato, Savinio forza il modello innestandovi una precisa chiave interpretativa (che in certa misura resisterà anche successivamente). Admeto viene assolto dalle forti ambiguità di cui Euripide lo aveva innervato: la dimensione politica in cui la storia viene calata, del tutto assente nel modello greco, muove infatti verso una critica al feticcio della ragion di Stato di cui anche il re è vittima. Emerge poi una dimensione affettivo-familiare, enfatizzata dalla presenza della figlia, che qualifica ed esaurisce l'atto di Alcesti e, come controcanto, la meschinità senza appello dei parenti, laddove Euripide aveva invece dato ampio spazio alle ragioni del padre di Admeto ed aveva anche trattato in modo più problematico quelle di Alcesti. Ma soprattutto, si segnala qui la rappresentazione della catabasi di Ercole in un Ade rappresentato come una clinica da cui i morti non vogliono tornare indietro: dettaglio che comincia a tematizzare la complessità della morte come fatto esistenziale e che diventerà il nodo centrale della riflessione saviniana su Alcesti. Per il resto, però, la narrazione mitologica viene qui ancora conservata, in buona sostanza, nella struttura che la classicità aveva tramandato, salvo enfatizzarne alcuni aspetti o adottare soluzioni più funzionali alla cornice interpretativa prescelta, e i personaggi restano i medesimi del dramma euripideo. Per dare una forma compiuta agli elementi

<sup>6</sup> A. Cascetta, *L'«Alcesti di Samuele» di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni - G. Milanese - A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, p. 1442.

<sup>7</sup> Per la trascrizione del testo, cfr. *Ibid.*, pp. 1442-1446.

di originalità che sono stati ravvisati, infatti, Savinio dovrà far passare le proprie intuizioni attraverso un mutamento strutturale del modo di maneggiare la materia mitologica e, mediante una riflessione più matura sulla natura del mito, dovrà sottoporre il modello euripideo ad un grado di rielaborazione molto profondo per penetrarne infine una più intima verità.

3. La figura di Alceste riemergerà nell'immaginario di Savinio nel 1942, quando gli capiterà casualmente di conoscere la storia di Alfred Schlee, editore viennese la cui moglie, ebrea, si era tolta la vita per evitare di danneggiarlo quando le leggi razziali si erano inasprite al punto da colpire non soltanto gli ebrei ma anche quanti avevano un coniuge ebreo<sup>8</sup>. È così che Alceste entra definitivamente nell'opera del nostro autore che, ispirandosi a questa storia vera, scrive fra il 1948 e il 1949 il dramma *Alceste di Samuele*<sup>9</sup>, rappresentato il 1 giugno 1950 al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler<sup>10</sup>. Nella nota introduttiva, Savinio ricorda ancora il momento che occasionò la stesura dell'opera: «A me [...] 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 e quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera»<sup>11</sup>.

Questa analogia – termine denso di valenze per le poetiche del Novecento – che istituisce un accostamento intuitivo fra le due vicende, determina un capovolgimento rispetto all'impostazione precedente (che era stata sostanzialmente anche quella del *Capitano Ulisse*<sup>12</sup> del 1925): non più una rilettura attualizzante del mito adattato ad istanze contemporanee, ma una rilettura del contemporaneo adattato ad istanze mitologiche. Il mito non è più insomma punto di partenza su cui costruire una nuova narrazione innestandovi variazioni o producendone interpretazioni, ma semmai è punto d'arrivo cui si giunge partendo da un'altra base, da una piattaforma di verità ricomposta tale e quale mediante cui si accede all'archetipo, verità seconda ed ulteriore. I protagonisti perciò non sono più Admeto e Alceste, bensì l'editore Paul Goetz e sua moglie Teresa, riconosciuti e riconnessi ai loro omologhi mitologici in un processo graduale che nasce dal vivo consumarsi della loro esperienza tragica, dal lento emergere del nucleo archetipico rinvenibile sotto la coltre della loro storicità. Il contesto è ormai quello del maturo prodotto d'avanguardia. La scena è collegata alla platea da una passerella di legno e si compone di pochi elementi potentemente

<sup>8</sup> L'episodio viene raccontato da Savinio nell'articolo *Alceste seconda*, pubblicato su «La Lettura» del 19 ottobre 1946, ora in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia - F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 397-400.

<sup>9</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991. Fra gli studi critici relativi all'opera, oltre al lavoro di A. Cascetta già citato, ricordiamo anche: L. Bravi, *Il mito in Alberto Savinio: Alceste di Samuele*, in «Seminari romani di cultura greca» 1 (1998), pp. 366-371. Sul teatro saviniano, si veda inoltre: B. Zandrino, *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio*, in AA. VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di C. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985; L. Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991; A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>10</sup> Per una ricostruzione puntuale della genesi dell'opera e della sua prima rappresentazione, si veda A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, cit., pp. 154-180.

<sup>11</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 11.

<sup>12</sup> A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989.

evocativi fra i quali si muove un personaggio-Autore che, giunto in teatro per via di un impulso profondo, richiama all'esistenza storie, sentimenti, personaggi, ricordi trasfigurati, rapiti dalla coscienza e dalla memoria e trasportati nella dimensione dell'arte. Così scorre la dolorosa storia. In un giorno qualunque del 1942 una telefonata del Ministero per la Cultura sconvolge la vita della famiglia Goerz: Paul viene esortato a divorziare per non perdere il lavoro e Teresa – per amore del marito ma anche perché sedotta dall'estrema solennità di una scelta definitiva – decide di togliersi di mezzo annegandosi nel fiume Isar. Sul fondo incombe un enorme telefono, il primo medium attraverso cui passa la tragedia. Al suo rientro a casa, ancora ignaro di tutto, Paul trova una lunga lettera con cui Teresa si congeda dalla vita. Sul fondo c'è ora il ritratto della donna. Mentre lui legge, gli fanno da contrappunto da un lato le variazioni filosofiche dell'Autore, dall'altro i commenti stizziti e petulanti dei genitori che per l'intera durata del dramma rimarranno ai lati del palcoscenico, incastrati e come imbalsamati, personaggi chiusi dentro sagome dipinte<sup>13</sup> con una sola apertura in corrispondenza del viso. Il gesto di Teresa viene così sottoposto ad una analisi impietosa mentre il vedovo, smarrito, continua a non coglierne il significato.

È a questo punto che, sulla prima piattaforma di verità, si innesta l'elemento che riporta la vicenda alla struttura della narrazione mitologica: perché Teresa possa essere fino in fondo una nuova Alceste, occorre un Ercole che la riporti indietro (sempre Savinio aveva scritto: «Sbaglierebbe chi pensasse che la protagonista dell'Alceste è Alceste: protagonista è Ercole, questo forzuto ottuso e malinconico, questo faticone adibito ai lavori pesanti»<sup>14</sup>). Il passaggio è scandito da un'ellissi che porta direttamente al 1945. La guerra è finita. Celebra il proprio trionfale ingresso il Presidente Roosevelt che in realtà, come impone il dato storico, è già morto, ma ancora non ne ha consapevolezza. Udata la storia dei Goerz, si precipita nel Kursaal dei morti, singolare oltretomba dove i morti dotati di una personalità troppo compatta, non ancora riducibile alla definitiva disintegrazione, cercano di alleviare le loro sofferenze per arrivare finalmente all'oblio eterno, desiderosi di spogliarsi dei residui di vita che ancora li opprimono, sotto le cure di un Direttore ermafrodito. Questi, dopo un acceso dialogo con il Presidente, per amore di tranquillità gli concede di restituire Teresa ai familiari, e qui la tragedia trova il suo epilogo. Rientrata in scena attraverso il ritratto, Teresa non è più la donna che aveva pervaso di una dolce voce la prima parte del dramma. Ora è fredda ambasciatrice della verità estrema, guarda le cose dall'interno e ne percepisce il senso autentico nel loro rovescio: la vita è una squallida amante che seduce gli individui per distrarli dalla loro più intima verità, che è la morte. Mentre parla, attira verso di sé Paul, ancora confuso e immobile, fino a portarlo nella sua nuova dimensione. In queste nozze con Ade (luogo tipico della tragedia greca), i due trovano l'unica via per ricongiungersi e, forse per la prima volta, esperiscono davvero una condivisione profonda, nel Tutto o nel Nulla di Thanatos che alla fine vince e trionfa.

4. Il materiale originario è stato dunque recuperato attraverso un'operazione complessa in due fasi: demitizzato, ossia intuito e scoperto nella quotidianità dell'esistenza,

<sup>13</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 28.

<sup>14</sup> A. Savinio, *Alceste seconda*, in *Opere*, cit., p. 399.

nell'effettualità degli accadimenti, e poi rimitizzato, trasfigurato nuovamente nel suo nucleo di verità più profondo<sup>15</sup>. Due fasi intimamente connesse e impossibili l'una senza l'altra: il mito sgorga dalla linearità del tempo storico-biografico, e solo dopo ridiventa tempo chiuso – mitico appunto – ma non più per cristallizzare gli eventi nel passato remoto e indefinito della leggenda, bensì per farli fluire in un presente perenne, astorico, che è l'oggi continuo dell'arte. Il passaggio da una fase all'altra è segnato, significativamente, da una forzatura cronologica e l'unico personaggio introdotto appositamente per rispondere alla struttura del mito, Roosevelt-Eracle, è letteralmente anacronistico.

Solo dopo il suo ingresso, quando si alterano le connessioni storico-temporali e comincia la rimitizzazione della vicenda, Teresa può infatti riconnettersi compiutamente ad Alcesti. Prima dell'arrivo di Roosevelt, l'unico ad avere coscienza della natura mitologica della storia di Paul e Teresa era l'Autore, che invano si affaticava a spiegarla ai personaggi. A Paul aveva detto: «Se una persona ha diritto di entrare terza fra noi, questa è Alcesti. 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 [...] 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 Alcesti non è un individuo ma una specie»<sup>16</sup>. Ma Paul non aveva capito, incapace di ricondurre la confusione ad un archetipo, e Alcesti era ancora un personaggio terzo. All'arrivo di Roosevelt, però, l'Autore approfondisce il concetto: «Quando si dice Ercole al singolare si fa una sineddoche, ossia si prende la parte per il tutto. Ercole è il nome comune di una ininterrotta serie di uomini forti, onesti e soprattutto ottusi, adibiti a questi grossi e periodici lavori di ripulitura del mondo». E Roosevelt: «Io non sto molto dietro alle cose letterarie, ma capisco egualmente che questo che lei mi dice è giusto. Mi spieghi ora perché io sono l'Ercole del nostro tempo»<sup>17</sup>. Qui l'identificazione diviene completa, il rapporto è metonimico: il personaggio mitologico non è più un terzo, ma s'incarna in quello storico. La proiezione verso una temporalità ciclica che richiama i «tempi precedenti il tempo storico», «quel periodo glauco, non ancora inquadrato nei quadri della storia, che è il periodo dei miti»<sup>18</sup>, consente di ritrovare una «regolarità» nell'apparente caos della storia (ecco il dramma della coscienza novecentesca e dei terribili lutti che si trova a dover elaborare) e rimitizza definitivamente la vicenda. Cominciano a corrispondere anche i nomi dei personaggi (o talora i soprannomi: è curioso per esempio che, giunto nel Kursaal, Roosevelt cerchi Teresa non nella fila della G ma in quella della A, sostenendo che ella «si era guadagnata il soprannome di Alcesti»<sup>19</sup> e c'è da credere che nello scarto sottile fra nome e soprannome la scrittura attenta di Savinio abbia voluto conservare comunque

<sup>15</sup> Per l'uso delle categorie di «demitizzazione» e «rimitizzazione» a proposito dell'*Alcesti di Samuele*, cfr. anche A. Cascetta, cit., p. 1409.

<sup>16</sup> A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit. p. 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 138.

uno spazio di problematicità al rapporto fra l'individuo e la specie, fra la parte e il tutto).

5. Quale era però la sostanza dell'analogia fra Teresa e Alceste, ciò che ha reso possibile una lettura mitologica della biografia degli Schlee? Lo aveva scritto l'autore: una «morte che fa vivere»<sup>20</sup>, e al recupero di questo nodo era funzionale il procedimento che abbiamo illustrato.

È un accostamento ardito, una contraddizione feconda che Savinio aveva variamente elaborato: aveva detto il suo *alter-ego* letterario Nivasio Dolcemare, davanti alla madre morente, che «la morte è il parto più difficile e una terribile nascita»<sup>21</sup>, così come, per tacer d'altro, gli avevano mostrato le necropoli etrusche come la vita scorra in funzione dell'attrazione che su di essa esercita la morte<sup>22</sup>. I due poli della dicotomia vita-morte si intersecano, si condizionano, si determinano vicendevolmente in un dialogo in cui sovente i confini sono labili. Dice infatti la madre di Paul nel nostro dramma: «Vivi e morti si sono sempre confusi. Vivi che non sanno di essere morti e morti che non sanno di essere vivi»<sup>23</sup>. Del resto Teresa, morta «per volontà di essere»<sup>24</sup>, una volta tornata dice: «Percorsi il cammino senza accorgermene, come dormendo. Ma quando fui là e vidi il rovescio del mio atto, conobbi che il mio coraggio, la mia determinazione di morire, erano le cose più 'di vita' che un vivente può pensare»<sup>25</sup>. Ed ancora: «Tra i ricordi che ancora mi rimangono del mondo di quassù, ricordo queste tre parole: "Lotta di classe"... Di queste tre parole ora conosco il significato "interno". Come di tutte le cose. Di là non vedono delle cose se non una sola faccia. E su questo edificano le loro verità. E vivono in perpetuo e generale inganno. Da qui noi vediamo anche l'altra faccia delle cose. La loro integralità. E vedo il significato integrale di "lotta di classe". E' la lotta fra vivi e morti. Lotta di vivi per conquistare la qualità di morti»<sup>26</sup>. Tra la vita e la morte esiste un rapporto di specularità, di reciproca complementarietà: l'una è il rovescio dell'altra. Oltre il dato biologico, la morte è già nella vita e la vita si inverte nella morte. Si ascolti ancora Teresa a proposito dei suoi figli: «Di tutti i presenti, solo questi due ragazzi non hanno ancora nulla di morto... O così poco che io, morta, ancora non lo sento [...] Ecco perché i figli non si accorgono di camminare – e in fondo non si accorgono di vivere. Ecco perché il loro tempo è lungo. Ma, a partire da quel punto, la meta del cammino della vita non è più la vita: è la morte. Gli uomini allora sono genitori. Noi allora cominciamo ad accorgerci che camminiamo – e in fondo cominciamo ad accorgerci che viviamo. E ci accorgiamo che la nostra vita è breve. Ci accorgiamo che il nostro tempo si abbrevia sempre più [...] Una cosa segnala il passaggio dalla strada della vita alla strada della morte: la nascita dei figli. Nell'atto stesso in cui noi donne mettiamo al mondo il nostro primo figlio – noi, dirette rappresentanti della natura – cessa di brillare in fondo alla nostra strada la

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> A. Savinio, *Casa "La Vita"*, Milano, Adelphi, 1988, p. 178.

<sup>22</sup> Cfr. A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>23</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 113.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 173.

meta della vita, e appare l'ombra sconfinata della morte»<sup>27</sup>. La morte è non banalmente la fine o la negazione della vita, ma una dimensione dell'esistenza. Assume uno spessore temporale che coincide con quello del vivere (è chiaro dunque perché Savinio scelga di concentrare la carica conflittuale del dramma sull'opposizione fra Teresa-Alcesti e Roosevelt-Eracle, propugnatore di un vitalismo che si nega ad ogni possibilità di prospettiva: «Non so di essere stato. Ignoro ugualmente di dovere essere. Sono. Ecco tutto»<sup>28</sup>).

È a questo livello che Savinio recupera, insieme al mito, anche il modello euripideo, di cui nell'*Alcesti di Samuele* sembrerebbe non esserci più molto. Ne estrae cioè la profonda dimensione esistenziale.

La tragedia euripidea, infatti, è tutta costruita su sequenze ossimoriche che variano e riproducono la contraddizione della vita non vita (*ou bios o bios*), ed almeno in due momenti essenziali del dramma questo nodo viene spiegato. Quando l'ancella esce dal palazzo per conferire con gli anziani del regno, e questi le chiedono se Alcesti è ancora viva o già morta, ella dice che vive ed è morta. All'*aut-aut* sostituisce un *et-et*. Com'è possibile? Perché, spiega, è già morto chi sta per morire<sup>29</sup> (secondo un motivo tipico dell'immaginario antico). Eppure – e questo un Greco lo comprendeva bene – in un'azione o in un fatto non c'è solo un quando ma anche un come: fra il vivere e la morte c'è una distinzione cronologica ma anche aspettuale, perché vivere è uno stato, ha una sua durata, mentre la morte è un evento, brutalmente occlusivo. Nell'*et-et* dell'ancella, dunque, anche la morte, in quanto contemporanea alla vita, diventa uno stato, un morire<sup>30</sup>. Quando poi giunge Eracle ed Admeto lo accoglie, questo paradosso viene ripreso. Eracle chiede notizie di Alcesti e Admeto, che deve nascondergli il lutto, usa un'espressione ambigua che ricalca quella dell'ancella ma anche la approfondisce: Alcesti è e non è (la sfumatura è notevole, la disomogeneità aspettuale è superata e il discorso assume connotati ontologici). Ancora una volta, com'è possibile? Perché, spiega Admeto, non può dirsi vivo chi ha già promesso di morire<sup>31</sup>. Del resto, lo stesso Eracle, nel suo cianciare d'ubriaco, dice al servo triste che lo veglia: «Per la gente seriosa e accigliata la vita non è vera vita [...] Chi è mortale deve pensare da mortale [...] Tutti i mortali devono morire e nessuno di loro sa se domani sarà ancora vivo»<sup>32</sup>. Tutti, tranne Alcesti e, grazie a lei, Admeto. I confini fra la vita e la morte trascendono insomma il dato biologico: la vita non vita altro non è che la morte assunta come stato esistenziale.

Scriva Heidegger che esiste una differenza cruciale fra il morire per e il morire al posto di qualcuno: «Ognuno può, sì, morire per un altro. Ma questo significa sempre: sacrificarsi per un altro in una determinata cosa, non può mai significare che all'altro sia così sottratta la propria morte»<sup>33</sup>. È proprio su questo punto che si gioca, in

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 175, 183-184.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>29</sup> Eur., *Alc.* 141-143.

<sup>30</sup> Per una più articolata argomentazione della proposta ermeneutica che qui riporto, con puntuali riferimenti al testo greco, rimando al mio precedente lavoro *Velare, svelare, rivelare. Per una lettura dell'Alcesti di Euripide*, in «Aperture» 26 (2010), pp. 55-68.

<sup>31</sup> Eur., *Alc.* 507-545.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 782-784, 799-802.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 274.



Euripide, l'ambiguità del sacrificio di Alceste. Morte che fa vivere, appunto, ovvero che toglie ad altri la possibilità di morire. Ma questo è un processo distruttivo: Admeto, dopo la perdita di Alceste, privato della propria autenticità esistenziale, di quel vivere per la morte tanto caro anche a Savinio, entra in un lutto eterno, in una crisi della presenza che segna anche in lui il marchio della vita non vita. Esattamente come Paul che esclama: «Chi osa dire che Teresa è morta? Non sa colui che parla che Teresa ha dato la vita a me? Ed è più viva di me? Più viva di tutti?»<sup>34</sup>. Lui, invece, è immobile, perlopiù silenzioso, imprigionato in una piccolissima porzione di spazio: «Da questo cerchio, finché Teresa non ritorna, io non posso uscire»<sup>35</sup>. Il cerchio, scrive altrove Savinio, «è anche il segno dell'immortalità. Questa condizione inumana noi non l'amiamo, non la desideriamo, e aspettiamo con fiducia l'umanissima morte»<sup>36</sup>: ciò che infatti Paul attende, forse inconsapevolmente, dal ritorno di Teresa che verrà a portarlo con sé. Ritorno la cui coscienza assume i caratteri della liberazione: «Grazie! Ora io non sono più costretto a tacere. Perché tacevo? Perché mi nascondevo? Perché mi chiudevono? [...] Ora posso parlare chiaro e forte. Posso dire quello che non ho potuto dire prima. Posso dire: io, qui, aspetto la mia sposa. Ma... da dove verrà? [...] Prima, dissi: "Da quella porta". Allora sapevo. Ora non so più. Ora Teresa è dentro di me. Prima ero chiuso. Ora sono aperto»<sup>37</sup>. Teresa viene a riportare a Paul la sua morte, e con ciò a restituire senso alla sua vita. A ridargli l'autenticità che gli aveva tolto. Qui si consuma e si inverte il paradosso della morte che fa vivere. Il mito, recuperando la prima «piattaforma di verità» ad una «verità ancora più vera», ricostituisce quella circolarità fra vita e morte che era la sua ragione profonda. E così rimitizzata, la storia può offrire anche una soluzione ad un finale che Euripide aveva invece lasciato aperto. Mentre Admeto accoglie con riluttanza la straniera che Eracle gli porta, ancora velata e immobile, «come Teseo con la Gorgone»<sup>38</sup>, ossia distraendo lo sguardo dalla morte<sup>39</sup>, nel momento che segna il loro ricongiungimento, Paul no. È ormai consapevole del fatto che, come Savinio altrove scrive, «l'attrazione della morte è irresistibile» e che distrarre da ciò il nostro pensiero – come fanno normalmente gli uomini edificando e riedificando le civiltà, che altro non sono appunto se non «una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte»<sup>40</sup> – consegna ancora una volta all'inautenticità. Del resto, Teresa non è la straniera euripidea. Quando parla della Morte – e poi di sé stessa – dice: «La nostra grande compagna. La nostra altissima Signora [...]. Qui. Costoro non la vedono. Non la possono vedere [...] Essa, per il rispetto che deve a se stessa, per i doveri che le impone la sua personale dignità, non può prendere a prestito, come ho fatto io, un'apparenza familiare. Non può mascherarsi con maschera umana. Certi compromessi

<sup>34</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 157.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>36</sup> A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 49.

<sup>37</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 162.

<sup>38</sup> Eur., *Alc.* 1118.

<sup>39</sup> Per quanto attiene al topos della distrazione dello sguardo nella tragedia e, più in generale, nell'immaginario classico, fra gli altri si veda: A. Serghidou, *Visage, masque et apparence*, in «Dioniso» LXV, 1 (1995), pp. 21ss; A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit.; J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

<sup>40</sup> A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 88.

non le si addicono»<sup>41</sup>. Lei dunque ammette di essere ritornata davvero come simulacro, coperta da una maschera che però, al contrario del velo di Alceste, non ha la funzione di renderla irriconoscibile, ma anzi di farla riconoscere. Perché qui Alceste, a differenza che in Euripide, è ambasciatrice di un messaggio, non portatrice di un silenzio, e per di più ambasciatrice di un messaggio *universale* che riempie e compie il tempo rimitizzato del dramma, non già di una ragione familiare, destinata a prodursi in un ricostituito ordine domestico. L'invisibilità della Morte è distruzione dell'individualità: «Non individui più: sciolti nel nulla – nel tutto»<sup>42</sup> (ecco un ulteriore accostamento ossimorico). «Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il “nostro” atto universale. Il solo nostro atto universale. Questo il grande segreto della morte»<sup>43</sup>. Così la nuova Alceste si congeda definitivamente dalla vita e dalla scena. Così, dalla storia, si passa definitivamente al paradigma e, in qualche modo, all'eternità.

---

<sup>41</sup> A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 176.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 189.