



Svelare e rivelare. Per una lettura dell'Alceste di Euripide

Gavino Piga

1. Aristofane di Bisanzio ci informa che dei tre maggiori tragici greci soltanto Euripide scrisse un'Alceste. Non stupisce, in verità, che la storia della regina che sceglie di morire al posto del suo sposo, fra le pieghe di un racconto poco battuto, abbia sollecitato il suo ingegno e ch'egli l'abbia creduta adatta a provocare un'Atene ormai fertile alla corrosiva critica dei sofisti, all'audace esercizio dissacratore, dove ogni problema pare esistere per essere problematizzato ancora. E da quest'antica fiaba, Euripide trasse un dramma che già in antico veniva considerato anomalo, di natura alquanto satiresca per via del finale che pareva lieto, mentre a noi sembra piuttosto enigmatico per la complessità della sua costruzione, ma anche terribilmente moderno per la lucida capacità di percorrere e piegare, strato dopo strato, il mito ad una direzione schiettamente esistenziale.

Si parta dunque dal materiale mitologico che in qualche modo l'autore considerò, se non affine ai suoi pensieri, fertile alle intenzioni. La storia dell'eroina che sceglie di sacrificarsi per il suo sposo non è che il momento conclusivo di una vicenda che ha altrove il proprio epicentro, ed è legata organicamente agli antefatti da una robusta continuità tematica, non solo contingente o esteriore. In una delle saghe che vedono protagonista Apol-

lo, questi s'invaghisce della mortale Coronide la quale, dopo avere concepito un figlio con lui, gli preferisce l'arcade Ischi e, scoperta, soccombe all'ira divina; ma, mentre il suo cadavere è prossimo a consumarsi sulla pira funebre, Apollo, non volendo coinvolgere nella sciagura della donna anche il bambino concepito con lui e ch'ella ancora porta in grembo, fattosi varco fra le fiamme, lo rapisce dal cadavere della madre e lo consegna al centauro Chirone che lo educerà nell'arte medica. Così il piccolo Asclepio, fattosi grande ed esperto, pratica la guarigione degli uomini fino a resuscitare un morto, atto che, rompendo l'equilibrio cosmico, gli vale la morte. Ucciso dalla folgore di Zeus, viene vendicato da suo padre che uccide i Ciclopi, fabbricatori del fulmine olimpico, e viene perciò a sua volta punito con l'esilio sulla terra, presso il pio Admeto. Si legge nello pseudo-Apollodoro: "Apollo servì presso Admeto mentre costui, già sovrano di Fere, aspirava alla mano di Alceste figlia di Pelia. E, siccome questi aveva annunciato che avrebbe concesso la fanciulla in sposa a colui che avesse aggiogato un leone ed un cinghiale al medesimo carro, Apollo, aggiogate le bestie, le consegnò ad Admeto e questi, a sua volta, le condusse a Pelia, ricevendo così in moglie Alceste. Nel celebrare i sacrifici per le nozze, il re trascurò di offrirne ad Artemide e per questa ragione, entrato nel talamo, lo trovò invaso da spire di serpenti. Apollo gli disse che avrebbe dovuto placare la dea e ottenne inoltre dalle Parche che Admeto, trovandosi in punto di morte, potesse esserne liberato a patto che qualcuno si offrisse volontariamente di morire al posto suo. Quando il giorno fatale giunse, né il padre né la madre accettarono di sacrificarsi per lui, ma si offrì Alceste. Core la rimandò indietro dall'oltretomba o, come alcuni raccontano, fu Eracle a ricondurla dallo sposo dopo avere lottato con Ade"¹.

Tutto insomma - il bambino nato da un cadavere, la morte per avere riportato in vita un morto, il re che può vivere trovando un sostituto alla propria morte, la sposa che si sacrifica in vece del marito e poi ritorna - parla di un dialogo inesausto fra vita e morte, destinato a non risolversi mai in un'opposizione senza uscita, bensì nell'articolarsi di ambigue tangenze. Del resto, siamo nella Tessaglia di Protesilao, eroe caduto a Troia che per grazia divina parla con la sua sposa attraverso le labbra del proprio simulacro, del culto di Orfeo e soprattutto di Persefone, ossia della vita che si rinnova dopo una morte ciclica. E siamo in un

campo apertamente disseminato di simboli iniziatici, a cominciare dall'educazione di Asclepio presso il centauro Chirone, il cui antro è luogo iniziatico per eccellenza, e dalla funzione simbolica del leone e del cinghiale, alla natura chiaramente omoerotica del rapporto fra Apollo ed Admeto il quale altro non è -in questo conto ancora vicino alla fiaba- che il *bogatyr* impegnato a superare il *compito difficile* che gli porterà in dono le nozze, ossia l'ingresso fra gli adulti, ciò che è implicato in ogni rito di passaggio e dunque in ogni fiaba, che, secondo la lezione di Propp, "non ha conservato soltanto le tracce delle concezioni sulla morte ma anche quelle di un rito, un tempo estremamente diffuso, strettamente legato a queste concezioni: il rito dell'iniziazione della gioventù al sopraggiungere della maturità sessuale (...) rito tanto strettamente connesso con le idee sulla morte che non si può prendere in esame il primo senza che vengano prese in esame anche le seconde"ⁱⁱ.

2. Questa la cifra del nostro mito. Con una caratura iniziatica che non poteva passare inosservata nell'Atene classica, ove il rito iniziatico era saldamente depositato su una dimensione evocativo-convenzionale in cui l'ambivalenza della vita in rapporto alla morte era ben viva, pur declinata nell'ambito misterico come ripetizione dell'atto cosmogonico, ricerca di purificazione spirituale e intimità col divino, atto conoscitivo superiore: era la sostanza dei riti eleusini e il portato delle dottrine orfiche, tanto care ad Euripide: "E non mi stupirebbe" scrive Platone "che Euripide dicesse il vero dove afferma: Chi può sapere se il vivere non sia morire, e il morire vivere, e se noi già non siamo morti? Del resto, ho udito anche uomini sapienti dire che noi adesso siamo morti e il nostro corpo è un sepolcro"ⁱⁱⁱ. Argomento, questo, tanto caro al tragediografo, da essere percepito come caratterizzante della sua opera, con tutta la carica destabilizzante che ne derivava: non gli rimprovera forse l'Eschilo aristofaneo delle *Rane* di avere portato sulla scena, accanto a ruffiane e impudiche, anche donne che dicono che "la vita non è vita" (ὄν ζῆν τὸ ζῆν)ⁱ? E nella storia di Alceste un elemento che può richiamare a questo tipo di iniziazione esiste: nientemeno che la presenza di Core/Persefone che rimanda la protagonista indietro dall'oltretomba. Eppure proprio qui, dove questo tipo di richiamo più che altrove si prestava ad essere sfruttato, non ve n'è traccia. Mentre

Platone, allorché menziona Alceste quale *exemplum* di virtù, non dubita che “gli dei a tal punto ammirarono ciò che lei aveva fatto che permisero che l’anima sua tornasse dal regno dei morti, privilegio accordato a pochissimi fra i tanti che fecero molte e belle azioni”^v, Euripide elimina dal dramma la figura di Persefone e accoglie l’altra variante, quella in cui Eracle liberava con la forza la donna dalle tenaglie di Thanatos. Nell’uno il rapporto privilegiato fra Alceste e la divinità, che è cifra e portato dell’iniziazione ai misteri, è la vera ragione salvifica, nell’altro no. E non -crediamo- in omaggio ad una caratterizzazione satiresca dell’opera ben lontana dall’essere acclarata: piuttosto, Euripide sembra avere scelto di non affrontare nei termini tradizionali, di radicalizzare lo scandalo della *vita non vita* disancorandolo definitivamente dal discrimine corporeo -ancora in qualche modo determinante, seppur rovesciato, nell’immaginario misterico- dato dalla lente dell’immediata esperienza e così, quasi impercettibilmente, l’annosa dicotomia sembra trasportarsi su un diverso terreno, ove alla coppia oppositiva vivo/morto si sovrappone quella presente/assente, ed ove i termini della seconda antinomia ricalcano solo in apparenza quelli della prima. Coinvolti in un gioco di “con-fusione dei contrari”^{vi}, i personaggi non saranno più ascrivibili unilateralmente alla categoria dei morti o a quella dei vivi, ma spesso i vivi saranno assenti e i morti, in qualche misura, presenti. E tutti andranno stagliandosi sullo sfondo di una inquietante precarietà esistenziale.

3. Quando il dramma si apre l’ora è giunta: Admeto doveva morire ma oggi tocca a sua moglie Alceste, poi che tutti hanno rifiutato. Eppure il palazzo pare dormire un suo strano sonno: non si sentono voci di giovani donne che straziano il giorno col loro dolore, non c’è acqua lustrale davanti alla porta, né resti di chio-me recise. “Non c’è nessuno qui, fra gli amici, che possa dirmi se devo piangere la regina ormai defunta (φθιμένην) o se, ancora vivendo (ζῶσ’έτι), vede questa luce la figlia di Pelia?”^{vi} domanda il Coro, e basta quest’espressione di sgomento a far correre sulla pelle un dubbio angoscioso, a rendere più cupo un clima già intessuto di tesa incertezza. Ci si aggrappa all’evidenza di ciò che non si vede e non si sente per potersi ostinare a credere che la tragedia non sia consumata, che un dio abbia ripetuto il miracolo anche per lei salvandola da una morte forse ingiusta ma scelta

spontaneamente: pure, in quest'oggi tragico "che lei scenda sotterra è stabilito". Dal palazzo esce un'ancella che con lapidaria ed enigmatica crudezza sentenza: "Puoi dire che vive e che è morta (καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανούσαν ἔστι σοι)" e soggiunge che "il suo capo già reclina e la vita le viene a mancare"^{vi} quasi a offrire una sorta di ulteriore spiegazione, perché è già morto chi sta per morire, e i Greci lo sanno bene. Ma, forse, non solo per questo. La condizione di Alceste prende ad essere descritta attraverso una serie di antitesi (φθιμένην/ζῶσαν, ζῶσαν/θανούσαν, ἐστὶν ἔμψυχον/ὄλωλεν, κατθάνοι/βλέποι)ⁱ che strutturano una dicotomia non solo semantica ma anche aspettuale: è insomma anche una questione di tempo e di tempi, di cui il Greco più che noi sapeva distillare il come oltre che il quando. Il verbo θνήσκειν è intuitivamente occlusivo perché il morire, nel prodursi delle rappresentazioni collettive elementari, è sinonimo di decesso: non cosa che si prolunghi nel tempo ma evento tutto bruciato nell'istante e anche perciò -per questa violenza sottile- gravido d'interrogativi, soprattutto se lo si paragona al vivere (ζῆν) cui soltanto si sa attribuire una durata, grande o piccola che sia. La morte non è uno stato, non coesiste con la vita perché è cosa qualitativamente diversa: se non si è morti si è automaticamente ancora vivi. Questo è il reticolo di certezze su cui si fonda il Coro nell'aut-aut (viva o morta) della domanda che Euripide, per bocca della serva, mette in crisi. Questa, nel suo et-et (viva e morta), mentre istituisce una contemporaneità (cronologica) fra il vivere ed il morire di Alceste, per forza di cose ne sancisce anche l'omogeneità aspettuale, togliendo alla morte la sua attimalità e conferendole spessore temporale. Qui il morire non è accadimento ma esperienza e perciò entrambi i termini possono essere posti come *stati*. La regina, sebbene non sia più una semplice θνητή cui la morte si pone come possibilità non ancora realizzata, non è comunque neppure spirata ma, anzi, *vive* il proprio morire.

Se si prosegue nella lettura dell'opera, si trova questo concetto tornare e approfondirsi in un'altra scena, corrispondente e quasi speculare a questa. Quando ormai Alceste è spirata, e Fere s'immerge nel lutto, ecco giungere alle porte del palazzo Eracle che si rivolge al suo antico amico Admeto per chiedergli ospitalità e intrattiene con lui un serrato, vivace scambio di battute^x. Dal capo rasato del re comprende che qualcosa di grave è avvenuto e ha cura di domandare chi sia morto, passando in rassegna uno ad

uno tutti i membri della famiglia. Le rassicurazioni si susseguono finché non arriva a chiedere di Alceste: è viva o morta (*θανούσης ἢ ζώσης*)? Admeto, non volendo svelargli il lutto per non dovergli negare ospitalità, gli risponde ambigualmente, trascinandolo la conversazione ben oltre i termini da cui è partita: “Su lei potrei dirti due cose diverse (*διπλοῦς μῦθος*) (...) lei vive e non vive (*ἔστιν τε κούκέτ’ ἔστιν*)”. O meglio, a voler essere fedeli alla lettera, “lei è e non è”, al che Eracle a sua volta osserva che “essere e non essere (*τό τ’ εἶναι καί τὸ μῆ*) sono reputate cose ben diverse” (*χωρίς*: v’è un confine certo fra l’una e l’altra). Ecco allora riemergere, sulla scorta dell’indefinibilità della condizione di Alceste, una divergenza analoga a quella che s’è visto contrapporre il Coro all’ancella, divergenza che però ora s’estende fino a trascendere i termini consueti di vita e morte, cui s’era ancora attenuto Eracle, per abbracciare una prospettiva ontologica: essere e non essere. Sostituendo la coppia *ζῆν/θνήσκειν* con un binomio facilmente sovrapponibile a quello ma più generico, Admeto riesce a mentire senza evitare di dire il vero ma anche inocula nel tessuto concettuale del dramma un germe che non potrebbe restare privo di implicazioni. Per fondare il proprio discorso, che Eracle bolla come privo di senso (*ἄσημα*), Admeto ricorre però a una spiegazione più precisa di quella fornita dall’ancella. Se lei, come s’è visto, tendeva a fare leva sulla prossimità dell’evento che appunto perché vicino sarebbe stato ineluttabile, egli dice, riferendosi alla scelta del sacrificio fatta dalla sua sposa: “Come puoi dirla ancora viva dopo che ha fatto una tale promessa (*πῶς οὖν ἔτ’ ἔστιν εἴπερ ἦνεσεν τάδε*)?”. Pone cioè il morire di Alceste in relazione non al momento bensì alla decisione ch’essa ha preso e ancora, ad Eracle che lo invita a non piangerla anzitempo, risponde: *τέθνηχ’ ὁ μέλλων*, espressione traducibile con “è già morto chi sta per morire” ma, se pronunciata proprio in questo punto, assai più ambigua di quanto non si crederebbe perché qui chi sta per morire è chi ha scelto di morire e la costruzione participiale sembra assumere fra le righe una consistenza intenzionale forse non esente dal gusto tragico per l’anfibologia. La logica interna a questa scena porta a non tenere in conto la lunghezza o la brevità del tempo che separa l’eroina dal destino che ha scelto: conta in sé l’aver fatto questa scelta, dopo e a causa della quale non potrà più essere considerata autenticamente viva. Chi ha intenzione, chi ha deciso di morire è qualitativamente già

morto: “pur essendo qui, non è più (*κάνθάδ' ὦν οὐκ ἔστ' ἔτι*) ove in quel “essere qui”, in quell’esserci di chi è morto, già si preannuncia la scandalosa ambivalenza di una presenza che non coincide più con la vita biologica.

Del resto, si ascolti ciò che dice proprio Eracle nella scena seguente quando, ignaro del lutto che si consuma in un altrove silenzioso e recondito, banchetta sotto gli occhi severi di un servo. In quel suo Cianciare d’ubriaco brillano frammenti di arguta ironia: poiché, non sapendo del lutto, non si capacita della tristezza del servo, prende a dissertare sul miglior modo d’affrontare la vita e gli dice che “per la gente seriosa ed accigliata *la vita non è vera vita*, è una disgrazia” perché “tutti i mortali devono morire e nessuno di loro sa se domani sarà ancora vivo (*κούκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἐξεπίσταται τὴν αὔριον μέλλουσαν εἰ βιώσεται*)” e perciò “chi è mortale deve anche pensare da mortale (*ὄντας δὲ θνητοὺς θνητὰ καὶ φρονεῖν χρεῶν*)”^x. L’ossimoro *οὐ βίος ὁ βίος* - “vita non vita” che verrà ripreso poi a proposito di Admeto- viene usato per descrivere chi si pone in vita il problema della morte trasgredendo così ad un’etica vitalistica positiva e così, proprio nel dire dell’unico personaggio estraneo ai fatti, sgorga la verità su Alceste: era già fuori dal mondo dei viventi prima ancora di spegnersi, non solo nel giorno in cui vedeva, ormai consumata dal morbo, la Morte arrivare, bensì fin da quando, nell’atto stesso di scegliere di sacrificarsi, aveva anche scelto di chiamarsi fuori dal novero dei mortali, cioè di quelli che ignorano il quando dell’ora suprema. In quel momento essa, votata ad Ade, aveva consacrato alla morte la vita e si era rinchiusa nella contraddizione tragica della vita non vita.

4. Si faccia ora un passo indietro e si torni alla parte iniziale del testo. Dopo una lunga *rhexis* in cui l’ancella descrive commossa l’ultima giornata di vita della sua padrona, finalmente la tanto evocata regina esce dal palazzo per mostrarsi in scena, sorretta da Admeto, ad affermare ossessivamente la propria assenza, il non più essere, il nulla del suo io proprio nell’unico frangente -eccettuato il finale- in cui la sua presenza è verificabile dagli spettatori sulla scena. “Il tempo ti consolerà: è nulla chi muore (*οὐδὲν ἔσθ' ὁ κατθανών*) (...) come a chi è nulla puoi parlarmi (*ὡς οὐκέτ' οὕσαν οὐδὲν*) (...) io non sono nulla (*οὐδὲν εἰμ' ἔτι*)” dice Alceste, e il Coro le farà eco: “E’ andata... non è più

(*οὐκέτ' ἔστι*)^{xii}, usando la stessa formula per sancirne il decesso. Prima della fine, però, giunge anche per Admeto il tempo della promessa: la sposa morente gli chiede espressamente di non risposarsi mai più, di restarle fedele oltre la morte: pretesa inusuale per i canoni della cultura classica, ove neppure l'archetipo fondante del mito della fedeltà sessuale, quello di Penelope ed Odisseo, si spingeva prolungarsi oltre la morte ché anzi, come è stato notato, “contro la seduzione dei proci, Penelope lotta e resiste unicamente perché animata dalla pertinace speranza che Odisseo sia vivo”^{xiii}. Pure, quest'accorata richiesta di Alceste ha il preciso senso di far assumere alla donna quella che finora è stata la cifra dell'agire di suo marito, ossia l'egoistica volontà di prolungare la propria presenza invadendo la vita altrui, e nel contempo di trasferire sul marito quello che ora è il paradosso esistenziale di Alceste, quello di essere assenti prima d'essere morti. Da questo momento, i toni nichilistici di Alceste cominciano ad affiorare sulle labbra di Admeto che, vedendo lei spirare, dice: “Queste parole per me sono peggiori di ogni morte (*παντός εμοὶ θανάτου μείζον*)”; “morta tu, neppure io potrei più vivere (*οὐκέτ' ἂν εἶην*)”; “portami con te, portami sottoterra (*ἄγου με σὺν σοί... ἄγου κάτω*)”; “muoio anch'io (*ἀπωλόμην*) se davvero stai per lasciarmi”. Pur fra le battute topiche di un formulario convenzionale, il rovesciamento dei ruoli è compiuto: “Tu mi porti via la gioia di vivere (*σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου*)” e “Nelle tue mani io sono, nelle tue mani il mio morire ed il mio vivere (*ἐν σοὶ δ' ἔσμεν καὶ ζῆν καὶ μὴ*)”^{xii}, dice ancora Admeto, cioè riconosce la propria vita alienata in lei che muore e in qualche misura avverte che lei, morendo quale sua sostituta, lo priva della vita sottilmente, comunicandogli la propria condanna alla vita non vita: il Dasein di Admeto, proprio perché conservato al prezzo di un innaturale, ingiusto sacrificio (*ἐκδίκως* aveva detto Thanatos nel prologo), si cala in un'oltremondana oscurità, sotto il segno *ἄβιωτον βιοτεύσει*, come dice il Coro, a testimoniare che ancora una volta i termini vita e morte non sanno cogliere, se non in una pur efficacissima forma ossimorica, la dinamica che si sta sviluppando realmente.

Così, ancora la promessa della perpetua vedovanza assume in Admeto connotati quasi culturali, quasi a voler riecheggiare il motivo topico delle nozze con Ade: *ἐν σοὶ δ' ἔσμεν καὶ ζῆν καὶ μὴ σὴν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα* (“nelle tue mani sono la mia vita e

la mia morte perché io venero il tuo amore”); *σ' ἐγὼ καὶ ζῶσαν εἶχον καὶ θανούσ' ἐμὴ γυνὴ μόνη κεκλήση* (“poiché lo sei stata da viva, anche da morta tu sola sarai chiamata mia moglie”); *κείνην ὅπουπερ ἔστι τιμᾶσθαι χρεών* (“onorarla, ovunque essa si trovi, è mio dovere”); *θάνοιμ' ἐκείνην καίπερ οὐκ οὔσαν προδοῦς*: “che io possa morire se la tradirò, sebbene non sia più”). Ed ancora: “Invidio i morti, li amo (*ἔραμαι*, verbo intensamente connesso alla sfera erotica)”; “Raccomanderò ai nostri figli che mi seppelliscano in questa stessa bara di cedro, con te, e con il mio fianco accanto al tuo (*πέλας πλευροῖσι τοῖς σοῖς*) mi distendano”, ove non sfugge la sfumatura erotica nell’immagine dei due cadaveri sdraiati fianco a fianco, come in un macabro ma ben tragico amplesso di morte, fino ad arrivare al *Puppen Motiv* allorché si prefigura la sostituzione del corpo vivo della sposa con quello immobile di una statua: “Il tuo corpo, riprodotto da sapiente mano d’artista verrà adagiato sul letto, e su di esso io mi getterò, invocando il tuo nome. Mi sembrerà di avere fra le braccia la mia amata donna, anche se non l’avrò” a compiere l’idea di una vita trascorsa nella e con la morte (e, si badi, qui non c’entra il *kolos-sos* di cui parla Vernant, poiché qui non si parla di un simulacro che “non mira a riprodurre i lineamenti del defunto o a dare l’illusione della sua presenza fisica” che “incarna o fissa nella pietra non l’immagine del morto, ma la sua vita nell’aldilà”, bensì piuttosto di un esatto surrogato del corpo che viene a mancare).

Admeto, insomma, per dirla al modo degli antropologi, non riesce a travasare nel campo dei valori relativi l’immenso dolore per la perdita subita e così la sua stessa presenza entra in crisi e si tramuta in uno stato di sostanziale assenza, in atteggiamento bramoso di morte che in morte tende a trasformare la vita stessa secondo la fenomenologia della perdita della presenza che De Martino descrive dove studia il pianto rituale: “Questo ethos che attraversa il mondo degli uomini (...) sollevando bene in alto l’umano sull’immediatamente vitale, proprio questo ethos può essere raggiunto dalla catastrofe, patire un morire incommensurabilmente più grave di quel morire naturale che condividiamo con gli animali e con le piante (...) l’esperienza di un divenire che passa senza e contro di noi, funesto dominio dell’irrazionale, cioè di un cieco correre verso la morte (...) ed invece di far passare (...) noi rischiamo di passare con ciò che passa, senza margine di autonomia formale”^{xv}. Infatti: “Non ho più gioia a vedere la luce, a

posare i miei piedi sulla terra”^{xvi} geme il vedovo. Ed è su questo binario che si legge anche l’incombenza costante sulla scena di un elemento emblematico: il cadavere che resta davanti agli spettatori mentre l’azione è nel pieno del suo svolgersi e riappare poi, muto spettatore, anche durante l’accesa discussione fra Admeto e suo padre, perché è il cadavere la più esplicita, feroce rappresentazione visiva della morte e dell’assenza che resta tuttavia presenza incombente. Esso definisce una “estraneità radicale”, una “forza ostile che contagia: infatti, nel suo andare oltre irrelativo e senza soluzione, comunica caoticamente il proprio vuoto ad altri ambiti del reale (...) Il cadavere torna come spettro: esso sta nella crisi dei sopravvissuti nella infeconda polarità di repulsione e attrazione: il suo scandalo respinge in quanto centro di crisi e di dispersione e al tempo stesso comanda perentoriamente un rapporto, in una vicenda irrisolvibile (...) il cadavere malignamente attira a sé i vivi”^{xvii}. Questo è il portato di quel rovesciamento, di quell’infausta simmetria che il testo stesso si preoccupa di mettere bene in evidenza: Alceste muore mentre doveva vivere (*ὅτε ζῆν χρῆν μ’ἀπέρχομαι κάτω*), Admeto vive mentre avrebbe dovuto morire (*ἐγὼ δ’ὄν οὐ ζῆν χρῆν*)^{xvi}.

5. C’è in verità più d’una anomalia nel sacrificio di Alceste pur in un panorama, quello tragico, ove il sacrificio di un’eroina è motivo frequente. Superficiale sarebbe l’accostamento all’Evadne che, nelle *Supplici*, si getta sulla pira funebre del marito, dove non di separazione si potrebbe parlare bensì semmai di ricongiungimento dei due sposi nell’Ade; ma anche rispetto ad Ifigenia, Polissena o Macaria -tutte fanciulle accomunate da un destino sacrificale inevitabile- Alceste è assai diversa. Laddove tutte le altre cedono ad una scelta obbligata e, se è vero che si danno volontariamente alla morte, tuttavia lo fanno perché continuare a vivere significherebbe condurre un’esistenza priva di dignità e di libertà, Alceste è l’unica che può dire: “Avrei potuto scegliere di non morire e di sposare, tra i Tessali, un uomo di mio gradimento per poi vivere con lui in una ricca reggia”^{xix}. Ed ancora le altre si offrono per salvare il loro proprio *ghenos*, in cui esse stesse rientrano e s’identificano (sembra riconoscerlo Macaria dove dice: “Mi offro per la salvezza dei miei fratelli e di me stessa” o Ifigenia che rammenta a Clitemnestra: “Non mi hai generato per te sola”^{xx}), mentre Alceste non fa parte a rigore del *ghenos* di

Admeto, non essendo una consanguinea, e questo dato viene ribadito nel corso del dramma proprio da Admeto nel momento di massima ambiguità -cioè nel dialogo con Eracle ove dice che è morta un'estranea- e nel momento forse di massima sincerità -ossia nel feroce litigio col padre Ferete. Insomma, ciò con cui Alcesti, a differenza di altre, ha a che fare non è il vicolo cieco di una sorte sventurata, né il vincolo superiore che non può essere tradito perché contiene la radice della propria identità in situazione: lei tocca nientemeno che la possibilità fondamentale, quella che ogni individuo reca inscritta nel suo Esserci fin dalla nascita, la possibilità della morte, che, lungi appunto dall'essere mero decesso, è una componente della vita stessa. Perderla significa dunque cadere nell'inautenticità, in quella che Heidegger denomina condizione del *Man*, cioè di una passività a-progettuale, che è quanto appunto accade ad Admeto, come s'è visto. Ciò che nel profondo distingue e caratterizza il sacrificio di Alcesti dunque è la sottile differenza che passa fra il *morire per qualcuno* ed il *morire al posto di qualcuno*, come ancora l'analitica esistenziale s'incarica di spiegarci: i due individui, irriducibili nella loro differenza, non si piegano ad essere scambiati (come mai, altrimenti, Thanatos ruggirebbe con tanta forza la propria rabbia per essere stata defraudata da Apollo, al principio del dramma?) e "la possibilità di sostituzione è irrimediabilmente votata al fallimento quando è in gioco quella possibilità di essere che è costituita dal giungere alla fine da parte dell'Esserci e che, come tale, gli conferisce la sua totalità. Nessuno può assumersi il morire di un altro. 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"^{xxi}. In nessuno dei due casi l'Essere si assume come un "Essere per la morte", ed in nessuno dei due casi, perciò, l'individuo *ex-siste*: il limite è valicato per entrambi, e l'effetto è il fraintendimento esistenziale che li conduce tutti e due dentro un paradosso abnorme, quella vita non vita, quell'essere presenti nell'assenza o assenti nella presenza di cui appunto s'è detto.

6. Così si giunge al finale, che è il culmine ben congegnato dei motivi finora intravisti. Eracle -che, avendo saputo infine del lutto, decide di ricambiare l'ospitalità andando a strappare dalla Morte Alcesti- rientra in scena conducendo con sé una donna

velata^{xxii}. Una straniera, egli dice, avuta in premio ad una gara atletica, che ora Admeto dovrebbe custodire nel palazzo finché l'ospite stesso non tornerà a riprenderla. Una donna che non parla e non si muove. Lo spettatore sa che la donna è Alceste, rediviva, ma Admeto no e, così, si mette in moto il meccanismo teatrale del riconoscimento che nei testi tragici viene spesso costruito tramite un dialogo rivelatore: così è per Elettra, guidata a riconoscere Oreste dal Pedagogo, e per Agave, indotta da Cadmo a guardare fra le proprie mani la testa di Penteo. Qui però il dialogo fra Admeto ed Eracle è ancora una volta ambiguo: a tutta prima Eracle sembra avere la funzione opposta, cioè mentre di fatto conduce Admeto alla scoperta pare voler fare di tutto per nascondergliela: per esempio, proprio quando Admeto sta cominciando ad intuire la somiglianza della straniera con Alceste, Eracle sbotta in un'esclamazione sviante: "Oh, se avessi la forza di riportare tua moglie dalle dimore dei defunti e renderti questo favore!" E quando Admeto osserva che non è possibile che i morti tornino in vita, l'altro sembra avallare l'affermazione: "Allora non esagerare e sopporta con moderazione". Di più, in tutta la prima parte del suo ragionamento Eracle non ha remore a dire a chiare lettere che Alceste è morta, perfino quando il vedovo insiste sulla necessità di onorare la defunta "ovunque ella si trovi", ove allo spettatore non sfugge che quell'altrove in cui Admeto vorrebbe cercarla è in realtà proprio accanto a lui. Eracle, stando attento a non lasciarsi sfuggire la minima anticipazione, continuerà a pretendere da lui una sorta di cieco atto di fede, privo di appoggi razionali, costringendolo ad accogliere in casa la ragazza -ciò che prefigura la rottura del patto di fedeltà eterna con Alceste- prima ancora di indicargli che si tratta di sua moglie. L'identità della donna deve restare segreta finché Admeto non decide, non sapendo, di accoglierla in casa, decidendo così di rientrare nella vita pienamente (il velo non è forse simbolo nuziale, e così il prendersi per mano dei due alla fine del dialogo?) riprendendosi il suo Esserci alienato. Soltanto dopo può avvenire il riconoscimento: soltanto con lo svelamento si dissipa la fittizia trama messa in essere dal lungo scambio di battute che lo precede: la rimozione del velo, cioè l'operazione che consente la scoperta, si compie in una immediatezza a-verbale e perciò stacca con decisione rispetto all'affabulazione che la prepara. Il riconoscimento diviene così un fatto principalmente, se non puramente, scenico, ed è tuttavia l'unica

occasione di verità. Non detta, non dicibile. Silenziosa e muta, come colei che ne è la portatrice. Una verità che, insomma, sembrerebbe proprio *ἀλήθεια*: svelatezza. Dice ancora Heidegger: “La verità appartiene all’essenza dell’essere e l’essere-essente comporta i seguenti significati: pervenire all’evidenza, prodursi nell’apparire, proporsi, produrre qualcosa. Non-essere significa, per contro: ritrarsi dall’apparizione, dalla presenza”^{xxiii}. Ma anche in questo caso la presenza produce, come s’è visto lungo tutta la tragedia, ambiguità, non chiarezza.

Ora, ad onta di quanti hanno voluto vedere nell’enigma del finale una donna che sembra ma non è Alcesti, bensì una sorta di fantasma, lo stesso Euripide mette in bocca ad Eracle parole risolutive quando gli fa dire: “Il tuo ospite non è certo uno che evoca i morti” e del resto, quando Admeto si pone il dubbio che si tratti di una sorta di spettro infernale, l’altro lo rassicura con decisione. Tuttavia, di là dall’intreccio, non ci sfugge che la donna velata porta lo spettatore su un registro comunicativo fortemente simbolico, si para sulla scena con una potenza evocativa che sa sussumere tutte le definizioni e le suggestioni di cui il dramma la ha caricata: viva in carne e ossa ma del tutto spenta e distante, esatto omologo del simulacro che Admeto aveva pensato di far scolpire; estranea alla morte che l’ha risputata fuori dai suoi antri ma estranea anche alla vita (perciò non può parlare, come Eracle spiegherà, perché ancora per tre giorni sotto l’influsso di Ade): “parla al dio che la comprende e tutti la comprendono nel dio” come dirà Rilke^{xxiv}. La verità, svelata, non viene rivelata: resta impressione fortissima, scolpita nella chiarezza del volto ma non mai espressione, né concetto: sapienza intuita, immediata, prodigiosamente appalesata. La presenza, la *Lichtung* di Alcesti testimonia l’incompletezza del suo essere viva, la sua assenza. E l’enigma resta aperto.

ⁱ Apoll., *Bibl.* I, 9 15.

ⁱⁱ V.Ja. Propp, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, tr. it.: Milano 1982 (2a ed.), p. 174.

ⁱⁱⁱ Plat., *Gorg.* 492e-493a.

^{iv} Aristoph., *Ran.* 1082.

^v Plat., *Conv.* 179 b-d.

- ^{vi} Cfr. G. F. Gianotti, *Alceste: essere e non essere*, in AA. VV., *Voce di molte acque. Miscellanea di studi offerti a E. Corsini*, Torino 1994.
- ^{vii} Eur., *Alc.* 79-82.
- ^{viii} *Ibid.* 141, 143.
- ^{ix} *Ibid.* 80-81, 139-142.
- ^x Cfr. *ibid.* 507-545.
- ^{xi} *Ibid.* 782-784, 799-802.
- ^{xii} *Ibid.* 381, 387, 390, 392.
- ^{xiii} G. Paduano, *Euripide. Alceste*, Milano 1996, p. 16.
- ^{xiv} Eur., *Alc.* 274, 382, 386, 347, 278.
- ^{xv} E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino 1965, p. 47.
- ^{xvi} Eur., *Alc.* 866-869.
- ^{xvii} E. De Martino, *op. cit.*, p. 47.
- ^{xviii} Eur., *Alc.* 379, 939.
- ^{xix} *Ibid.* 285-286.
- ^{xx} Eur., *Heracl.* 531-532; *Iph. Aul.* 1375 ss.
- ^{xxi} Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it.: Milano 1976, p. 274.
- ^{xxii} Cfr. Eur., *Alc.* 1008-1158.
- ^{xxiii} M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it.: Milano 1968, pp. 111-112.
- ^{xxiv} R.M. Rilke, *Poesie*, tr.it.: Torino 1996, p. 24.