

MARIA PIA PATTONI

Quel che resta del mito.
La traccia di Euripide in *Alceste di Samuele*
di Alberto Savinio

1. *Genesi e composizione del dramma*

Alceste di Samuele, ultima pièce teatrale di Alberto Savinio, alias Andrea de Chirico, fu pubblicata a Milano da Valentino Bompiani il 27 maggio 1949, nel nono volume della collana «Pegaso Teatrale» e risultò vincitrice nello stesso anno del Premio *Re degli Amici*, con una giuria della quale facevano parte Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli¹. Il 1 giugno 1950 l'opera debuttò sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, per la direzione di Giorgio Strehler, con scene e costumi dello stesso Savinio e Lilla Brignone nel ruolo di protagonista. La messa in scena si rivelò tuttavia un tragico fallimento: disapprovazione e dissensi da parte sia del pubblico, che disturbò lo spettacolo con fischi e rimbrotti, sia della critica, che il mattino seguente stroncò pesantemente la rappresentazione sancendone l'insuccesso. Dopo undici repliche il dramma venne tolto dal cartellone del Piccolo e non riapparve più in scena fino al 1999, nella riproposizione di Luca Ronconi al Teatro Argentina di Roma².

La rappresentazione era stata preceduta, a partire dal 1945, da una serie di interventi giornalistici in cui Savinio, illustrando il suo progetto, raccontava di avere tratto lo spunto del dramma da una vicenda realmente accaduta al direttore di un'importante casa editrice musicale viennese al tempo degli inasprimenti razziali di Norimberga. Uno di questi articoli, apparso su *Sipario* nel maggio 1947 con il titolo *Come nacque Alceste di Samuele*, venne poi ripreso dall'autore e in parte inserito nella premessa

¹ TINTERI 1993, pp. 165-166.

² LIZZA VENUTI 2004, pp. 5-6. Si veda anche l'intervista a Luca Ronconi, curata da Mario Di Giuseppe, pubblicata nel programma di sala e ora disponibile al sito http://www.lucaronconi.it/ronconi/programmi_di_sala/alcestioo1.pdf.

dell'edizione a stampa del dramma³.

Savinio riferisce di aver incontrato il personaggio in questione nell'autunno del 1942 quando, in qualità di critico musicale per il quotidiano «Il Popolo di Roma», seguiva la preparazione della messa in scena del *Wozzeck* di Alban Berg, per la prima volta rappresentato in Italia dal maestro Tullio Serafin, presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma, nonostante la resistenza fascista e le pressioni ricevute dalla Germania nazista che nel 1937 l'aveva messo all'indice in quanto 'arte degenerata'⁴.

Durante le prove, Savinio notò in sala un uomo sconosciuto «impastranato e occhialuto», che immediatamente catalizzò la sua attenzione per il fatto di essere visibilmente «*carico di fato*»⁵. L'amico compositore Roman Vlad gli spiegò che si trattava del dottor Alfred Schlee (la cui identità, a partire dal 1947, Savinio cela sotto le falsi iniziali di P.S.), direttore di una delle maggiori case musicali viennesi ed editore del *Wozzeck*, «giunto da Vienna a Roma per recare il conforto della sua presenza a un'opera edita dalla sua casa»⁶. Sua moglie, ebrea, si era uccisa per sottrarre il marito alla penosa scelta di divorziare da lei oppure rinunciare alla carriera professionale.

Da questo fatto di cronaca Savinio sostiene di aver tratto ispirazione per la sua rivisitazione del mito⁷, trasfigurato e calato nel-

³ Savinio in TINTERRI 1991, pp. 11 e 25-26. Per altri interventi dello stesso Savinio cfr. anche *Alceste di Samuele*, «Il Tempo», 21 Gennaio 1945, ripubblicato con qualche variante col titolo di *Alceste seconda* in «La Lettura», 19 ottobre 1946; *Come nacque Alceste di Samuele*, in «Sipario» XIII (maggio 1947); *Genitori e figli*, «Corriere d'informazione», 17 gennaio 1948; *Ercole oggi*, «Corriere d'informazione», 22-23 gennaio 1948; *Famiglia*, «Corriere d'informazione», 18 maggio 1949; *Orfeo dentista*, «Corriere d'informazione», 18 maggio 1950. Un'anticipazione di *Alceste di Samuele* apparve in «Fiera Letteraria», 7 agosto 1947.

⁴ Il *Wozzeck* era infatti, a detta dello stesso Savinio, un'opera «contemporanea», «di pretto carattere espressionista, ossia un esempio di ciò che gl'igienisti dell'arte vogliono rigorosamente vietare e che del resto danno come 'superato'» (cfr. A. SAVINIO, *Ricordi del teatro lirico*, in «Nuova storia contemporanea», vol. 6, fasc. 6, 2002, pp. 82-86).

⁵ SAVINIO, *Come nacque Alceste di Samuele* (citato sopra alla n. 3).

⁶ SAVINIO, *Alceste seconda* (citato sopra alla n. 3).

⁷ Per la genesi del dramma potrebbe avere avuto un ruolo rilevante anche il suicidio (avvenuto a Modena il 29 novembre 1938) dell'editore Angelo Fortunato Formigini, di origini ebraiche, per il quale Savinio aveva lavorato, traducendo *Le dame galanti* di Brantôme (1937).

la storia borghese di Paul e Teresa Goerz, e ambientato a Monaco di Baviera, dove scorre l'Isar, il fiume in cui la protagonista si dà la morte.

2. *Il modello mitico*

Il dramma si articola in due parti, senza indicazioni di suddivisioni interne in scene. Nella prima parte, che si svolge interamente nel salotto di casa Goerz, si succedono le seguenti vicende-chiave: l'arrivo della telefonata dal Ministero, che intima a Paul di scegliere fra il divorzio e il licenziamento; il ritrovamento della lettera d'addio con cui Teresa annuncia la sua scelta sacrificale, come una liberazione per sé e per il marito (dapprima è Paul a leggere la lettera, poi prende a parlare il ritratto stesso di Teresa appeso in salotto); l'epifania di un moderno salvatore, Franklin Delano Roosevelt, il quale, pur essendo di fatto già morto, è ancora dotato di spiriti vitali che gli lasciano un residuo di vita; segue l'annuncio della sua missione, il cui scopo è di riportare Teresa dal regno dei morti.

All'inizio della seconda parte la scena si trasferisce nel *Kur-saal* dei morti, dove sono ospitati «quelli che hanno da liberarsi da una forte personalità, da una personalità compatta»⁸, ovvero i defunti che stentano a morire, in quanto la fama di cui godono nel mondo dei vivi impedisce loro l'annullamento totale. Lì Roosevelt ottiene di riportare nel mondo Teresa. La scena si sposta quindi nuovamente nel salotto di casa Goerz, dove hanno luogo in successione: il ritorno in terra di Roosevelt; la riapparizione successiva anche di Teresa, come fuoriuscita dalla cornice del suo ritratto, e la sua lezione ai vivi sulla morte; lo spegnersi definitivo di Roosevelt; la morte di Paul che Teresa accompagnerà amorevolmente nell'aldilà, dopo avergli spiegato che è meglio riunirsi nella morte che nella vita; il progressivo allontanarsi di tutti i personaggi dalla scena ad eccezione dei due vecchi genitori di Paul,

⁸ Savinio in TINTERRI 1991, p. 128 (da questa edizione sono tratte le citazioni qui a seguire). Sulle scene relative al regno dei morti si veda POLICASTRO 2005.

che riprendono la loro immobile esistenza di sempre.

Nella prima parte il personaggio di Alcesti è espressamente citato come modello. L'Autore, che è pirandellianamente uno dei personaggi del dramma, racconta che non appena questo episodio di cronaca gli fu raccontato dall'amico Blod (si tratta dello pseudonimo sotto cui si nasconde il musicologo Roman Vlad), davanti ai suoi occhi si delineò immediatamente una figura, quella mitica di Alcesti: una figura «alta, trasparente», nell'aspetto di «una statua di cristallo», una «statua di luce» (p. 26). Nell'intuizione dell'Autore il mito è dunque anzi tutto sentito come la forma immutabile e incorruttibile in cui la materialità opaca della vita che fluisce si cristallizza, acquistando trasparenza e permanenza.

Più avanti, Paul, mentre legge la lettera con le ultime parole della moglie, viene consolato dall'Autore, che di nuovo ritorna con alcuni approfondimenti sull'analogia fra la sua storia personale e quella di Alcesti:

GOERZ: Che c'entra Alcesti?

AUTORE: 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. Conoscevamo Alcesti di Pelia: ora conosciamo Alcesti... Il papà della signora è ancora in vita?

GOERZ: No.

AUTORE: Come si chiamava?

GOERZ: Samuele.

AUTORE: Ora conosciamo Alcesti di Samuele... (p. 45).

Tra mito e realtà Savinio immagina dunque un doppio movimento, di 'demitizzazione e rimitizzazione' al tempo stesso⁹: da una parte, l'abbassamento dell'aura classica in cui la tradizione

⁹ L'osservazione è di CASCETTA 1995, pp. 1406-1407.

può aver ingessato il mito attraverso il suo reinnesto nella realtà; dall'altra, la trasvalutazione della realtà attraverso una lente che ne porta alla luce gli aspetti più reconditi, determinando nella realtà un'irruzione di verità.

Il mito di Alceste viene nuovamente citato quando, più tardi, si presenta in scena l'ex-presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt, al quale viene affidato il compito che fu di Eracle: quello di recarsi nell'al di là per riportare in vita Teresa. Del resto, osserva l'Autore, non hanno Eracle e Roosevelt entrambi contribuito, ciascuno a proprio modo, a 'mondare' il mondo dal male?

AUTORE: Piano, signor Presidente. Una cosa per volta. [...] Ora le tocca fare da Ercole.

ROOSEVELT: Perché da Ercole?

AUTORE: Perché lei, signor Presidente, è l'Ercole del nostro tempo. Non se n'era accorto?

ROOSEVELT: È un bel complimento.

AUTORE: Proprio questa la ragione perché lei stasera è a teatro. Proprio questa la ragione perché lei, morto, è ancora in vita. [...] Poiché stasera, in questo teatro, si sta ricostituendo nella sua integrità la storia di Alceste, io sapevo che al momento buono Ercole, ossia lei, sarebbe arrivato. E l'aspettavo.

[...]

ROOSEVELT: Davvero lei ha così buone speranze nella mia muscolatura?

AUTORE: Qui non si tratta di muscoli. Anche lei, come Ercole, ha lavorato a mondare il mondo dal male.

ROOSEVELT: Mondare?

AUTORE: Pulire.

ROOSEVELT: Questo sì. Molto interessante. (pp. 89-90).

[...]

AUTORE: Conosce *l'Alceste*? [...]

ROOSEVELT: Ha detto *l'Alceste*?

AUTORE: Sì, di Euripide.

ROOSEVELT: L'avrò anche letta a scuola, ma chi se la ricorda?

AUTORE: Alceste non si può dimenticare, non si deve dimenticare. Quello che Alceste ha fatto, è degno di non morire mai nella memoria degli uomini. Con tutto ciò, a parer mio, il personaggio principale dell'*Alceste* non è Alceste ma 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, io 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 fra 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. (pp. 97-98).

In questo dialogo viene espressamente citato, accanto al personaggio mitico di Alceste, anche l'omonimo dramma euripideo, del quale l'Autore, secondo una tendenza ravvisabile in altre riscritture novecentesche, pone in rilievo il ruolo protagonista di Eracle¹⁰.

Fin qui la traccia del modello è nitidamente percepibile, e nella prima parte del dramma l'autore ha cura di mantenere viva nel lettore la consapevolezza delle corrispondenze fra mito antico e attualità. Tuttavia, con il procedere dell'azione drammatica, le correzioni e le distanziazioni si fanno sempre più massicce, fino al rovesciamento che ha luogo nel finale, quando Teresa ritorna in vita al solo scopo di trascinare anche il marito nella morte, come suprema liberazione dal male di vivere. E tale rovesciamento rispetto al vischioso modello è consapevole, studiato nei minimi dettagli, frutto di un'operazione intellettuale sofisticatissima. Uno degli aspetti più interessanti della riscrittura di Savinio consiste appunto in questa sua tensione dinamica con l'ipotesi, che dopo una partenza 'in sordina', acquista rilievo a poco a poco fino ad esplodere nel finale. Precisamente al rapporto con il dramma euripideo sono dedicate le riflessioni che qui seguono.

3. *La protagonista femminile*

Nelle riscritture anteriori a Savinio era diffusa la tendenza a nobilitare in vario modo la vicenda drammatica, soprattutto in relazione a quei personaggi il cui statuto di eroi tragici appariva

¹⁰ Così anche in *Le mystère d'Alceste* di Marguerite Yourcenar, che nel suo *Exame* osservava: «lo si voglia o meno, il mistero di Alceste diventa per noi un mistero di Ercole» (YOURCENAR 1988, p. 259; cfr. in proposito TELÒ 2004). E si veda inoltre l'alone mitico che circonda Eracle fin dal suo primo apparire in scena nella riscrittura di Hugo von Hoffmannsthal (cfr. MARELLI 2004, pp. 525-26).

ai moderni indebolito o addirittura compromesso da comportamenti inadeguati, come Ferete e Admeto nella scena del loro aspro agone verbale, oppure l'Eracle comasta a colloquio con il servo¹¹. A questo proposito Savinio procede in direzione opposta: il dramma è costantemente in bilico fra farsa e tragedia, tra *pathos* e ironia, e ripetutamente l'equilibrio si spezza a favore del prevalere dell'elemento comico-grottesco su quello patetico. L'autore ha dunque colto e sviluppato quelle potenzialità che nell'ipotesi euripidea erano presenti solo *in nuce* e che le rielaborazioni moderne tendevano per lo più ad appiattare su un'intermedia tonalità lirico-elegiaca. Del resto, le mescolanze dei registri stilistici, che fondono il serio con il comico, erano state sancite dalle avanguardie storiche, e Savinio si muove a questo riguardo con assoluta disinvoltura.

Uno degli aspetti di più evidente innovazione rispetto all'archetipo è rappresentato dalla caratterizzazione della protagonista femminile. Alceste in Euripide dà una sobria motivazione della propria scelta di morte, articolandola in due brevi formulazioni tra loro strettamente connesse. La prima di queste esprime un punto di vista tutto sommato tradizionale, che impone alla donna il rispetto nei confronti del coniuge, tanto più se quest'ultimo è anche re: «Muio perché t'onoro» (ἐγὼ σε πρεσβεύουσα ... θνήσκω v. 282-284), proclama la regina ad Admeto. La seconda spiegazione è più profonda, pur nella sua essenzialità estrema, e su di essa Euripide ha voluto che cadesse l'accento: «Non ho voluto vivere senza di te, con i figli orfani» (οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ | σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν vv. 287-288). Per Alceste una vita senza Admeto, pur nella possibilità – espressamente evocata ai vv. 285-286 – di sostituirlo con un altro nuovo marito tra i nobili di Tessaglia, è dunque un ἄβιος βίος, una vita non-vita, che non merita d'essere vissuta. Si tratta di una sofisticata variazione – convertita al femminile – del principio ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι, del «bene vivere o bene morire», che ha

¹¹ Il fenomeno è soprattutto evidente nelle critiche di Wieland all'indirizzo di Euripide e nel suo espresso proposito di «abbellire» l'originale greco (cfr. MARELLI 2004, in part pp. 454-456 e 490-501); per altri analoghi approcci drammaturgici si rimanda a PADUANO 2004, pp. 348-351 (e cfr. anche RESIDORI 2004 e SUSANETTI 2004).

spinto, ad esempio, un eroe a tutto tondo come l'Aiace sofocleo a scegliere la morte. Sia Aiace che Alcesti amano la vita (lo dimostrano gli accorati appelli alla luce del sole che entrambi questi personaggi pronunciano prima di andare incontro alla morte)¹², ma, secondo una concezione che risale in definitiva a una comune matrice eroico-aristocratica, essi non possono accettare una vita depauperata (nel caso di Alcesti un'esistenza affettivamente *dimidiata*, priva del marito e con i figli orfani, nel caso di Aiace una vita depauperata della buona fama nonché della stima del padre e dei suoi simili). Questa consapevolezza che ad Alcesti (come ad Aiace) è chiara fin dal momento della sua scelta, sarà fatta propria da Admeto solo al termine del suo personale percorso di apprendimento, in un processo che rappresenta una sorta di variante del precetto eschileo del *pathei mathos*: ai vv. 935-961, appena prima della restituzione di Alcesti ad opera di Eracle, Admeto nel celebre monologo dell' ἄρτι μανθάνω esprimerà – con più ricche motivazioni – quello che Alcesti aveva sinteticamente enunciato in un verso e mezzo come motivo della sua scelta, arrivando alla paradossale conclusione che il destino di Alcesti, sul quale si è finora pianto, è in realtà di gran lunga migliore del suo, e la scelta di lei si è mostrata come la più lungimirante. Ad Alcesti spetterà infatti la sorte più desiderabile (la fine degli affanni e la buona fama), a lui invece quanto v'è di peggiore al mondo (una vita vuota e infelice, nel disprezzo dell'intera comunità e perfino dei suoi stessi figli)¹³.

A fronte del ritegno dell'eroina euripidea nel parlare delle ragioni interiori che l'hanno spinta al sacrificio, Teresa, invece, di giustificazioni ne fornisce ben tre: due nella prima parte del dramma, nelle parole d'addio al marito, e la terza nel finale, nella sua lezione ai vivi dopo l'esperienza dell'oltretomba. Uno dei motivi che la protagonista enuncia all'inizio del dramma per giustificare la sua scelta è il desiderio dell'atto eroico, del bel gesto, cercato con una certa qual sensibilità d'artista e persino ostentato

¹² Cfr. Soph. *Ai.* 856 sgg. e Eur. *Alc.* 244 sgg.

¹³ Agisce naturalmente, nella presa di consapevolezza di Admeto, il precedente scontro verbale con il padre Ferete: cfr. in proposito PADUANO 1993, pp. 33-35.

con vanità di femminile rivendicazione. Nell'augurarsi che il marito non sopraggiunga all'improvviso a casa, vanificando l'accurata preparazione della sua morte, la donna così si esprime:

RITRATTO: Vorrei continuare. Ma se continuo, tu ritorni dal ministero e mi trovi ancora qui. Sarebbe un guaio. Tu, qui, ad un tratto, la tua faccia, i tuoi occhi, le tue mani, saresti un sasso in una tela di ragno. E alla mia tela di ragno io ci tengo. Ci ho lavorato a lungo, con pazienza. E mi par riuscita bene. Mi farà onore. Io, lo sai, non sono donna da contentarmi del marito, della casa, dei figli. Io volevo far qualcosa di mio, di proprio. [...] Ecco che anch'io ho trovato una cosa da fare. Una cosa 'mia'. E che cosa! Cara mi costa. Ma davanti a tanta 'cosa', come badare a spese? Ora anch'io mi posso dire artista. Opera grande [...] Questo mio capolavoro, per di più, non rimarrà sconosciuto. Perciò, Paul, stattene lontano. Non venire! Non venire! Me, eroina, la tua sola presenza tornerebbe a fare di me uno straccio di donnetta [...] Una parola all'orecchio: in questo mio sublime sacrificio, non riesco a determinare quanto c'è di eroismo e quanto di vanità. (pp. 60-62).

In Euripide la fama e lo statuto eroico di Alcesti sono ripetutamente ribaditi nei commenti dei personaggi che la circondano (l'ancella e il servo, Admeto stesso, Eracle e soprattutto il Coro di cittadini di Fere, che funge da portavoce della collettività, cui è per l'appunto affidata la conservazione della fama); tuttavia questo motivo non viene da Euripide espressamente attribuito ad Alcesti come movente del sacrificio, nonostante l'eroina euripidea si dimostri ben consapevole della sua *arete* (si veda in particolare il suo ultimo commiato ai vv. 323-325: «Tu, marito mio, ti puoi vantare di aver sposato la migliore delle donne, e voi, figli miei, di essere nati dalla migliore delle madri»). Savinio ha dunque liberamente sviluppato, attribuendolo all'eroina e non alla voce della collettività, un tema importante del modello: quella dimensione eroica che Euripide aveva forgiato per Alcesti attraverso i commenti dei suoi famigliari e anzi dell'intera comunità di Fere¹⁴, è ora narcisisticamente fatto proprio dalla protagonista, che entra in consapevole competizione con il mondo degli uomini.

¹⁴ Sulla costruzione di Alcesti come personaggio eroico, mi permetto di rimandare a quanto ho scritto in PATTONI 2008, pp. 1225-1260.

Senonché, il desiderio dell'impresa eroica, che mira a fare di Teresa un personaggio a tutto tondo sulla traccia del modello antico, è soltanto una delle motivazioni, destinata a rimanere confinata alla prima parte del dramma, per finire anzi svuotata di significato nel proseguo della vicenda. In realtà, sotto la vanità del gesto sublime, a spingere Teresa c'è il desiderio di morte come strumento di liberazione dalle maglie opprimenti del regime nazista. E il fiume, a cui si è affidata, viene da lei percepito come una via di fuga verso la libertà:

GOERZ (*leggendo la lettera della moglie*): «Mi serviva una via d'uscita. Ho scelto il fiume. [...] Il suo movimento instancabile mi ispirava fiducia. Rispondeva a un mio desiderio sempre più urgente. Questa città nella quale noi viviamo è soffocata dalla terra. Guarda una carta. Stiamo nel cuore dell'Europa. Terra da ogni parte. Terra, terra. E la terra strozza l'uomo, lo istupidisce, lo porta alla disperazione. [...] I fiumi li chiamano strade che camminano. Che immagine indovinata! È la sola via che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? [...] Quando tu avrai finito di leggere questa lettera, io avrò raggiunto finalmente quello che ho sempre desiderato, e che finché stavo in questa terra soffocata dalla terra non potevo avere: la [...] libertà! [...] Prenderò il fiume come si prende il treno [...] io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che 'libera se stessa', 'che salva se stessa' [...] mi affido alla morte, mi affido a un amico». (pp. 46-56).

Affiora nello scritto di Teresa il motivo tipicamente saviniano del *cupio dissolvi*, bramato perché s'identifica con la libertà. Ma anche questa motivazione, come la precedente, subirà un processo di svuotamento nella seconda parte del dramma, rivelandosi puramente illusoria. Il vero movente emergerà soltanto alla fine, nel lungo discorso che la donna tiene al ritorno dal regno dei morti¹⁵, nel quale affiorano elementi che rimandano alla *noluntas* schope-

¹⁵ Teresa ritorna precisamente dalla cornice del suo ritratto, appeso al muro del salotto, ma che dietro s'apre come una voragine sul regno dell'Oltretomba. Si noti che mentre Alceste ritornava in scena silenziosa e muta, portando chiusa in sé la sua segreta esperienza dell'Oltretomba, Teresa, al contrario, dopo aver esordito con una risata (c'è il meccanismo del capovolgimento rispetto alla vita: «Anch'io come tutte le creature, esordii nella vita con un grido. Ora, in questa mia *rentrée*, esordisco con una risata») tiene una lunghissima lezione ai vivi sulla morte.

naueriana: ed è precisamente l'attrazione per la morte e la svalutazione della vita, un impulso che diventa cosciente a partire da uno di quei momenti – che capita ad alcuni di avvertire prima o poi nel corso dell'esistenza – in cui si è assaliti dalla struggente consapevolezza che il tempo a nostra disposizione si sta abbreviando, e si comincia a intravedere in fondo alla via che ancora rimane da percorrere l'unico destino di cui si possa con certezza dire: la morte. Per Teresa questa consapevolezza era affiorata diciotto anni prima, con la maternità: prima d'allora Teresa era figlia, e in quanto tale davanti a sé vedeva solo la vita; dopo aver ceduto la vita a Ghita, ella ha varcato il *discrimen*, passando al secondo percorso, quello in cui la meta è soltanto la morte. Teresa si è dunque uccisa «per affrettare il destino: per impazienza della promessa»:

TERESA: Dolce follia per la nascita di Ghita io sentii, poi per quella di Claus, e le cure per allevare i nostri figli non me le sono risparmiaste. Eppure, non so, forse perché meno accecata delle altre madri da quella cortina di carne che la maternità cala davanti agli occhi della donna, io, di là dalla dolce follia, di là dalle cure, vidi distintamente in fondo alla mia strada la luce della vita tramontare, e sorgere l'ombra della morte. Spaventata? Preoccupata? No. Contenta. profondamente contenta. Come della sola verità intravista. Come della soluzione che mi apriva la sua porta. capisci ora come ben preparata io ero alla morte? Capisci ora perché la morte non era per me quella spaventosa sorpresa che è per altri? Capisci ora perché io non solo non temevo la morte, ma la sentivo come il mio vero destino? [...] La ragione vera, e che ora, nella nostra piena identità, non ho più motivo di nasconderti, è che io mi uccisi per affrettare il destino: per impazienza della promessa... (pp. 184-185).

Il sacrificio di Teresa acquisisce dunque un significato del tutto nuovo, che ha radici nella filosofia schopenhaueriana¹⁶: con la sua morte volontaria Teresa vuole andare oltre la realtà terrena, oltre gli enti e i fenomeni, velo ingannatore alla realtà 'vera', intima ed autentica, per perdersi nella pace del Tutto o nel Nulla, nella volontà di vivere fuori dal tempo e dallo spazio.

¹⁶ Sugli influssi della *noluntas* schopenhaueriana in Savinio si è soffermato PADUANO 1991, pp. 1787-1805.

Questo si dimostra, in ultima analisi, come l'unico movente. Infatti il motivo della fama, che Teresa aveva enunciato nella prima parte del dramma, si smaschererà come un clamoroso errore di prospettiva dei viventi, che ai morti fa solo male: la memoria di cui godono nel mondo dei vivi, infatti, li trattiene, loro malgrado, ancora in vita e ritarda soltanto quel loro tanto atteso e inesorabile morire per sempre, che è l'unico desiderio a cui aspirano. Savinio capovolge, dunque, un tema importante dell'archetipo euripideo, dove la forma di consolazione più valorizzata dal Coro era in definitiva la fama, il κλέος di cui la regina avrebbe goduto dopo la morte, un motivo notoriamente portante nella cultura greca antica¹⁷.

Quanto al movente della morte per acqua come liberazione dai mali del nazismo, anche qui Teresa dovrà costatare il fallimento del proprio progetto: il fiume non si dimostra affatto l'amico liberatore che lei si era immaginata. Anzi, le ha usato violenza, tradendo la sua fiducia e facendo di lei la sua prigioniera:

TERESA: Pensavo a quel viaggio liquido come al viaggio più bello... Subito la smentita. Che accoglienza il liquido amico! Come uno schiaffo. Un gran sputo in faccia. Volle la lotta. Giù, su, sbattuta a destra, a sinistra. [...] Mi trattò così male – così diversamente da come mi aspettavo – che io, che avevo fermamente creduto di trovare un amico e un alleato, lo odiai subito, per un improvviso capovolgimento dei sentimenti, come non avevo mai odiato nessuno. Tanto più lo odiai, in quanto mi aveva tradito; aveva tradito la mia aspettazione, la mia speranza, la fiducia che avevo riposta in lui. [...] Mi aveva presa in trappola. Ci ero cascata. [...] Ero la sua schiava – io che mi ero affidata a lui per non essere schiava; ero la sua prigioniera – io che mi ero affidata a lui per non essere prigioniera; ero la sua vittima – io che mi ero affidata a lui per non essere vittima. [...] Gli fu facile rotolarmi [...]. Io che avevo sognato un viaggio di liberazione, portata a braccio da un amico forte e generoso, sotto le stelle; sotto il

¹⁷ Per il motivo del *kleos* di Alceste, oltre al secondo e quarto stasimo, cfr. anche Eur. *Alc.* 150 ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανουμένη, 938 πολλῶν δὲ μόχθων εὐκλεῆς ἐπαύσατο. Si veda per contro il comportamento dei genitori, evidenziato in negativo da Alceste ai vv. 290-292: «Tuo padre e tua madre ti hanno tradito (προῦδοσαν: cfr. le parole di Alceste al v. 180: προδοῦναι ... σ' ὀκνοῦσα), pur essendo arrivati a un punto della vita in cui sarebbe stato bello per loro morire (καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν), bello salvare un figlio (καλῶς δὲ σῶσαι) e gloriosamente morire (εὐκλεῶς θανεῖν)».

cielo puro e sconfinato; alla volta dell'orizzonte marino, scortata dal vento. Scesi, scesi, scesi, toccai il fondo. (pp 169-171).

C'è dunque come una sorta parabola nella costruzione del personaggio di Teresa: la fase ascendente, nella prima parte del dramma, corrisponde al suo costruirsi come carattere, con la compattezza e l'icasticità dell'eroina a tutto tondo (e qui abbiamo una variante storica ben caratterizzata dell'archetipo); la fase discendente, il cui *incipit* coincide con lo sprofondare del suo corpo morto nel fiume, evocata nel passo citato sopra («Scesi, scesi, scesi, toccai il fondo»), corrisponde invece alla progressiva disillusione, al desiderio di annullamento, fino a trasformarsi in ombra, in soffio. L'idea saviniana del morire sembra essere, infatti, quella di un disgregarsi della compattezza, di uno sciogliersi, che egli mutuava dai presocratici (espressamente citati nel dramma). Non a caso, in fondo alla cornice del quadro, prima che vi affiori la colonna d'aria che porta sul vertice Teresa, si ode dapprincipio, sempre più insistente, un «gorgoglio primordiale»; quindi – recita la didascalia – «sale e si gonfia, come dal fondo di un cratere, un metafisico catarro» (p. 163).

In questa prospettiva, la preoccupazione per il futuro dei figli, espressa dall'eroina euripidea ai vv. 300-319, risulta del tutto fuori luogo: è qui evidente l'intento di smontare un punto importante dell'archetipo euripideo. Il primo segnale di questo consapevole distacco è già nella lettera. Se Alceste andava incontro alla morte non appena aveva affidato i figli al padre, ricevendone assicurazioni sul loro futuro (Eur. *Alc.* 371-391), Teresa, dopo aver parlato a lungo di se stessa e delle sue motivazioni al suicidio, dedica ai figli solo le seguenti parole, a conclusione del suo testamento spirituale:

TERESA: Addio, Paul. Per i ragazzi non ho da farti raccomandazioni. Tu sai meglio di me che bisogna fare per i ragazzi. Addio. (p. 62).

Una volta risalita dal regno dei morti, Teresa manifesta più volte il suo disinteresse nei confronti dei figli. Di fronte al pianto di Claus ella così motiva la propria indifferenza:

TERESA: Sento piangere, chi piange? [...] E' Claus. Il mio piccolo Claus. Il mio bambino... Una volta, se vedevo il sorriso spegnersi sulle labbra del mio bambino, era uno schianto. E ora, sento piangere il mio bambino e dico: «Un rumore. Un rumore inutile. Un rumore fastidioso». E a lui, al mio bambino, dico: «Non faticare inutilmente. Non serve». Così io sono, ora. Non posso essere diversamente. Non posso fingere. Legami più non ci sono tra me e queste creature nate da me. (p. 174).

Per altro, come Teresa aveva immaginato, il pianto di Claus finisce presto: non appena ella impone all'Autore di allontanare dalla scena i due ragazzi, il loro dolore appare subito acquietarsi. Recita, infatti, la didascalia: «L'Autore è riuscito a spingere Ghita e Claus fuori di scena. Si sentono le voci allegre dei due ragazzi che si allontanano» (p. 175).

Più tardi, dopo che Paul è morto, Teresa ritorna sullo stesso motivo, nell'intento d'annullare nel marito la preoccupazione per i figli, che potrebbe rendergli doloroso il distacco dalla vita:

TERESA: No. Non possono stare assieme a noi i nostri figli, non devono. Non possiamo stare insieme ai nostri figli, non dobbiamo. Il nostro passo è diverso, il nostro ritmo. Sì. Nella vita figli e genitori stanno assieme. Anche noi siamo vissuti assieme con i nostri genitori. Ma è un errore. E' assurdo. [...] Gli uomini, fino a un certo punto, percorrono un cammino di vita, e vivere è la meta del loro cammino. Gli uomini allora sono figli. 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. [...] Una cosa segnala il passaggio dalla strada della vita alla strada della morte: la nascita dei figli. (p. 183).

La preoccupazione per il futuro dei figli che in Euripide era fatta propria da Alceste nella lunga *rhesis* in cui chiedeva al marito di non risposarsi (vv. 299-319) è dunque da Savinio attribuita all'elemento maschile della coppia. La fondatezza dell'opinione di Teresa sul rapporto fra genitori e figli sarà confermata alla fine del dramma dall'atteggiamento stesso dei due ragazzi, che ancora una volta costituisce un consapevole rovesciamento rispetto all'archetipo. In Euripide lo spettatore assisteva al lamento di Eumelo sul cadavere della madre, traboccante di straziante sensualità (vv. 393-415); e del dolore dei figli parlava anche Admeto ai

vv. 947-948: «I figli si getteranno alle mie ginocchia, piangendo la loro madre». Alla fine del dramma di Savinio, invece, Ghita e Claus (che sono più grandi rispetto ai figli di Alceste, avendo rispettivamente diciotto e dodici anni) hanno perso totalmente il ricordo dei propri genitori, a tal punto che Ghita arriva ad ipotizzare di essere stata generata per fecondazione artificiale e propugna un tipo di «Umanità» nuova, «atomica», in cui – recisi i legami con i rispettivi padri – tutti gli uomini saranno veramente fratelli:

AUTORE (*salutando Ghita che sta per uscire dal teatro*): Buonasera, signorina Goerz.

GHITA (*si volta*): Mi conosce?

AUTORE: Abbiamo sì può dire passato la serata assieme. Questo è suo fratello.

CLAUS (*si volta anche Claus*): Conosce anche me?

AUTORE: Sicuro. Non capisco questa loro sorpresa. Loro sono i figli di Teresa Goerz. La seconda Alceste. Quella eroica donna che sacrificò la vita per salvare il proprio marito: vostro padre.

GHITA: Nostro padre? Io credevo di essere stata concepita per fecondazione artificiale. Claus è più giovane. Forse lui ha più memoria.

CLAUS (*si sforza di ricordare, poi scrolla la testa*): No.

AUTORE (*indica il ritratto*): Del resto ecco là vostra madre.

GHITA E CLAUS: Nostra madre?

AUTORE: Voglio dire il ritratto di vostra madre.

GHITA (*guarda attentamente il ritratto*): C'è un ritratto là dentro?

CLAUS (*guarda anche Claus*): È una cornice vuota.

AUTORE (*guarda il ritratto, interdetto. Sta per replicare. Cambia idea*): È vero. Chissà dove avevo la testa...

GHITA: Del resto che vuole che ce ne facciamo di queste anticaglie?... Scusi. Ho fretta. Ho ancora da terminare il mio rapporto sulla fecondazione artificiale.

AUTORE: È un argomento che le sta a cuore.

GHITA: È finalmente l'applicazione pratica del cristianesimo, e vuole che non mi stia a cuore? La famiglia, col padre in testa, era una sopravvivenza feudale e capitalistica, incompatibile con la forma che una volta si chiamava cristiana, e ora noi chiamiamo atomica. Oggi, mediante la fecondazione artificiale che abolisce il padre...

AUTORE: Abolisce il padre?

GHITA: Lo nasconde – è lo stesso – ci stiamo avviando a una umanità nella quale tutti ci sentiremo fratelli. Umanità atomica, o, come si diceva una volta, cristiana. Buonasera. (p. 192).

E se nell'ultimo stasimo del dramma il Coro euripideo, precorrendo la trasformazione della regina in benefico nume tutelare, parlava della sua tomba non come un tumulo qualunque (μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω τύμβος σᾶς ἀλόχου vv. 995-997), ma come un *sema* degno di onori divini, destinato a divenire oggetto di memoria e di culto per i viandanti (θεοῖσι δ' ὁμοίως τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων 997-998), in Savinio nessun segno sulla terra, nessun *sema*, rimane più di Teresa alla fine del dramma: dalla cornice appesa al muro scompare il ritratto della signora. E la reazione d'indifferenza di Ghita, che nemmeno ne ricorda l'esistenza («Del resto che vuole che ne facciamo di queste anticaglie?») conferma che l'oblio della defunta è già pienamente in atto. Anche in questo caso la distanziamento rispetto al modello è consapevole e spinta all'estremo, tanto più che il ritratto di Teresa ha funzione equipollente alla tomba di Alceste, presso cui l'Eracle euripideo si era recato per strappare la defunta a Thanatos: punto di contatto tra vivi e morti, la tomba classicamente intesa (come il ritratto di Teresa) è il varco attraverso il quale la morte e i defunti vanno e vengono dall'al di là¹⁸.

Rispetto all'archetipo, Savinio riprende e capovolge anche il tema del ri-matrimonio dei coniugi che, a conclusione del dramma, ne sanciva, mediante il gesto simbolico dello svelamento della sposa, la rinnovata unione. Anche Teresa e Paul si ri-sposano, ma nella morte, ed è nella morte che la loro unione trova sublimazione: «Il nostro 'vero matrimonio' comincia soltanto adesso» proclama Teresa (p. 182), con allusione evidente e consapevole al finale del *Tristan und Isolde* di Wagner¹⁹, in cui i protagonisti trovano il vero amore – quello puro, totale, sublime – nella morte. È Teresa stessa a istituire un parallelo fra la loro situazione e quella dei due amanti wagneriani:

¹⁸ Quest'idea della «sacra porta» richiama l'*Orphée* di Cocteau, dove il mitico cantore discende negli Inferi mediante l'attraversamento di uno specchio, varco attraverso il quale la morte va e viene.

¹⁹ Sull'influsso esercitato in Savinio dalla «concezione wagneriana [...] della morte come luogo privilegiato, se non addirittura esclusivo e necessario dell'esperienza amorosa» si veda PADUANO 2004, p. 348; e cfr. anche PADUANO 1991, pp. 1787-1805.

TERESA: Ricordi, Paul, quando eravamo fidanzati, e si andava all'Hoftheater a sentire il *Tristano*? Prendevamo i posti in piedi. Quattro ore di musica, e tutte in attesa, di preparazione, per quella soluzione, alla fine, quando Isotta ritrova Tristano. Ricordi? Ora è la volta nostra. È il nostro Tristano e Isotta. Una vita di attesa, di preparazione, per questa soluzione. [...] (*L'Autore fischietta: «Col venticel del patrio ciel, d'Irlanda o figlia ove vai tu?»*) (p. 178)²⁰.

Oltre alle suggestioni filosofiche che hanno plasmato questo finale, non è difficile concordare con la lettura in chiave politica proposta da una parte della critica²¹ che ha visto in Teresa la metafora della vecchia Europa, rinunciataria e acquiescente all'annientamento, e nel marito, l'editore musicale che la segue nella morte, il simbolo della tradizione culturale del vecchio mondo e dei suoi antichi valori ai quali essa si prepara ad abdicare.

4. *La maschera del salvatore*

Anche il personaggio del salvatore, analogamente alla protagonista femminile, viene costruito da Savinio con lo stesso meccanismo della ripresa rovesciata.

Nella prima parte le analogie con Euripide sono ricercate e anzi rimarcate con insistenza dall'Autore, ma solo per distanziarsene alla fine. Ercole e Roosevelt sono entrambi personaggi a metà fra due diversi mondi. Ercole è mezzo uomo e mezzo dio, e grazie a questo suo ruolo di intermediario fra i due mondi può affrontare Thanatos; Roosevelt è a metà fra vivi e morti, e per questo può scendere nel *Kursaal* dei morti. Savinio ce lo presenta infatti come appena morto, ma non ancora del tutto acquietato nell'annullamento definitivo: glielo impedisce la sua 'compattezza', che lo trattiene dal disgregarsi, come pure la forza vitale e l'ottimismo

²⁰ È anche possibile che Savinio contaminò qui il mito di Admeto e Alceste con quello speculare di Protesilao e Laodamia, che del resto già lo stesso Admeto implicitamente adombrava in Eur. *Alc.* 348 sgg., a proposito della menzione della statua di Alceste che egli avrebbe fatto riprodurre dai suoi scultori e posta nel talamo, per avere l'illusione di poter ancora abbracciare la moglie. Alcune reminiscenze del dialogo luciano dei morti fra Protesilao e Laodamia sono state rintracciate da BRAVI 1998.

²¹ Per una sintesi, cfr. CASSETTA 1995, pp. 1420-1421.

che ancora in lui perdurano. Solo dopo che il prolungato contatto con il *cupio dissolvi* della vecchia Europa l'avrà contagiato, egli morirà definitivamente.

Rispetto all'archetipo, Roosevelt è tuttavia un *Hercules dimidiatus*: vorrebbe svolgere la funzione dell'eroe euripideo che l'Autore gli ha affidato, ma dal confronto con il modello esce continuamente frustrato e sconfitto. Un caso di conclamata ripresa, con concomitante correzione, è nella scena in cui al Presidente viene offerto da mangiare e da bere dalla Cameriera e dalla Cuoca, che hanno facce così funeree che al malcapitato scompare subito l'appetito. Naturalmente, il lugubre aspetto delle due serve è la trasposizione, da parte di Savinio, del funereo cipiglio del servo preposto alla cura di Eracle, sul cui volto accigliato già l'eroe euripideo aveva richiamato l'attenzione degli spettatori²² (e in questo caso il richiamo all'ipotesto da parte di Savinio è esplicito: «Mutato il sesso e il numero, ecco la medesima scena che si rinnova» sarà il commento dell'Autore [p. 98]):

(La Cameriera viene alla ribalta da sinistra reggendo un vassoio che contiene dei sandwiches, la Cuoca viene da destra reggendo un vassoio con bottiglie e bicchieri. Entrambe hanno facce da funerale. L'Autore accenna a Roosevelt i sandwiches e le bibite.)

AUTORE : Avrà fame e sete: vuol favorire?

(Roosevelt avanza la mano verso i sandwiches, ma vedendo la faccia da funerale della Cameriera ritira la mano. Si volta al vassoio delle bibite e avanza la mano verso un bicchiere, ma vedendo la faccia da funerale della Cuoca ritira la mano.)

ROOSEVELT Grazie (Accenna di nascosto all'Autore le facce della Cuoca e della Cameriera) Semmai più tardi. (p. 91).

Soltanto il reiterato richiamo al modello euripideo da parte dell'Autore indurrà Roosevelt a rifocillarsi suo malgrado: l'intem-

²² Cfr. Eur. *Alc.* 773-778: «Tu! Cosa guardi con l'aria cupa e pensierosa (τί σεμνὸν καὶ πεφροντικὸς βλέπεις)? Un servo non deve essere così scuro (σκυθρωπὸν) con gli ospiti, ma accoglierli con animo affabile. Tu invece, vedendo un amico del tuo padrone, lo ricevi con volto ostile e accigliato (στρυγνῶ προσώπῳ καὶ συνωφρῶμένῳ), preoccupandoti di un lutto estraneo» (la traduzione è di PADIANO 1993, p. 119). Il triplice riferimento di Eracle alla maschera del servo trova puntuale corrispondenza nelle didascalie sceniche di Savinio, che per ben tre volte in poche righe menziona le «facce da funerale» delle cameriere.

perante bere di un Ercole vitalistico ed esuberante si trasforma così nel timido gesto dell'ex Presidente americano di prendere un sandwich e un bicchiere dai vassoi delle due serve, consumando contro voglia un pasto quanto mai frugale:

AUTORE: Signor Presidente, perché non prende un sandwich? (*Roosevelt fa per prendere un sandwich, ma anche questa volta l'incontro del suo sguardo con la faccia funerea della Cuoca, lo induce a portare indietro la mano vuota*) Non lo sapevo tanto timido. Se lei non si abitua a queste facce da funerale, si mette al rischio di far male la sua parte di Ercole. Prenda un sandwich e un bicchiere. (*Roosevelt, con manifesto sforzo, prende un sandwich dal vassoio della Cameriera e un bicchiere dal vassoio della Cuoca*). (p. 96).

Un altro esempio di consapevole distanziamento dal modello è nel tentativo di lotta fisica per il recupero della defunta. L'Ercole euripideo vinceva il dio della Morte in un duello o comunque in uno scontro fisico che aveva luogo nello spazio extrascenico²³. Anche Roosevelt tenta di fare lo stesso, ma inutilmente e con la persona sbagliata: cerca d'afferrare l'ombra del Direttore del Kur-saal (che non è la Morte, ma solo un ex-morto: in realtà un semplice funzionario con compiti di direttore) ed è comunque costretto a desistere:

(*Roosevelt si scaglia al punto in cui la voce dà presente il Direttore. Sferra all'altezza dell'invisibile mascella un cross. Il pugno di Roosevelt traversa il vuoto e il Presidente, trascinato dal braccio, avanza violentemente e cade bocconi*).

DIRETTORE Non contento di aver fatto ridere un morto, lei vuole anche ammazzare un morto!

ROOSEVELT (*Roosevelt, prono sul palcoscenico, i muscoli contratti, cerca di schiacciare qualcuno sotto di sé. La sua voce è strozzata*): Non ti mollo finché non mi lasci portar via quella donna!

DIRETTORE [...] Crede di avermi atterrato e di tenermi sotto di sé [...]. Andiamo! Si tiri su. Non si accorge che sta schiacciando un'ombra?

ROOSEVELT (*Roosevelt si solleva sui gomiti, poi sui pugni, cerca sotto di*

²³ Ad esso allude proletticamente Ercole quando annuncia il suo compito di recuperare Alceste (Eur. *Alc.* 846-849); un'altra allusione è adombrata nell'identificazione di Alceste nel premio vinto da Eracle in una gara ginnica (si tratta evidentemente della lotta con Thanatos: cfr. vv. 1025-1032).

sé qualcosa che con sua meraviglia non trova. Si rimette in piedi). Te ne approfitti perché sei un'ombra. (pp. 139-140).

Alla fine il Direttore gli lascerà riportare tra i vivi Teresa (o meglio glielo farà credere), ma soltanto per accogliere le richieste dei trapassati, che, irritati dallo scompiglio provocato dal Presidente, vogliono allontanarlo quanto prima, soddisfacendo la sua richiesta.

«Nostra Signora la Morte», che Savinio rappresenta come invisibile sulla scena, visibile solo a Teresa e descritta attraverso le sue parole, Roosevelt la incontrerà solo alle fine, perché lei – la Morte – lo raggiungerà di sua spontanea volontà per dargli il colpo di grazia e farlo morire definitivamente. Non solo: se in Euripide era Eracle a ricondurre Alceste ad Admeto, qui Roosevelt arriva in scena per primo e da solo: la rediviva Teresa, fuoriuscita dalla cornice del suo ritratto, sostiene che non è stato affatto Roosevelt a riportarla tra i vivi, ma la Morte stessa, venuta insieme con lei a prendersi la vita dell'ex Presidente insieme con quella di Paul. Roosevelt è dunque solo «un illuso».

E nemmeno ci sarà lotta alcuna fra la Morte e Roosevelt, perché quest'ultimo non solo non è più in grado di reggersi in piedi, ma nemmeno riesce ad accorgersi dell'arrivo della Morte: è stato reso inerte e inoffensivo ancor prima. Ogni scontro eroico alla maniera euripidea è dunque negato già in partenza. Commentando la scena in cui il Presidente, assalito dalla morte invisibile, dapprima si contorce affannosamente, quindi viene sopraffatto e i suoi movimenti pian piano si ammolliano, Teresa osserva: «Questo disgraziato non può lottare: le gambe non lo reggono» (p. 178). La tragedia termina pertanto con il silenzioso trionfo della morte.

5. *Il protagonista maschile*

Per quanto riguarda il protagonista maschile, Savinio ha accentuato – talora ai limiti del grottesco – alcune componenti già presenti nelle riscritture del mito. Ad esempio, una soluzione spesso

utilizzata dai moderni per riscattare Admeto è di deresponsabilizzarlo, presentandolo come non preventivamente informato della scelta della moglie di morire per lui (così, ad esempio, in Wieland, in Alfieri e nella gran parte delle rivisitazioni sei- e settecentesche, come pure nei drammi della Yourcenar e di Raboni). In un numero minore di rivisitazioni moderne, Admeto, una volta informato del sacrificio della moglie, esprime il desiderio di morire lui stesso: lo spunto era già in Euripide, dove Admeto, al di là della sua non chiarita responsabilità morale negli antefatti, così implora Alcesti al v. 382: «Portami con te, in nome degli dèi, portami laggiù!»; e al v. 897, rivolto al Coro: «Perché mi hai impedito di gettarmi nella fossa, di giacere morto insieme con lei? Ade avrebbe avuto due anime fedeli invece di una sola»).

Savinio accetta entrambe le attenuanti per il suo protagonista maschile: Teresa ha deciso di morire all'oscuro di Paul. E Paul, quando viene informato dalla lettera di lei, è preso anch'egli dal desiderio di morire, ma ne viene dissuaso dalle parole dell'Autore:

GOERZ: Morta!

AUTORE: Sì. Ma stia bono! Morta sì, ma perché Lei viva. Non mi faccia perder la pazienza. Lei dunque non può morire.

GOERZ: Vivere neppure. Io...

AUTORE: Non può. Teresa stessa glie lo impedisce... Scusi, la signora Goerz. La signora ora vive in Lei.

GOERZ: In me?

AUTORE: Se Lei muore, uccide la signora. La uccide davvero. (*Stupore di Goerz*) Fa a sua moglie quello che i nazisti non sono riusciti a farle. (*Si fa strada nello stupore di Goerz la persuasione*). Se anche questi scambi, queste trasmissioni, questi «sacrifici» dovessero rimanere senza effetto, vorrebbe dire che i mostri hanno svuotato di valore anche i valori supremi. E questo non è. Non può essere. Proprio Lei vuol diventare lo strumento di questo svuotamento? Proprio Lei vuol diventare l'assassino della signora Goerz?

GOERZ (*Goerz grida come un pazzo*) Io no! Io no! Io no!

AUTORE : Vede?... Si calmi. (p. 52).

Nel complesso, tuttavia, Savinio fa di lui la vera vittima del dramma, in quanto 'agito' dall'inizio alla fine dalle scelte della moglie. Non a caso gran parte delle parole che pronuncia sulla scena sono nella lettura della lettera: non sono dunque parole sue,

ma di Teresa. Per di più egli mostra scarsa lucidità e controllo sulle sue emozioni, tanto che ripetutamente nel corso della lettura l'Autore gli fa notare di non essere all'altezza della situazione:

AUTORE Dottore, sia all'altezza del documento che ha in mano [...]. (p. 46).

E ancora:

AUTORE Lei, con molto garbo, mi ha fatto capire che io ho detto una sciocchezza. Io però, dal mio punto di vista che è diverso e più largo, le faccio notare che le sciocchezze le dice lei. (p. 51).

Anche la sua iniziativa sulla scena è scarsa: quando non è agitato e convulso come un automa impazzito, è rappresentato come ipnotizzato, bloccato, addirittura irrigidito come un albero pietrificato: una statua sulla scena. Come osserva Roosevelt in riferimento a Goerz e ai figli: «Noi in America abbiamo le foreste pietrificate: voi in Europa avete gli uomini pietrificati» (p. 101).

Sulla condizione di inferiorità di Paul rispetto alla moglie si sofferma l'Autore stesso con alcune acute riflessioni, nelle quali il sublime gesto di Teresa viene in definitiva tacciato di prepotenza:

AUTORE Ma che atto di prepotenza pure! La donna ha voluto parità di diritti sociali e politici con l'uomo. Alla Signora Goerz non basta. Va più in là. Supera l'uomo. Costringe l'uomo, il 'suo' uomo, a esserle debitore della vita. Quale maggiore prepotenza? Più che un dolore gravissimo, la signora Goerz ha inflitto a suo marito una incancellabile umiliazione. Riuscirà questo disgraziato a risollevarsi da una tale condizione di inferiorità? (p. 103).

Savinio ha qui colto e portato alle estreme conseguenze il capovolgimento di genere sotteso all'*Alceste* euripidea, un dramma che, mettendo in scena una donna che muore per difendere l'*oikos* e un uomo che la piange accompagnato da un coro maschile, aveva tematizzato con impressionate sistematicità l'inversione dei ruoli fra uomo e donna sanciti dall'epos omerico, dove a morire erano gli uomini, in battaglia, e a piangerli le loro donne²⁴.

²⁴ In questo senso vanno interpretati i numerosi riferimenti, ad *Alceste*, di mo-

6. I genitori

Per quanto riguarda le maschere dei genitori, Savinio conserva il tema dell'opposizione generazionale, caro alle rivisitazioni del Novecento²⁵, ma in forma molto differente rispetto ad Euripide. Il problema del rifiuto a morire per il figlio non si pone per nulla: il padre e la madre di Paul sono infatti rappresentati come due sagome dipinte sulle pareti di destra e di sinistra, seduti in poltrone e quasi fusi con esse, secondo un modulo che ritorna nella coeva produzione pittorica saviniana nel ben noto motivo figurativo di «poltrobabbo e poltromamma». Dall'ovale cavo ritagliato nel cartone fuoriescono le facce vive dei due attori. I due genitori sono dunque come congelati in un involucro che non cambia mai, adatto a qualsiasi faccia: allegoria di una intercambiabilità delle generazioni, modellate e imbalsamate nel ruolo. Sono vivi, ma è come se fossero morti: solo l'Autore e Teresa, che è morta, si accorgono della loro esistenza e riescono a percepirne le parole.

Non c'è dunque nessuno scontro verbale tra figlio e genitori, semplicemente perché per Paul è come se i genitori non esistessero. Come recita la didascalia scenica, «*Quanto a Goerz, egli non sente i commenti dei suoi genitori. Costoro per lui non sono se non due sagome immobili e mute*» (p. 46):

GOERZ: Li vede? Sempre eguali. Fuori dal presente. Fuori dalla corrente del fiume Vita. Ridotti alla sopravvivenza. Presenti ma inutili. Simili a certi vecchi mobili ingombranti e inservibili, collocati in un angolo, spesso in mezzo a una camera, qualche volta al posto d'onore in salotto, solo perché non si sa dove riporli; o anche per abitudine, per inerzia, per tradizione- per superstizione. Ci sono, ma nessuno li guarda, nessuno li vede. Se qualche volta ce li ritroviamo presenti, è perché ci sbattiamo sopra uno stinco. L'involucro è sempre lo stesso. E anche la sostanza, dentro. Se sostanza si può chiamare. (p. 38).

duli espressivi che nell'*Iliade* caratterizzavano i due eroi tragici per eccellenza, Ettore e Patroclo, e ad Admeto, per contro, di motivi tipici dei personaggi femminili iliadici, Andromaca *in primis* (cfr. in proposito PATTONI 2008).

²⁵ Giovanni Raboni, ad es., ne ha fatto l'asse portante della sua riscrittura: cfr. PATTONI 2006, pp. 41-48.

Pur inchiodandoli alla fissità del ruolo, Savinio non rinuncia tuttavia a distinguerli nella loro caratterizzazione: il padre è rappresentato come un intellettuale vanitoso e velleitario, ma distaccato e annoiato, mentre nella madre prevale l'avidità piccolo-borghese, la mediocre cultura e intelligenza, e soprattutto il registro del rancore e della gelosia verso la nuora e l'attaccamento morboso al figlio. Se in Euripide la madre di Admeto non figurava tra le *dramatis personae* e anzi si vedeva negato dal figlio il ruolo di madre naturale²⁶, Savinio non può ignorare la lezione freudiana, che aveva valorizzato il ruolo materno in rapporto al figlio maschio:

MADRE: Che m'importava a me se sposava o non sposava?

PADRE: T'importava, e come! Non volevi che sposasse. Perché sei gelosa. Gelosa di tuo figlio. Vuoi che te lo dica? Tuo figlio – e tu ti vergogni di saperlo, non hai il coraggio di saperlo – tuo figlio avresti voluto sposarlo te [...] per far piacere a te avrebbe dovuto rimanere vergine [...] Io non contavo più, ero diventato un inutile, un ingombro [...] I figli voi prima li mettete al mondo, poi vorreste riprenderveli dentro. Che gran puttane siete voi madri dietro il vostro santo amore! (pp. 31-32).

Il ruolo dei due genitori nel dramma è anzitutto quello di voce di commento dall'interno della vicenda; si tratta di una funzione analoga a quella che assumono talora i Cori tragici, con i quali essi hanno in comune il fatto di rimanere in scena ininterrotta-

²⁶ Una parte della critica, a partire da Wilamowitz, ha visto nella convinzione di Admeto di essere di sangue servile, un *suppositivus* (Eur. *Alc.* 636-641), un'inopportuna *deminutio* della sua regalità. Questa riflessione del personaggio euripideo va in realtà inquadrata nel contesto del riecheggiamento della scena omerica di *Il.* VI 429-430, dove Andromaca, cui erano morti genitori e fratelli, sosteneva che per lei Ettore era padre, madre, fratello e sposo (analoghe considerazioni svolgeva, in un'altra situazione chiaramente evocativa del modello omerico, Tecmessa in *Soph. Ai.* 514-519, dove la generica allusione al destino avverso che le aveva portato via i genitori nascondeva in realtà il dato mitico della loro uccisione ad opera di Aiace stesso). Anche per Admeto Alceste oltre che moglie, è padre e madre (Eur. *Alc.* 646-647 γυναικ' ὀθνείαν, ἦν ἐγὼ καὶ μητέρα | καὶ πατέρα' ἄν ἐνδίκως ἄν ἠγοίμην μόνην), ma per conservare la piena corrispondenza con l'equivalente scena omerica (e sofoclea) in cui i genitori sono effettivamente morti, egli deve in sostanza far morire (metaforicamente) i propri, sostenendo di non essere stato generato da loro: un'affermazione che ribadisce la viscosità del modello omerico, tanto influente da non poter essere disatteso nemmeno nel dato della morte (reale o figurata) dei genitori.

mente, dall'inizio alla fine, e di intervenire a tratti: saranno loro a chiudere l'azione drammatica e il sipario, proprio come spettava al Coro dire l'ultima parola sul dramma. Le loro ultime parole sono l'augurio di buona notte, che viene ripreso e ampliato da un motivetto canticchiato dall'Altoparlante («Chi ha detto che la notte è buona. | Su nota finale si metta corona»), una ripresa dis-sacrante dell'intervento di commiato degli antichi Cori, che di solito chiudevano i drammi con un recitativo in anapesti.

7. *La Morte*

Savinio è uno dei pochi drammaturghi a portare in scena la Morte. La soluzione da lui scelta è di renderla invisibile agli spettatori e di far descrivere il suo agire sulla scena da Teresa, che dalla Morte – come si è detto – è assolutamente affascinata.

Alla rappresentazione della Morte si arriva però con un'accurata *climax*, a partire anzi tutto dai suoi due aiutanti, dei quali lo spettatore fa preliminarmente conoscenza. Nella lettera Teresa parla di un agente (definito «scagnozzo dall'aspetto di ruffiano») a lei inviato dalla Morte: un essere vestito da sciatore, senza faccia e con due sudicissime spatole di carne al posto delle mani. Costui – dice Teresa – l'ha raggiunta nella sua abitazione, con il compito di sollecitarla alla morte: le fa strada e le apre la porta di casa. Poiché non compare in scena, ma è soltanto evocato nella lettera, sembra far parte di un'allucinazione: e lo stesso Autore sottolinea che Teresa ha probabilmente parlato in senso «figurato» (p. 60). Il particolare, comunque, avvicina Teresa ad Alcesti, quando quest'ultima, in preda al delirio, ha la visione del nocchiero Caronte e del dio dei morti che la esortano ad affrettarsi (Eur. *Alc.* 259-263). Il pauroso rematore Caronte si trasforma qui in una figura quanto mai grottesca, che non ha nulla di spaventoso – osserva Teresa – ma suscita solo profondo ribrezzo e irritazione (Teresa, delusa, s'aspettava che a prenderla venisse la Morte stessa e non un suo «scagnozzo»).

In comune con il modello euripideo c'è tuttavia il tema della contaminazione. Poiché questo personaggio surreale tocca con le

sue sudice mani tutte le porte, contaminandole, Teresa esorta il marito a far lavare l'intera casa. L'osservazione di Teresa sembra una ripresa del motivo rituale della contaminazione delle dimore visitate dalla morte: motivo evocato nella parodo del dramma euripideo attraverso il riferimento ai recipienti di acqua lustrale sulla porta di casa (Eur. *Alc.* 98-100).

Il secondo aiutante della Morte, in ordine di comparsa, è il fantomatico Direttore del *Kursaal*, un essere invisibile ai vivi, e dunque agli stessi spettatori. Nemmeno Roosevelt inizialmente, quando è più vivo che morto, riesce a scorgerlo; solo più tardi, quando inizierà a morire, riuscirà a distinguerlo, e lo vedrà ora donna ora uomo. L'ermafroditismo del Direttore non è solo un pretesto per inserire nel dramma alcune farsesche battute, per stemperare nel grottesco il tragico della vicenda: appare invece una soluzione elegante ideata da Savinio a proposito del problema del sesso delle figure legate alla morte. In Euripide la morte, ovvero Thanatos, è un dio, corrispondentemente al genere maschile del termine greco. La Yourcenar, nel suo *Esame di Alceste*, afferma che a partire dalla *pallida mors* latina, non è più possibile per noi figurarci la morte come uomo e pertanto la trasforma in donna²⁷. Savinio conserva, come la Yourcenar, il genere femminile per la Morte, ma al suo Ministro (proprio come gli angeli, ministri di Dio, della tradizione cristiana) non attribuisce un sesso definito. E per il fatto di fare da cerniera tra lo scagnozzo che raggiunge Teresa nella sua casa e la Sovrana suprema, il Direttore del *Kursaal* è a metà fra uomo e donna, a metà fra visibile e invisibile, a metà fra grottesco e serio. Se infatti i due aiutanti della morte hanno elementi farseschi e grotteschi (moltissimi il primo, alcuni il secondo), nessuna ironia c'è nella rappresentazione di quella che Teresa definirà la Buona Signora, la Morte. Ecco come Teresa ce la descrive:

TERESA: È qui. La nostra grande compagna. La nostra altissima signora. La Signora del Profondo. L'Immortale. Coi che ode non udità. Pensa non pensata. Comprende non compresa. Qui. Costoro non la vedono. Non la possono vedere [...] Essa per il rispetto che

²⁷ YOURCENAR 1988, p. 257.

deve a lei 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. [...] L'immagine spaventosa e grottesca con la quale gli uomini sogliono rappresentare questa eccelsa Signora, la offende profondamente. Meno per la bruttezza dell'immagine che per la sua falsità. (pp. 176-177).

Il rifiuto dell'immagine spaventosa e grottesca con cui la Morte è stata raffigurata dagli uomini appare anzi tutto una presa di distanze da Euripide, che nel prologo aveva introdotto il personaggio di Thanatos in carne ed ossa, armato di spada. E l'infatuazione che Teresa mostra all'apparizione della Morte, a lei sola visibile, capovolge puntualmente l'orrore che Alcesti provava di fronte ad Ade (anche qui visibile a lei sola) nelle sue allucinate visioni dell'al di là²⁸.

8. *La voce corale*

Come quasi sempre nelle riscritture contemporanee, anche qui il Coro è assente. La sua funzione è surrogata sia dalle voci dei due genitori, che, come si è detto, commentano dall'interno della vicenda, sia anche dall'Autore e in parte dall'Altoparlante, che commentano rispettivamente dall'alto e dal di fuori. All'Autore è affidato il compito pirandelliano di dirigere i fantasmi della sua immaginazione: li giudica, li consiglia, dà loro la parola o li zittisce (come spesso fa con i queruli genitori). A lui è anche attribuito il compito di dilatare l'azione scenica con inserzioni filosofeggianti (sul mito, sul destino, sulla morte, su Dio, sullo stato, sul nazismo, sul totalitarismo, ecc.), secondo una delle funzioni che il Coro greco assumeva nei confronti delle vicende mitiche rappresentate in scena. Quanto all'Altoparlante, si tratta di una sorta di «superego teatrologo ed estetologo»²⁹ che incombe dall'alto con i suoi imperativi ed assiomi. Con l'espunzione dalla vicenda drammatica della voce unica del Coro come gruppo che

²⁸ Cfr. Eur. *Alc.* 252 sgg. e 259 sgg.

²⁹ La definizione è di CASCETTA 1995, p. 1415.

si esprime all'unisono, viene del tutto eliminata la dimensione di collettività che dava al dramma antico il carattere di grande rito. La perdita del valore rituale originario è accresciuta dal fatto che c'è un forte blocco sul tema del lamento. Il pianto in tragedia assolveva una funzione catartica e di ricomposizione del lutto: non è certo un caso che molte tragedie attiche terminassero con una lamentazione trenodica o con la preparazione del rito funebre³⁰. Qui il pianto è bloccato e impedito (l'unico a piangere, ma solo inizialmente, come si è detto, è il piccolo Claus). Ed è significativo che l'Altoparlante, ogni qual volta l'azione drammatica rischia di scivolare nel patetico o nel tragico, prenda a ripetere ossessivamente: «Il lutto non deve apparire in questa casa».

Anche in questo caso, si tratta di una consapevole *Umkehrung* rispetto al modello antico. La sacralità del rito lascia il posto a un dramma esistenziale ed individualistico: benché sullo sfondo politico delle grandi persecuzioni razziali e della seconda guerra mondiale, la dimensione corale rimane sostanzialmente ai margini di questo dramma. Il modello antico della tragedia viene trascritto nel segno dell'angoscia esistenziale, ma anche della lucida e disincantata consapevolezza che il sacrificio di Alceste e l'atto eroico di Eracle non riescono più a trovare posto nella troppo grande degradazione della storia: passano inosservati o sono addirittura inutili, in quanto non hanno la forza di additare a una valida e positiva alternativa all'uomo contemporaneo.

ABSTRACT

Analysis of the drama *Alceste di Samuele* by Alberto Savinio, staged in 1950 at the Piccolo Teatro in Milan, under the direction of Giorgio Strehler. It is the declination of the myth of Alcestis according to the existential pessimism of the author, who made the reflection on death one of the landmarks of his theater. The genesis of the drama, according to the author himself, is to be found in a true story, happened in Vienna at the time of the Nuremberg racial laws: to an important music publisher was imposed the choice between work and divorce from his Jewish wife, and the latter, in order to prevent him from taking

³⁰ Cfr. DI BENEDETTO 1991.

such a painful decision, killed herself. The play is set in Monaco, where Savinio lived, and Teresa-Alcestis dies by drowning in the river Isar. In the first part of the drama Savinio is concerned to emphasize the correspondences between myth and history (Teresa | Alcesti, Admeto | Paul, Eracle | the US President Franklin Delano Roosevelt, etc.), but, with the progress of the dramatic action, the distances from Euripides increase more and more, until the final reversal: Teresa returns to life just to bring Paul with her in death. The essay analyzes and comments the numerous echoes and allusions to Euripides (and their variations) that Savinio introduces in his rewriting.

KEYWORDS

Alberto Savinio, Alcestis, Euripides, Reception Studies.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BRAVI 1988

LUIGI BRAVI, *Il mito in Alberto Savinio: Alcesti di Samuele*, «Seminari Romani», 1, 1988, pp. 365-371.

CASCETTA 1995

ANNAMARIA CASCETTA, *L'Alcesti di Samuele di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (a c. di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, pp. 1045-1446.

DI BENEDETTO 1991

VINCENZO DI BENEDETTO, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A. Cascetta (a c. di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 13-43.

LIZZA VENUTI 2006

MARINELLA LIZZA VENUTI, *Le radici della cultura italiana ed europea nel Novecento italiano: Corrado Alvaro e Alberto Savinio*, in B. Van den Bossche, M. Bastiaensen, C. Salvadori Lonergan, St. Widlak (a c. di), *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo* (Atti del XVI Congresso A.I.P.I., Cracovia, 26-29 agosto 2004), Firenze, Cesati, 2006, vol. I, pp. 1-9.

MARELLI 2004

CESARE MARELLI, *Due 'Alcesti' nella drammaturgia tedesca: da Wieland a Hofmannsthal*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 449-558.

PADUANO 1991

GUIDO PADUANO, *E poi Tristano. L'ultima trasformazione di Alceste* in *Studi di Filologia Classica offerti a Giusto Monaco*, Università di Palermo 1991, vol. IV, pp. 1787-1805.

PADUANO 1993

Guido Paduano (a c. di), *Euripide. Alceste*, Milano, BUR Rizzoli, 1993.

PADUANO 2004

GUIDO PADUANO, *L'unità dell'Alceste e la doppia ricezione*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 343-359.

PATTONI, CARPANI 2004

Maria Pia Pattoni, Roberta Carpani (a c. di), *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, PATTONI «Comunicazioni sociali» XXVI, 2004 (fasc. 3: Sezione Teatro), pp. 273-577.

PATTONI 2008

MARIA PIA PATTONI, *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide: testo e intertesto*, in L. Castagna, C. Riboldi (a c. di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, tomo II, pp. 1225-1260.

PATTONI 2008²

Maria Pia Pattoni (a c. di), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2008² (2006).

PICE 2011

NICOLA PICE, *Alceste e le Alceste. Storia forme fortuna di un mito*, Foggia, Il Castello, 2011.

TELÒ 2004

MARIO TELÒ, *'Aspettando Ercole'. Universalismo mitico e primitivismo romantico in Le mystère d'Alceste di M. Yourcenar*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 387-410.

POLICASTRO 2005

GILDA POLICASTRO, *La catabasi in scena: Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, in G. Policastro (a c. di), *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2005.

RESIDORI 2004

MATTEO RESIDORI, *L'Alceste di Emanuele Tesauro, o le sventure della sincerità a corte (e qualche altra Alceste barocca)*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 328-342.

SUSANETTI 2004

DAVIDE SUSANETTI, *Alceste: sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 307-327.

TINTERRI 1991

Alessandro Tinterri (a c. di), *Alberto Savinio. Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.

TINTERRI 1993

ALESSANDRO TINTERRI, *Savinio e lo Spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

YOURCENAR 1988

MARGUERITE YOURCENAR, *Tutto il teatro*, trad. di Luca Coppola, Giancarlo Prati, Marina Spreafico, Milano, Bompiani, 1988.