

INDICE

INTRODUZIONE.	4
CAPITOLO 1. GIOVANNI RABONI TRA CLASSICISMO E SPERIMENTAZIONE.	12
1.1- <i>La vita, una sola... semplicemente: dal vissuto all'Opera poetica.</i>	12
1.2- L'itinerario letterario e stilistico.	27
1.3- Le tematiche: la morte ed il rapporto con i defunti.	39
1.4- La scrittura teatrale e l'esercizio critico.	44
CAPITOLO 2. L'ALCESTI DI EURIPIDE E IL MISTERO DELLA MORTE SCONFITTA.	48
2.1- La migliore delle donne: Alcesti dal folklore alla skené di Euripide.	48
2.2- Alcesti ovvero la grammatica del racconto: <i>βίος / θάνατος</i>	53
Morire per amore, morire per vivere.	53
2.3- Il pianto sul <i>θάλαμος</i> e il denudamento psico-patologico.	56
2.4- <i>Ἔρως / φιλία / χάρις</i> : l'ambivalenza affettiva e la gratitudine.	59
2.5- Un codice valoriale: <i>ἀρετή / αἰδώς</i>	65
Alcesti, Admeto e la morte in scena.	65
2.6- Il silenzio di Alcesti velata: un finale aperto?	74
CAPITOLO 3. ALCESTI O LA RECITA DELL'ESILIO: LA SVOLTA NOVECENTESCA DI GIOVANNI RABONI.	79
3.1- Raboni e i tragici greci: dalla traduzione alla riscrittura.	79
Un precedente: la traduzione di <i>Antigone</i> .	79
3.2- Raboni rilegge <i>Alcesti</i> : forme diverse di un unico sacrificio.	85
3.3- Un confronto necessario: le Alcesti di Rilke, Yourcenar, Savinio e Eliot.	95
3.4- Uno strano triangolo: Sara, Stefano, Simone.	106

3.5- Il nucleo drammatico: lo scontro tra padre e figlio.	113
3.6- La metamorfosi di Sara: da ancella a regina, da regina a fantasma.	116
La recita dell'esilio: un espediente metateatrale.	116
3.7- Di fronte alla Storia: Alcesti e i disastri del Novecento.	124
<i>CONCLUSIONI.</i>	133
BIBLIOGRAFIA	138

Introduzione.

Sacrificare (dal lat. composto di «*sacrum*» e «*facere*») significa letteralmente rendere sacro. Nell'antica Grecia sacri erano i doni o le vittime che si offrivano agli dei, per tentare di stabilire un rapporto con loro. Chi si sacrifica è chi si separa da qualcosa che gli appartiene e mette in atto un processo di annientamento della propria persona.

Le donne greche del V secolo a.C. vivono in una società che ne fa sovente una capro espiatorio. La loro è una rinuncia e una privazione quotidiana: sono educate all'inferiorità e hanno fatto della sottomissione un'abitudine, se non un'attitudine. La tragedia greca diventa proiezione e specchio di questo mondo.¹ Le protagoniste femminili di molte di queste tragedie sono presentate spesso come donne al limite, esasperate dalla propria condizione e che non hanno possibilità di scelta, donne per le quali prendere decisioni estreme diventa quasi un obbligo. Non di rado l'unica via di fuga, ma al tempo stesso di riscatto, sembra essere per loro quella, appunto, del sacrificio. Il sacrificio si trasforma in un dovere ed in una responsabilità per il rispetto dei parenti, oppure della comunità che glielo richiede. Il sacrificio, come insegna Omero, può anche donare gloria, luce ed onore ad una vita: è il caso delle vergini che vengono sacrificate, in nome della patria o di codici valoriali prettamente maschili.

I loro sacrifici ricordano molto da vicino quelli degli animali immolati sulle are sacre agli dei. Non a caso anche la terminologia utilizzata ed i riferimenti sono i medesimi. La loro vita e il loro sangue puro diventano un esempio da innalzare alle generazioni successive, da ricordare e da incidere nel tempo.² Il sacrificio delle vergini può arrivare a sostituire l'onore del matrimonio. L'associazione sacrificio-matrimonio è infatti una costante, sia per quanto riguarda, per esempio, Polissena *nell'Ecuba* di Euripide, sia nel caso di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*, o anche per la Macaria degli *Eraclidi*.³ Così la prima, che immaginava per se stessa un fastoso matrimonio da regina, si ritrova a

¹ Per approfondire l'argomento si vedano: S. Des Bouvrie, *Women in Greek tragedy : an anthropological approach*, Norwegian university press, Oslo 1990; G. Di Cristofaro Longo, L. Mariotti (a cura di), *Modelli culturali e differenza di genere*, Armando, Roma 1998; H.P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton university press, Oxford 2001; E. Cantarella, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, Milano 2004.

² Cfr. N. Loraux, *Le madri in lutto*, Laterza, Roma-Bari 1991 e, dello stesso autore, *Grecia al femminile*, Laterza, Roma-Bari 1993.

³ Per la traduzione ed il commento delle tre opere appena menzionate si veda: A. Tonelli (a cura di), *Euripide, Le tragedie*, Marsilio, Venezia 2007.

morire come una schiava, trascinata di fronte all'esercito greco che aspetta di poter salpare. Tuttavia è proprio nella morte che la giovane vergine crede di trovare la propria consacrazione ed il proprio compimento, assieme alla libertà che oramai le sembrava preclusa. Sull'altare Polissena si lacera da sola la veste, mostra il petto ed il collo: si offre al sacrificio. Quando la spada penetra la carne ed il sangue inizia a sgorgare copioso, si preoccupa di cadere composta, per conservare anche nella morte la sua dignità ed il suo onore, così come la società del tempo le impone. I sacrifici delle vergini divengono, quindi, delle nozze rovesciate. Così accade anche ad Ifigenia: il padre Agamennone la inganna, facendole credere che andrà in sposa ad Achille. Presso l'altare tuttavia non si celebrerà il matrimonio, ma si consumerà il suo sacrificio. L'altro caso esemplare è quello di Macaria che, negli Eraclidi, si offre come vittima per salvare i fratelli. Macaria sceglie di morire perché sa che una vergine sola, senza nessuno che la protegga, non può affrontare la vita. La morte sembra essere, ancora una volta, l'unica strada: Macaria abbandona la vita e l'ultima speranza che le resta è quella di riuscire a ritagliarsi uno spazio nei ricordi dei fratelli. Per tutte e tre queste figure di donna il sacrificio diventa riscatto personale, un riconoscimento, la possibilità di ottenere la considerazione o, almeno, il rispetto dell'universo maschile della loro comunità.

Sono però le circostanze a costringerle a scegliere questa strada. Tutte e tre sono figlie di un universo dominato dagli uomini e fondato interamente su valori maschili, un universo in cui il sacrificio rientra all'interno delle mansioni del femminile. Un caso particolare, che è quello che più ci interessa e che sarà argomento principale di questa trattazione, è invece quello di Alceste. Apollo⁴, così come ci racconta la tragedia messa in scena da Euripide, ha concesso ad Admeto, marito di Alceste e sovrano della tessala Fere, di evitare la morte giunta per impossessarsi della sua vita, ma a patto che qualcuno si sacrifichi al suo posto. Tutti sembrano rifiutare e sarà solo Alceste, la sua sposa, a sacrificarsi senza esitazioni e quindi a morire per lui: Admeto avrà salva la vita. Nel finale Eracle, per ringraziare Admeto dell'ottima ospitalità, dopo essere sceso nell'Ade e aver combattuto con Thanatos in persona, riconsegnerà Alceste ad Admeto, ma lei

⁴ Il rapporto di *filia* di Admeto con gli dèi ha origini remote e ha inizio, come raccontato da Apollodoro e da altri mitografi, a causa di un debito contratto da Apollo con Zeus. Apollo è condannato infatti a servire Admeto per un determinato periodo di tempo. L'ospitalità offerta da Admeto gli farà guadagnare la riconoscenza di Apollo, che lo aiuterà in più occasioni. Nel corso della trattazione, in particolare nella prima parte del secondo capitolo, vedremo in che occasioni ed in che misura l'intervento del dio Sole si rivelerà più o meno conveniente per l'amico Admeto.

rimarrà coperta da un velo ed in silenzio. Questa in breve la trama della tragedia, ma, dietro l'apparente semplicità dell'intreccio, sono moltissimi i risvolti e le pieghe che meritano di essere analizzati con attenzione e spirito critico. *Alcesti* è un testo complesso. Temi diversi vi si incrociano e sovrappongono tra spinte di segno opposto. È potuto sembrare un testo ambiguo⁵, a partire dal suo stesso genere: tragedia o dramma satiresco? Sicuramente è una creazione mirata a inscenare tensioni di grande rilievo. È la storia di un sacrificio per amore, frutto di φιλία⁶, ma anche di un rifiuto consapevole di quella che la protagonista immagina come una vita depauperata⁷. È riflessione sulla profonda tensione tra il «debito che dobbiamo tutti pagare» - la morte - e la speranza, assurda ma tenace, che morire non sia necessario.⁸ È messa in scena la difficoltà di elaborare un lutto: al tempo stesso enciclopedia del rito funebre e riserva di strategie umane contro la dura ἀνάγκη, la Necessità.⁹ È anche la narrazione di un ribaltamento del codice eroico-aristocratico, per il quale una donna straordinaria muore per difendere l'οἶκος, mentre a piangerla rimane il marito.¹⁰ È infine - ma solo per ridurre al minimo questa introduzione sintetica - lo spazio di un'opposizione caratteristica della civiltà occidentale: il contrasto, cioè, tra un sapere che pretenda il controllo del reale e quella che potrebbe chiamarsi la "sapienza del cuore", su ben altro abituata a fondare le proprie certezze e strategie di vita. Tuttavia alla sconsolata certezza dell'impossibilità di trovare alcuna dottrina contro la spietata Necessità, si contrappone, invece, il finale del dramma con l'inattesa superiorità della φιλία, che riesce dove la conoscenza ha fallito, strappando alla morte la coraggiosa Alcesti. Inoltre, è importante sottolineare come, nell'intreccio di avvenimenti e prospettive, si delinei con estrema nettezza una separazione, una lontananza, tra i due protagonisti della vicenda. Alcesti è figura eroica, un *exemplum*: è degna di essere cantata dai poeti e il suo sepolcro diventerà un altare.

⁵ Cfr. J. Kott, *Alcesti velata*, in *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Mondadori, Milano 2005, pp. 100-133; C. Diano (a cura di), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 17-18.

⁶ D. Susanetti (a cura di), *La favola della bella morte*, in *Euripide, Alcesti*, Marsilio, Venezia 2001, p.22.

⁷ M.P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alcesti, dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, in *Sacrifici al femminile – Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI Nuova Serie, pp. 286-289.

⁸ D. Susanetti (a cura di), *La favola della bella morte*, in *Euripide, Alcesti*, op. cit., pp. 9-10.

⁹ Ivi, pp. 15-16; M.P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alcesti, dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, op. cit., pp. 285-287.

¹⁰ M.P. Pattoni (a cura di), *Euripide, Wieland, Yourcenar, Rilke, Raboni. Alcesti: Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2006, p. 14.

Alceste merita la risurrezione; Admeto, invece, anch'egli caro agli dèi, capace pure lui di profonda φιλία, vive una situazione imbarazzante e contraddittoria. Il sacrificio volontario della sposa, invertendo i ruoli tradizionali, lo lascia spettatore passivo, accusabile facilmente di debolezza e viltà. Admeto, in fondo, non è quel che vorremmo¹¹: è una figura impresentabile agli occhi di un moderno, *obscaena* nel senso etimologico del termine. Non lo riscatta in alcun modo nemmeno la progressiva comprensione cui sarebbe chiamato dal ruolo assegnatogli nel dramma: chi, infatti, non la considererebbe tardiva? O quantomeno indegna rispetto alla pronta nobiltà d'animo della donna¹², il cui sacrificio pure nessuno, tranne il padre di lui, gli rimprovererà mai d'aver accettato.

La particolarità di questo racconto tragico, ma potremmo dire anche della tragedia greca più in generale, risiede nel suo continuare a vivere di significati nuovi, di ragioni etiche attuali, di meditazioni inconsuete che si rinnovano nonostante il contrasto con la fissità della vicenda rappresentata, imposta dalla tradizione. La specificità della *fabula* di Alceste si presta infatti a diventare il luogo del racconto della maschera e della morte: è la storia di un distacco dal talamo che racchiude in sé φιλία ed ἔρωσ, di un rapporto coniugale che porta con sé la sua stessa dissoluzione, del dominio incontrastato della necessità, dell'ἀνάγκη, che impone la sottomissione a Thanatos; la storia universale, quindi, della riscoperta di sé attraverso la consapevolezza della limitatezza del proprio essere al mondo. Il mito della sposa che sceglie di morire al posto del marito proviene da un antichissimo motivo folklorico diffuso dall'Europa settentrionale fino all'India. La tragedia di Euripide è la prima versione letteraria a noi nota della favola, e costituisce la pietra di paragone con cui si sono inevitabilmente confrontati nei secoli poeti e scrittori, dalle origini fino all'età moderna. Nel passaggio dalla favola al dramma la vicenda subisce una profonda metamorfosi, e suscita necessariamente riflessioni sull'amore coniugale, sul rapporto tra genitori e figli, sul valore del sacrificio ed infine, in termini più latenti, sull'imprescindibile binomio vita-morte.

Il racconto di Alceste, infatti, conosce un vero e proprio percorso di riscrittura che attraversa, a volte mutandolo profondamente, tutti i secoli successivi ad Euripide, fino ad arrivare al Novecento, con il suo enorme bagaglio di interrogativi esistenziali.

¹¹ Cfr. D. Susanetti (a cura di), *La favola della bella morte*, in *Euripide, Alceste*, op. cit., p. 28.

¹² Cfr. il motivo dell'ἄρτι μανθάνω (v. 940, «finalmente comprendo»), di cui si discuterà in seguito.

Tra i vari autori: Alfieri, Wieland, Browning, Savinio, Wilder, solo per citarne alcuni. Autori che hanno ripreso il dramma di Alceste e, contestualmente al loro periodo storico e alla loro sensibilità artistica, hanno privilegiato degli aspetti a discapito di altri, spesso arrivando a semplificare la complessità della tragedia euripidea in favore di una sostanziale parzialità dello sguardo.¹³ Nella lunga catena di recuperi del testo, infatti, si evidenzia quella che è stata definita da molti critici la “doppia ricezione” del capolavoro euripideo. Si sono verificati, cioè, due diversi atteggiamenti tra i moderni di fronte alla storia di Alceste e Admeto, per lo più secondo una distinzione cronologica ben distinta: fino a tutto il Settecento le riflessioni sulla vicenda mitica hanno mostrato un evidente disagio nei confronti del comportamento discutibile di Admeto da una parte nell'accettare il sacrificio della moglie, e dall'altra nell'atteggiamento *impius* nei confronti dei genitori; non così nelle riscritture successive ed infatti, dall'Ottocento in poi, la ricezione dell'Alceste euripidea è sembrata orientarsi verso un Admeto meno innocente ed il rapporto coniugale e con i genitori è stato descritto in maniera più problematica. L'autore di cui ho scelto di occuparmi, invece, rappresenta bene quel filone che, nel pieno Novecento, al di là della stretta fedeltà al testo euripideo che avremo modo di analizzare - poiché, in fondo, sempre di una riscrittura si tratta - si mostra coerente con l'assunto fondamentale del drammaturgo greco, ovvero con la capacità di interrogare il lettore sul senso dell'esistenza e chiamarlo a prendere una posizione in merito al comportamento dei personaggi. Giovanni Raboni, poeta, scrittore e giornalista italiano appartenente alla “generazione degli anni Trenta”, colloca la storia di Alceste in un tempo presente, in un'età contrassegnata dall'intolleranza politica e dalla guerra e restituisce alla donna, dopo secoli di affabulazioni, l'antico fascino della

¹³ Basti pensare ad Alfieri o Wieland: il primo, nella sua *Alceste seconda*, arrivò a sostenere che, se Euripide avesse potuto, avrebbe sicuramente riscritto la tragedia, rendendo più umanamente accettabile la figura del vile Admeto. Wieland in *Alceste (singspiel in 5 atti)* adegua l'opera antica alla sua sensibilità, mettendo in scena una coppia di teneri innamorati da melodramma settecentesco, del tutto lontana dall'originale greco. In entrambi questi autori è vivo il desiderio di “moraleggiare” la storia, censurando alcuni aspetti del testo euripideo in quanto non rispondenti al gusto dello spettatore della loro epoca: Admeto diventa così un uomo che accetta il sacrificio della moglie a sua insaputa. Giustamente Goethe rimprovererà a Wieland l'aver eliminato ogni problematicità dal proprio testo, edulcorandolo in modo tale da renderlo noioso e privo di quelle interessanti tematiche che potevano davvero porre delle domande allo spettatore. Per la riscrittura di Wieland e Alfieri, cfr. A. Grieco, *Per amore: Fedra e Alceste*, Il saggiatore, Milano 2005, D. Susanetti, *Alceste: sacrificio e resurrezione – elementi di un mito con sei variazioni* e M.P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alceste, dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, entrambi in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, in «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, rispettivamente pp. 307-327 e pp. 279-304.

leggenda e nello stesso tempo conserva anche l'irrisolto dilemma del finale euripideo: la sua novella Alceste, che nella riscrittura prende il nome di Sara, ritorna in vita silenziosa e velata, muta ed ignota, a tratti inconfondibile. Sola con se stessa, la sua scelta, il proprio indimenticabile sacrificio. Si tratta di un dramma concepito all'indomani del secondo conflitto mondiale: bilancio intellettuale di una stagione e dunque verifica, anche, delle speranze post-belliche di fine secolo. Quella di Raboni è stata una delle individualità artistiche più interessanti di fine Novecento: poeta, saggista, traduttore, critico letterario e anche teatrale per il «Corriere della Sera». Nato a Milano nel 1932, Raboni è stato ascritto alla cosiddetta *linea lombarda* della poesia del secolo scorso.¹⁴ Una scelta delle sue liriche è stata significativamente ospitata nel volume *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo, convinto sostenitore del suo valore poetico.¹⁵ «Poeta di città» lo ha definito Zanzotto, anzi di «una città», Milano profondamente amata anche se spesso ritratta nei suoi momenti di squallore e desolazione. Ma anche poeta portatore di «un'etica della responsabilità e del civismo»¹⁶, lombardo appunto, per quello che il termine istanza etica in poesia può implicare, sulla scia di Parini, Manzoni, Rebora. Nella sua personalissima riscrittura di *Alceste*, oggetto di studio del presente lavoro, Raboni riscopre il legame antico tra verso e teatro, e soprattutto riabilita l'eroina greca sul piano della scelta e della responsabilità, appunto, *etica*: in lui aleggia, come in ogni moderno, un senso di smarrimento e di sgomento che abbandona i personaggi in una solitudine aspra e dura, alla mercé del caso e delle circostanze. Il motore della vicenda è, infatti, la Storia stessa, in un contesto di persecuzione che rispecchia da vicino la Shoah: costretti a rifugiarsi - non a caso - in un teatro, i tre protagonisti - la donna, il marito e il suocero - devono decidere chi dei tre debba sacrificarsi, per permettere la salvezza degli altri due. Sara-Alceste non si sacrifica solo per il marito: Raboni sceglie di dare al suo gesto un significato più universale, direttamente connesso alle domande

¹⁴ La formula risale all'omonima antologia uscita nel 1952 per cura di Luciano Anceschi. Criticamente generica, si è consolidata nel tempo, includendovi nomi di autori lombardi per nascita o per adozione di generazione più recente, per identificare una poesia di attenzione alle *cose* e portatrice di una vocazione morale. Cfr. G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1987, pp. 207-248.

¹⁵ P.V. Mengaldo, introducendo la monografia di F. Magro, scrive: «Per me non c'è dubbio che Giovanni Raboni, assieme al grande dialettale Raffaello Baldini, è stato il poeta di più alto rango in Italia nei decenni più recenti», F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto Editore, Udine 2008, p. 7. Su Raboni critico si veda anche P.V. Mengaldo, *Profili di critici nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 107-111.

¹⁶ A. Zanzotto, *Per Giovanni Raboni*, in R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'Opera poetica*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2006, pp. XI ss.

sul valore della vita umana che le vicende della Seconda Guerra mondiale avevano nuovamente riportato in primo piano. Senza pretendere di dare risposte, né tantomeno fornire modelli di comportamento, Raboni invita il lettore a interrogarsi semplicemente sulle motivazioni di quel gesto e su quale peso abbia la responsabilità individuale di fronte alle strade, apparentemente inevitabili, della Storia-Destino. Interessante sarà inoltre notare il coincidere della realizzazione teatrale dell'autore novecentesco con i propri ultimi atti letterari e lo si capirà riportando le parole utilizzate dallo stesso Raboni in una lezione dal titolo *Alcesti e i disastri del Novecento*¹⁷.

In particolare è esattamente sul senso del sacrificio che si intravede il *trait d'union* tra Euripide e Raboni: l'influsso della tragedia greca nelle opere appena citate, infatti, non è riducibile solo ai tratti esteriori della trama o della struttura - da cui tra l'altro si discostano abbastanza - ma agisce a livello di tema drammatico. Attraverso una lettura attenta, e con l'ausilio di testi critici, questo lavoro tenterà di mettere in evidenza il punto di contatto che, con differenti sfumature, lega Raboni alle stesse domande fondamentali, che hanno sconvolto e interrogato gli spettatori di ogni epoca: qual è il confine che separa il sacrificio di sé dal naturale attaccamento alla vita? Che peso ha l'amore in una tale scelta? Esiste un'idea superiore che possa riuscire a spiegare o a giustificare in qualche modo la morte di uno per la salvezza dell'altro?

La riscrittura operata dall'autore ci restituisce un Raboni che, restando all'interno dei temi civili a lui più congeniali, si misura contemporaneamente con le possibilità di «tradurre il sentimento» in un linguaggio moderno, ma anche con la capacità di un classico di farsi veicolo esemplare di motivi universali, quali la riflessione sulla morte, sul concetto di ἔρως, e sul rapporto tra chi resta in vita e chi non è più.¹⁸

La trattazione si svilupperà in tre parti. Nella prima, organizzata in senso cronologico, verranno esposti i momenti più significativi della vita e dell'itinerario poetico di Giovanni Raboni per introdurre la figura e contestualizzarla in ambito storico-letterario.

¹⁷ Per la trascrizione dell'intervento tenutosi nella sede di Brescia dell'Università Cattolica (12 dicembre 2003), a cura di F. Molinari, cfr. G. Raboni, *Alcesti e i disastri del Novecento*, in *Sacrifici al femminile – Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, in «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004. La si legga ora anche nell'apparato critico a cura di R. Zucco, *Giovanni Raboni. L'Opera poetica*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2006, pp. 1776-1782.

¹⁸ Sul concetto di vita-non-vita (sull'«ἔστιν τε κούκέρ' ἔστιν») si avrà modo di discutere in maniera più approfondita nel corso della trattazione. Per ora basti anticipare che nel dramma, durante tutto l'arco temporale che trascorre tra il momento della scelta di Alcesti ed il suo effettivo compiersi, la donna «è» e nello stesso tempo «non è» in una condizione di totale ambiguità e di compresenza di opposti.

Nella seconda parte ci si concentrerà invece sul mito di Alceste e principalmente sull'autore che, come abbiamo avuto modo di capire, per primo ne ha fornito una trasposizione letteraria, ovvero Euripide. Risulta necessario infatti dedicare una parte importante del lavoro a questo approfondimento, dal momento che comprendere una riscrittura - così lontana nel tempo e nello spazio - risulterebbe impossibile senza avere affrontato il testo da cui trae origine. La terza parte, che sarà la più corposa, comprenderà l'analisi del dramma *Alceste o La recita dell'esilio* di Giovanni Raboni ed un necessario confronto di quest'ultimo con i testi - o meglio, con le riscritture - più significativi della tradizione, sia antica che moderna, ai quali l'autore è necessariamente debitore e con i quali, anche inconsapevolmente, si è confrontato.

CAPITOLO 1. GIOVANNI RABONI TRA CLASSICISMO E SPERIMENTAZIONE.

1.1- *La vita, una sola... semplicemente: dal vissuto all'Opera poetica.*¹⁹

*La vita, una sola... semplicemente
la stessa... per milioni, per miliardi
di secondi, accumulando ritardi
pazzeschi, facendo finta di niente*

*come se in fin dei conti si trattasse
d'una specie di prova, tutt'al più
una filata coi costumi e giù
nel buio, a piangere o a farsi grasse*

*risate, non ci fosse che qualcuno
che ci conosce bene, non importa
se vivo oppure no, che ci sopporta
per quel che siamo, che prevede uno*

*per uno i nostri sbagli e li perdona
da prima, da sempre, che ci perdona...*

(G. Raboni, da *Quare tristis*)²⁰

«Quando io sono nato, i miei genitori abitavano in via San Gregorio. Era una casa né vecchia né nuova, credo che risalisse - come tante altre case in quella zona di Milano - agli anni intorno alla prima guerra mondiale. Una volta, da quelle parti, c'era la stazione ferroviaria; credo che dalle finestre di casa mia si vedessero i binari»²¹. Da queste pagine, redatte dall'autore nell'aprile del 1977 all'età di 45 anni, varrà la pena di iniziare: in pochi altri casi infatti la disposizione a mettere a nudo il senso del proprio essere al mondo ha avuto luogo in una maniera così onestamente e limpidamente riconoscibile. «Giocavano al pallone, alla guerra, agli indiani. Forse dovrei dire: giocavamo; mi

¹⁹ Con l'espressione *Opera poetica* si intende, non a caso, fare riferimento all'omonima *opera omnia* a cura di R. Zucco, apparsa nel 2006 per i Meridiani, testimonianza eccellente del percorso poetico raboniano, considerata anzi, da molti, una vera e propria ipostasi del modo di pensare la poesia di Raboni. I riferimenti bibliografici di tutte le opere poetiche dell'autore che verranno citate in questo lavoro, così come quelle di prosa e per il teatro, verranno esplicitati in maniera completa nella bibliografia dedicata all'autore al termine di questo lavoro.

²⁰ G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1998)*, Garzanti, Milano 2000, p. 354.

²¹ Da «L'Approdo», settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1388 del 18 aprile 1977, in onda su Radio uno, ora in: M. Cucchi - A. Riccardi (a cura di), *Almanacco dello specchio*, Mondadori, Milano 2006, p. 253.

sembra molto probabile di aver partecipato a quei giochi, ma non ne ho nessun ricordo preciso. Quello che ricordo, invece, è di aver guardato altri ragazzi giocare dalla finestra. Quella finestra è, sicuramente, uno dei luoghi, o meglio delle situazioni, che mi hanno spinto a voler essere un poeta, a voler scrivere delle poesie»²². Queste parole testimoniano, fin da subito, la precocità della vocazione letteraria dell'autore ed anche la sua personale idea di poesia come di un vetro attraverso il quale, a detta dello stesso poeta, era possibile vedere molte cose, forse tutte le cose, ma pur sempre un vetro, una difesa trasparente che lo isolava e proteggeva: un osservatorio per guardare la vita e, forse, per non viverla.

Giovanni Raboni nasce il 22 gennaio del 1932 a Milano, da una famiglia milanese da generazioni, ma a suo dire con ascendenze un po' più lontane, bergamasche e lombarde. La sua famiglia abita nella già citata via San Gregorio, in un quartiere a cui Giovanni sarà sempre legato per più di una ragione, la più importante di manzoniana memoria: «Poi, sul conto di via San Gregorio, c'è stata un'altra scoperta: la scoperta che, per un tratto, la via dove vivevo coincideva con il perimetro del Lazzaretto - il Lazzaretto della grande peste di Milano, quello di cui parla Manzoni nei *Promessi sposi* e nella *Storia della colonna infame*»²³. Quasi a voler sottolineare da una parte il forte legame, topografico, oltre che letterario, che lo lega all'amatissimo poeta lombardo e dall'altra la convinzione che la sua città non fosse solo quella che egli riusciva a vedere, ma che fosse anche piena di storia, di una vita invisibile colma di dolore, di minacce e di paura; ed il suo esserne nato ai margini, quindi, lo dimostrava in modo concreto e tangibile. Affronteremo più avanti, parafrasando Contini, la “funzione Manzoni” in Raboni, le cui tracce sono rinvenibili in più di un indizio oggettivo: i temi dell'ingiustizia, della persecuzione, dell'innocenza punita, l'immagine della città come teatro della peste, il gusto per la scrupolosità, per l'ironia o per la reticenza, per citarne solo alcuni. Giovanni è figlio di Giuseppe Raboni e Matilde Sommariva, secondogenito dopo Fulvio, e porta il nome del nonno materno. Il fratello invece ha il nome del nonno paterno, procuratore dei fratelli Bocconi che, si tramanda, avrebbe suggerito nel 1902 a Ferdinando Bocconi di ricordare la memoria del figlio con l'istituzione di un'università di economia che diventasse una sorta di Ca' Foscari milanese. Il nonno Fulvio sposa in

²² Ivi, p. 254.

²³ Ivi, p. 256.

prime nozze Giuseppina Crespi e dal matrimonio nasce Giulio, lo zio di Giovanni, che sarà una figura centrale nell'infanzia e nella giovinezza del nostro autore. Alla morte di Giuseppina, Fulvio si risposa con la sorella minore di questa, Giulia, madre di Giuseppe e di Angela. Il padre di Raboni svolge per diversi anni la propria carriera professionale in qualità di funzionario al Comune di Milano, prima come Capo ripartizione dell'Educazione, poi come Vice Segretario Generale. Sposa Matilde nel 1926, proveniente da una famiglia di livello borghese meno elevato e dedita piuttosto al mondo dell'arte. Giovanni riceve dalla famiglia un'educazione cattolica, come già le primissime opere dell'autore, e lo vedremo in seguito, testimoniano. Non conduce studi regolari, pertanto la sua formazione culturale fu più quella peculiare di un autodidatta, supportato comunque dalla famiglia già a partire dalla tenera età. Sia la casa del nonno Fulvio, che quella del padre sono dotate di ricche biblioteche ed il padre e la madre gli leggono le opere di Tessa, Porta, Manzoni: «Ho cominciato a leggere Manzoni prima di saper leggere, per interposta persona; e non ho più smesso»²⁴. Frequenta le scuole elementari prima all'istituto Cardinale F. Borromeo di via Casati, poi all'Istituto Gonzaga di via Vitruvio assieme al fratello. La famiglia Raboni trascorre le vacanze a Recco e nella casa di Sant'Ambrogio Olona, che il padre prende in affitto anche per la vicinanza con la villa dei ricchi cugini Volpato, ai quali è legato da un antico quanto forte legame di amicizia.

Una sera, nell'ottobre del 1942, suona l'allarme antiaereo ed appena tre minuti dopo via San Gregorio viene bombardata, nei pressi di corso Buenos Aires. Il poeta ricorda con orrore quei momenti: «Mi parve qualcosa di atrocemente indebito, una sorta di sacrilegio [...]. Prima che la sirena finisse di sbraitare già echeggiavano, non ricordo se più sorde o più laceranti, più crudeli o più assurde, le prime terrificanti esplosioni»²⁵.

Il padre a seguito di questi avvenimenti decide di trasferire immediatamente la famiglia a Sant'Ambrogio, e da qui torna ogni mattina a Milano per lavorare: «Lui ogni sera, tutti gli anni di guerra, è venuto a dormire qui con noi; e alla mattina, all'alba, ripartiva. Questa è una cosa che allora in qualche modo mi sembrava normale; poi ho capito che era una forma di piccolo ma straordinario eroismo»²⁶. Il ricordo del padre e del suo

²⁴ G. Raboni, *Raboni Manzoni*, Il Ventaglio, Roma 1985.

²⁵ G. Raboni, *Nel rifugio mi chiedevo: che cosa ho fatto di male?*, in «Corriere della Sera», 21 marzo 2003.

²⁶ E. Bertazzoni, *Giovanni Raboni. Il futuro della memoria*, 1999; trascrizione di R. Zucco.

straordinario spirito di sacrificio ritornerà spesso nelle poesie di Raboni ed in particolare a commuoverlo sono i viaggi da lui affrontati ogni giorno, due volte al giorno, fra la campagna e la città, rischiando la vita, propria incolumità, pur di non interrompere la vita in comune. Si tratta di un gesto, quindi, di dedizione estrema e di profondo amore nei confronti della propria famiglia. Il piccolo Giovanni frequenta l'ultimo anno di elementari nella scuola del paese, ma quando poco dopo si pone il problema della continuazione degli studi, il padre preferisce che il figlio studi privatamente proprio a Sant'Ambrogio, prendendo anche lezioni di francese. Sono anni questi molto importanti per la formazione del nostro autore, anni di appassionatissime ed intense letture: «È stato l'unico mio periodo in cui ho vissuto le stagioni davvero: cioè ho capito che c'è un rapporto vero con la natura; poi in città le stagioni si perdono. E sono stati anche anni di grandi letture. Io sono stato un lettore abbastanza precoce. Ho cominciato a leggere allora, e mi sembra di aver letto soprattutto in quegli anni [...]. Non c'è come questo tipo di clima, questo paesaggio, questo grigio, per favorire quello stato di grazia che è per me la lettura. Per esempio una delle esperienze fondamentali della mia vita è stata la lettura di Proust, che poi ho anche tradotto. E sicuramente ho letto, non capendone probabilmente nulla, ma insomma ho letto tutto Shakespeare, per esempio, nei tre volumi dell'edizione Sansoni che è uscita in quegli anni, negli anni di guerra. Ero un lettore onnivoro e incosciente che avevo dieci anni, dodici anni. Ho letto naturalmente Dickens, che adoravo e che adoro ancora; ma anche Dostoevskij, anche Tolstoj. I capisaldi della mia passione per la letteratura e per il romanzo, soprattutto, li ho divorati tutti allora»²⁷. È il padre a trasmettere a Giovanni la passione per la narrativa europea dell'Ottocento, ma anche per i contemporanei italiani, Vittorini in primis. A tal proposito il giovane Raboni legge, tra gli altri, Piovene, Bontempelli, Chiesa e in poesia, Ungaretti, Quasimodo, Cardarelli, Montale poi, memorabilmente, nell'ultimo periodo di guerra. È ancora una volta il padre a rifornire di libri la propria famiglia con attenzione costante anche per le ultime novità editoriali. Tuttavia ben presto Giovanni ed il fratello iniziano da soli a visitare le librerie di Varese: «Ad attrarre la mia attenzione erano soprattutto i poeti contemporanei: non tanto gli autori già canonici e dunque presenti (da Cardarelli a Montale, da Ungaretti a Quasimodo) fra i libri di mio padre, bensì quelli talmente nuovi che nessuno, a casa mia, li aveva sentiti nominare. Era,

²⁷ Ibidem.

ovviamente, un azzardo; ma fu così che scovai e potei leggere, a tredici anni, libri destinati a segnare la mia vita come *Realtà vince il sogno* di Betocchi, le *Poesie di Sereni* nell'edizione Vallecchi del '42, e [...] *La barca* di Luzi: libri iniziali, tutti, della storia dei loro autori, e certo non paragonabili ai capolavori della loro maturità, ma che mi è tuttora impossibile riaprire senza essere investito dall'impeto di novità e d'ardimento di cui erano portatori»²⁸. Ed, a tal proposito, è importante sottolineare come la scrittura in versi per il nostro poeta sia inizialmente istintiva e naturale prosecuzione della lettura di versi altrui; esigenza che nasce quindi, come spesso accade, da un forte desiderio di emulazione: «Si leggono poeti che si ammirano da ragazzi, da adolescenti, e si vuole essere come loro. Naturalmente, a monte ancora c'è una qualche mancanza, una qualche ferita, perché io credo che se uno fosse perfettamente felice ed in pace con se stesso non gli verrebbe in mente di scrivere poesie [...]. Foscolo diceva che lettori di poesia si nasce; io a volte aggiungo un po' per provocazione che forse poeti si può diventare. Lettori di poesia non si può diventare, si nasce: cioè si nasce con il gusto della poesia e con il piacere e l'emozione della poesia così come si nasce con l'orecchio per la musica. Partendo da lì, poi la poesia diventa un fatto di necessità interiore»²⁹. In questo periodo compone poemetti di emulazione pascoliana su diversi argomenti, uno per esempio ispirato alla vita di San Francesco, un altro alla vita di Giotto. Tale pratica di scrittura in versi compiuta sulle letture poetiche che si succedono è continua: si ha così, tra gli altri, un significativo momento di imitazione quasimodiana. La famiglia segue con passione, interesse, ma anche con discrezione, questi primi passi del figlio. Tra gli interessi del giovane Raboni, non di meno importanza, è la musica: inizialmente Brahms e Chopin suonati al pianoforte dalla cugina Maria Luisa Volpato. Ricorda Raboni che: «il bisogno d'un qualche concreto fare estetico - un bisogno che avvertivo sin da quando avevo acquistato una prima, embrionale, consapevolezza di me - si riversò sulla letteratura, e il mio amore per la musica si trasformò in “amore da lontano”»³⁰.

Tra il 1945 ed il 1950, poche settimane dopo la Liberazione la famiglia torna a vivere nella casa in via San Gregorio: «Finita la guerra, la mia famiglia è tornata a vivere a

²⁸ G. Raboni, *Mario Luzi, gioventù di poeta*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 2001.

²⁹ G. Raboni, *Pantheon. Le ragioni della vita*, RAI Nettuno SAT 1, 18 settembre 2004; trascrizione di R. Zucco.

³⁰ G. Raboni, *Una sonata di Beethoven per riconciliarsi con il mondo*, in «Corriere della Sera», 8 agosto 1999.

Milano, e per me è stata una grandissima emozione [...]. È stata una riscoperta ed è stato anche un innamoramento; mi sono proprio innamorato delle possibilità anche fantastiche della dimensione cittadina, della dimensione urbana»³¹. Fondamentale in Raboni, e lo vedremo anche in seguito, il fatto di scoprire (o meglio riscoprire) la città - quindi Milano - come metafora della vita, come metafora di un contatto con tutto ciò che l'esistenza gli offriva di problematico, di inquietante ed esaltante: «E sono diventato a quel punto, dopo essere stato, nei primi anni di scrittura poetica, un “ri-raccontatore” di storie già raccontate, sono diventato un poeta di storie urbane, di racconti legati alla città, ai suoi problemi, ai suoi drammi, alle sue inquietudini. È il periodo che probabilmente ha segnato definitivamente la mia personalità di scrittore e di poeta»³². Poesia urbana la sua, in cui l'inquietudine della vita di una grande metropoli, le sue stranezze, i suoi aspetti anche più sordidi, le sue figure di emarginati e di infelici, vengono messi in risalto, diventando un modo di raccontare se stessi attraverso altro, attraverso tutto quello che c'è intorno. Tornando al giovane Raboni: nell'autunno del 1945 si iscrive al liceo Parini di Milano; frequenta il biennio però con molte assenze e accede alla prima liceo con un esame di ammissione. Nell'ottobre del '47 ha come compagna di classe quella che sarà la sua prima moglie, Bianca Bottero, ed Arrigo Lampugnani, che sarà invece tra i suoi primi editori. È in casa del Lampugnani che Raboni conosce, un anno dopo, Vittorio Sereni, figura assolutamente fondamentale nell'esperienza poetica dell'autore. Interrompe la frequenza al secondo anno del liceo e si iscrive per la terza liceo al Carducci, ma frequenta le lezioni per pochissime settimane. Fin dai primi mesi del dopoguerra tuttavia, parallelamente a questa discontinua carriera scolastica - percepita come inutile ed incapace di suscitare veri interessi - Raboni dà inizio ad una propria educazione culturale per così dire alternativa, che si svolge principalmente secondo libere scelte nell'ambito della letteratura, del cinema, del teatro e non in ultimo della musica. Giovanni ed il fratello Fulvio diventano frequentatori costanti delle librerie milanesi, facendosi guidare dalle offerte di una ricchissima produzione editoriale. Se gli anni della primissima giovinezza avevano portato alla confidenza del nostro poeta con i classici della narrativa dell'Ottocento (e

³¹ G. Raboni, *Pantheon. Le ragioni della vita*, RAI Nettuno SAT 1, 18 settembre 2004; trascrizione di R. Zucco

³² *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno, S. Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003.

saltuariamente della contemporaneità), avviene proprio nel primo dopoguerra il contatto con la più famosa poesia europea, principalmente attraverso la collana «La Fenice», presso l'editore Guanda, diretta da Attilio Bertolucci. Giovanni legge moltissime opere in traduzione, ma con già spiccata attenzione per il testo a fronte e si esercita a darne versioni alternative, dimostrando quindi precocemente il proprio interesse per la riflessione sui problemi della traduzione. Fondamentale lo studio dell'antologia di Eliot, nella traduzione di Luigi Berti, apporto indispensabile per la formazione del giovane poeta, in combinazione con gli influssi altrettanto arricchenti di Pound, ma anche di scrittori americani quali Melville, Hawthorne, Hemingway, Steinbeck e Faulkner. Procede anche con la lettura della poesia italiana contemporanea³³, sistematica e continuamente aggiornata per quel che riguarda i poeti pubblicati nella collana dello «Specchio»: i già citati Quasimodo, Cardarelli ed Ungaretti, ma anche Saba, Sbarbaro, Gatto e Solmi. Legge anche molte riviste: «Costume» diretta da Carlo Bo, «La Rassegna d'Italia» di Sergio Solmi, «Società» e molte altre riviste milanesi di ambito politico-culturale di sinistra. Nello stesso periodo nasce in lui una grande passione per il cinema ed assieme al fratello inizia a frequentare le sale cinematografiche quasi ogni giorno, nel pomeriggio, incoraggiato in questo dalla possibilità di utilizzare le tessere messe a disposizione, tramite il padre, dalla Segreteria Generale del Comune. Inizialmente questa è per il poeta un'attività intensa e appassionata, ma che egli svolge in maniera casuale e acritica; legata quindi principalmente al fascino esercitato dall'atmosfera delle sale cinematografiche. Decisiva in questo senso per l'autore la partecipazione al Festival internazionale *50 anni di cinema*, nel marzo del '46, presso il Cinema-teatro Alcione in Piazza della Vetra. Negli anni a venire la passione giovanile si raffina e perfeziona trasformandosi in una approfondita e ramificata conoscenza della storia del cinema più in generale. Negli stessi anni il poeta si dedica anche al mondo del teatro (che, come avremo modo di capire, non abbandonerà mai) e frequenta, fin dalla sua fondazione nella primavera del '47, il Piccolo Teatro di Milano. Continua a coltivare inoltre il già menzionato interesse per la musica: come per il cinema, anche per questa attività, infatti, la formazione di Raboni è segnata da un avvenimento particolare, ovvero la serie dei *Concerti sinfonici di primavera per l'Anno Santo 1950*, con un memorabile programma di musica sacra sinfonica: tra gli altri, la *Passione secondo San*

³³ Nel '47 escono *Diario d'Algeria* di Sereni, *Quaderno gotico* di Luzi, *Notizie di prosa e di poesia* di Betocchi; nel '48 il *Quaderno di traduzioni* di Montale.

Matteo di Bach, lo *Stabat Mater* di Palestrina, la *Missa solemnis* di Beethoven, il *Requiem tedesco* di Brahms. Fu questa un'esperienza assolutamente fondamentale anche perché legata in maniera profonda alla primissima produzione poetica dell'autore. Scrive a tal proposito: «Le mie poesie più remote [...] risalgono all'infanzia, all'adolescenza. Sono poesie scritte quando avevo 18 anni, che raffigurano episodi della passione di Cristo. Intorno al 1950, quando l'adolescenza stava diventando maturità sono successe per me delle cose fondamentali. Alla scala c'è stata una stagione di concerti stupenda in cui si sono ascoltati tutti i capolavori della musica sacra, dal *Vespro della Beata Vergine* fino al *Requiem* di Brahms. [...]. Poi si respirava nel campo letterario, e nel campo della poesia in particolare, quella voglia di rottura, [...] quell'esigenza di una poesia più discorsiva, più narrativa, più dentro la realtà. E in quel periodo [...] c'è stata soprattutto la lettura di grandi poeti anglosassoni, soprattutto Eliot, che in tutta la sua opera dimostrava la possibilità e l'esigenza di fare poesia parlando di sé e del proprio tempo, ma attraverso il correlativo oggettivo, qualcosa oggettivamente già esistente o già raccontato. Tutte queste cose mi hanno messo sulla strada del Vangelo come fonte di ispirazione, come possibilità di “ri-racconto” e di “ri-espressione”. Poi ho scritto altre poesie in cui c'è il ripercorrere la narrazione evangelica spiazzandola, inserendo degli elementi di contemporaneità, facendone anche uno specchio dell'oggi»³⁴.

Al 1949 risale la più antica delle poesie "approvate" dall'autore e di cui egli abbia dichiarato la datazione: *I compagni di Ulisse*; esordio della scrittura poetica di *Gesta Romanorum*, che sarà compresa nell'edizione Lampugnani Nigri della raccolta eponima (1967). Nella primavera del 1950 sostiene gli esami di Maturità classica al Carducci ed è dei mesi immediatamente successivi la fondamentale lettura della *Recherche* di Proust in lingua originale. In autunno si iscriverà a Giurisprudenza, seguendo il modello di una vita professionale indipendente dall'interesse per la letteratura, che comunque non abbandona. La famiglia e l'ambiente culturale in cui vive certamente incoraggiano Giovanni a scegliere questa strada, ma la passione per gli studi giuridici asseconda anche una sua certa più intima disposizione. Inizia in quel periodo a frequentare seriamente Bianca Bottero, ora studentessa presso la Facoltà di Architettura. La fine del periodo scolastico liceale è vissuta dal poeta con un senso di entusiasmante libertà, per

³⁴ *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno, S. Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003.

la quantità di tempo libero a sua disposizione: continuano le letture, le prove di scrittura poetica, ma anche le serate a teatro, al cinema e alle sale di concerto.

Il 4 marzo 1952 il padre di Raboni muore per una crisi cardiaca seguita ad un periodo di lunga degenza a letto prescrittagli dopo un primo attacco. La morte del padre è vissuta dal poeta con un forte senso di sconcerto esistenziale e di dolore, ma non ha ripercussioni materiali immediate per l'aiuto economico che viene dallo zio paterno (mai sposato e senza figli, Giulio Raboni è sempre stato, come già anticipato, molto vicino alla famiglia del fratello) e dalla famiglia dei cugini Volpato, che permette ad entrambi i fratelli Raboni di continuare gli studi (il fratello Fulvio, studente di architettura, diventerà docente al Politecnico di Milano). Nell'estate del 1953 si manifesta invece la grave malattia al fegato che porterà anche la madre Matilde Sommariva alla morte, nell'autunno dell'anno successivo. Inizia poco dopo a pubblicare le prime poesie su diverse riviste milanesi: esce sul numero del 25 giugno 1954 de «La Parrucca» la poesia *I giorni della Terra Santa*. Un'altra poesia, *Pioggia*, esce sul numero successivo (22 luglio). Prosegue comunque i suoi studi e nel febbraio del 1955 discute la tesi di laurea in Storia del diritto romano. Venuta meno, dopo la morte improvvisa del padre, l'idea della carriera giuridica nella magistratura, alla fine dell'estate del 1955 Giovanni accetta la proposta di Angelo Volpato di lavorare nell'ufficio legale dell'azienda petrolifera di famiglia, la San Quirico, svolgendo mansioni di procuratore e compiendo qualche viaggio in Italia e all'estero. Continua nel frattempo a vivere nella casa di via San Gregorio, ma nella primavera del 1958 muore anche lo zio Giulio. Il 7 agosto dello stesso anno Giovanni sposa Bianca Bottero e lascia il quartiere di Porta Venezia per trasferirsi con la moglie in via Morigi. Il primo figlio, Lazzaro, nasce il 24 agosto 1959; e l'anno successivo vede la luce Pietro, il secondogenito. Continua a scrivere poesie e, a tre anni di distanza dalle prime pubblicazioni, un gruppo di sette testi, con presentazione di Carlo Betocchi, esce per «La Fiera Letteraria» (21 aprile 1957). Lavora nel frattempo alle poesie raccolte in seguito ne *L'insalubrità dell'aria* (1963). Continua anche l'attività pubblica di critico e saggista ed acquista continuità a partire dallo stesso 1958 con gli *Appunti per una lettura dei Cantos* e con saggi e interventi su «Aut Aut». Per la rivista fondata da Enzo Paci nel '52 lavora come segretario di redazione. Esce ancora su «Aut Aut», l'anno successivo, la prima testimonianza dell'interesse critico di Raboni per

Proust: *La riduzione nella Recherche*, in cui il poeta indaga i rapporti tra il romanzo e gli ultimi quartetti di Beethoven.

Nell'autunno del 1960 lascia la San Quirico e diventa consulente legale dell'industria tessile Lampugnani Nigri, proprietà della famiglia dell'amico Arrigo. Ma il ruolo di dirigente industriale non è consono all'animo del nostro autore ed è anzi vissuto con un radicato disagio interiore. Al lavoro di consulente legale Raboni aveva già affiancato - ma con fatica - un'attività di consulente editoriale alla quale dal '64 in poi decide di dedicarsi totalmente. Inizia in quest'anno, molto importante per l'autore, anche il primo lavoro di traduzione, quello de *L'éducation sentimentale* di Flaubert (uscito per Garzanti nel 1966). Nel 1961, pubblicato ancora una volta dall'amico Arrigo Lampugnani Nigri, esce il suo primo volumetto di poesie, *Il catalogo è questo*. Di questa raccolta come delle seguenti, sarà data spiegazione più esaustiva nel capitolo successivo: per ora ci si limiterà ad esporle sommariamente per averne un più chiaro quadro complessivo in senso cronologico. Nella primavera del 1962 nasce - fondata da Niccolò Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni, Vittorio Sereni, ai quali si aggiungerà Angelo Romanò - la rivista «Questo e altro», della quale Raboni è collaboratore ed attivissimo redattore. La rivista è il laboratorio di una riflessione sul fare letterario che segna la vicenda intellettuale di Raboni nella sua particolare sensibilità per l'insegnamento di Sereni. Contemporaneamente si intensifica l'attività di critico militante. Nello stesso periodo è uscita (gennaio 1963) *L'insalubrità dell'aria*. Il 26 gennaio dello stesso anno nasce, a Camogli, la terza figlia dell'autore, Giulia Raboni.

La crisi di «Questo e altro», il cui ultimo numero esce nel giugno del '64, coincide con la pubblicazione di poesie e testi critici in «La città» e con l'inizio della collaborazione a «Paragone». Su questa rivista, nel numero del febbraio '66, escono due poesie delle ormai prossime *Case della Vetra*, prima raccolta di liriche dell'autore, che viene pubblicata nello «Specchio» nell'aprile del 1966. Vengono da Sereni consigli sull'ordine delle poesie, e in particolare quello di collocare in un'*Appendice* i testi più antichi. Importanti le pubblicazioni di versi del 1967: *Racconto d'inverno* in «Nuovi Argomenti»; quindi *L'intoppo*, libro d'arte con incisioni di Attilio Steffanoni che contiene la sequenza eponima (sarà raccolta in *Economia della paura* nel 1970, poi in *Cadenza d'inganno*); infine, presso Lampugnani Nigri, esce *Gesta Romanorum*, libretto, a detta del suo autore, destinato solo agli amici, in cui si raccolgono «remoti esercizi»

poetici datati tra il 1949 e il 1954. L'attività di traduttore diventa quella principale a partire dal 1967. Comincia alla fine degli anni Sessanta, per Mondadori, la celebre traduzione delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire. E nel 1970 inizia la collaborazione con l'editore Garzanti, di cui diventa presto redattore. Contemporaneamente riceve l'offerta di assumere il posto di critico cinematografico presso «Avvenire». L'impegno, iniziato nel gennaio del 1970, è vissuto con divertimento (riemerge in esso l'antica passione per il cinema) e svolto in assoluta indipendenza dalla direzione del quotidiano (siamo nella fase della più viva partecipazione di Raboni alla vita politica, con radicate posizioni di sinistra). A tal proposito si colloca proprio tra il '68 e il '70 il periodo di più forte impegno politico e civile di Raboni: in seguito al pestaggio subito al corteo di Milano contro la repressione e la morte di Pinelli, il 21 gennaio 1970, riceve, tra le molte testimonianze di solidarietà per l'episodio, quella di Renato Guttuso. Dalla vicenda dell'uccisione di Pinelli nascono le quartine de *L'alibi del morto*, pubblicate da «Nuovi Argomenti» nel numero del gennaio-marzo 1970. Escono in «Paragone» (febbraio 1969) *Soppressione* e *Le storie*, di lì a poco nella raccolta *Economia della paura*. Nell'autunno del 1969 conosce a Roma, in casa di Angelo Maria Ripellino, la slavista Serena Vitale. Dopo un nuovo incontro a Milano nel settembre dell'anno successivo la Vitale si trasferisce a Milano e i due vanno a vivere nello studio che Raboni divide in via Fiori Chiari con Giorgio Cesarano, per passare di lì a tre anni in un appartamento di via Fatebenefratelli. Comincia un decennio in cui si susseguono una ventina di viaggi in Cecoslovacchia e sette nell'Unione Sovietica. A Mosca incontra più volte - tra gli altri - Viktor Šklovskij; a Praga frequenta abitualmente Milan Kundera e Vladimír Holan. Nell'ottobre 1973 esce, nel «Meridiano» delle poesie e prose di Baudelaire curato dallo stesso Raboni, la sua traduzione delle *Fleurs du Mal*.

È diventato nel frattempo dirigente alla Garzanti. Ma il rapporto con Livio Garzanti si è fatto sempre più problematico e ciò induce Raboni a limitare il proprio apporto alla casa editrice con la sola attività di consulenza. L'allentamento del rapporto con Garzanti coincide con un intensificarsi della collaborazione con Mondadori, cui si lega con un contratto da consulente esterno. Partecipa tra l'altro al rilancio della collana «Medusa», scegliendo titoli e prefatori ed entra nel comitato di lettura dell'*Almanacco dello Specchio*. Segue intensamente la collana dello «Specchio» come consulente e come autore. La scrittura poetica raggiunge un importante momento di sintesi con l'uscita di

Cadenza d'inganno, raccolta pubblicata da Mondadori nel marzo del '75. Con l'allontanamento dalla Garzanti inizia inoltre una più intensa collaborazione con Guanda. Decide di rilanciare la vecchia «Fenice», fonda i «Quaderni di prosa» e dirige personalmente i «Poeti della Fenice» ed i «Quaderni della Fenice», cui collabora anche Maurizio Cucchi. La collana si distingue subito per l'importanza data alle traduzioni, ospita poeti già affermati ed offre anche una sede editoriale di prestigio a poeti emergenti (come De Angelis, Lamarque, Magrelli, Benzoni). Con alcuni autori della nuova generazione, in particolare Viviani e Cucchi, Raboni inizia un duraturo rapporto di amicizia. In quegli anni stringe una forte amicizia anche con Antonio Porta. I due lavorano insieme all'antologia *Pin pidin. Poeti d'oggi per i bambini* (Feltrinelli, 1978), alla quale Raboni partecipa con poesie che in seguito entreranno a far parte di *Un gatto più un gatto* (Mondadori, 1991). Tra il 1978 e il 1980 esce la sequenza poetica *Il più freddo anno di grazia*, accompagnata da due testi introduttivi di Vittorio Sereni e di Enzo Siciliano. Nel dicembre del '79 sposa in seconde nozze la compagna Serena Vitale. Per Guanda, cura assieme all'amico Cucchi i volumi *Poesia Uno* (1980) e *Poesia Due* (1981), risultato di un progetto di pubblicazioni dedicate in alternanza alla poesia italiana e a quella di altre aree linguistiche, con l'intento (così la quarta di copertina del primo volume) «di fornire ai lettori un continuo, agile, puntuale aggiornamento e una vasta e articolata documentazione sulla ricerca poetica di oggi e di ieri». Nel marzo del 1980 esce per Guanda *La fossa di Cherubino*, che raccoglie le prove narrative degli anni '67-'69.

Il 23 gennaio del 1981 incontra la poetessa Patrizia Valduga, sua futura compagna di vita. Del libro *Medicamenta*, che gli ha portato in lettura, Raboni presenta una scelta di testi sull'«Almanacco dello Specchio» n. 10. L'anno successivo va ad abitare con la donna in via Rasori. Inizia tra i due, così, quello che diventerà un intenso legame sentimentale oltre che intellettuale. A marzo esce da Sansoni l'antologia commentata *Poesia italiana contemporanea*; da Lampugnani Nigri, la raccolta di scritti sui prosatori *Quaderno in prosa*. Pubblica in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1982, il poemetto *Le nozze*. È la prima delle poesie dedicate a Patrizia Valduga, e sarà posta a congedo della nuova raccolta, *Nel grave sogno*, che uscirà nel marzo dello stesso anno.

Il 10 febbraio 1983 muore improvvisamente, per un aneurisma, il grande amico, quasi secondo padre, Vittorio Sereni: «Quella di Sereni è stata [...] una presenza

assolutamente capitale e insostituibile; credo che non capiti soltanto a me, a distanza di tanti anni, di sentire ancora la mancanza, il vuoto di Vittorio a Milano (e Milano vuol dire ovviamente la mia, la nostra vita) come una catastrofe, come qualcosa che ha segnato la fine di un'epoca e l'inizio non tanto di una nuova epoca quanto di una grande confusione, di una grande e triste insensatezza. La presenza di Vittorio era qualcosa di luminoso e di fermo di cui non si poteva fare a meno e di cui ancora si continua a non poter fare a meno; sembra (lo so che non è oggettivamente vero, ma è come se in un modo intimo lo fosse) che la sua assenza abbia reso improvvisamente possibile tutto il peggio che potesse accadere e che di fatto è accaduto»³⁵. E ancora afferma: « Faccio fatica a distinguere quello che Sereni mi ha dato come poeta e quello che mi ha dato come persona. Non c'è stato un tempo in cui Sereni ha agito su di me influenzando quello che avrei fatto: c'è stata una sorta di simbiosi. Quello che Sereni andava facendo mi sembrava quello che io avrei dovuto fare: una coincidenza assoluta. Man mano che venivo a conoscere le poesie che sarebbero confluite negli *Strumenti umani*, sentivo che mi precedeva di un passo: erano cose che anch'io andavo facendo, ma lui le faceva con maggiore lucidità. È stato un lavoro che ha accompagnato la mia poesia in modo capillare. Sereni ha colto, interpretato, dato forma a un bisogno generale, il bisogno, com'è stato detto, di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell'istituzione poetica»³⁶.

Il lavoro critico per «Il Messaggero» e «L'Europeo» diventa l'attività prevalente di Raboni, comportando l'impegno di almeno due pezzi alla settimana. Alla scrittura giornalistica si accompagna ancora la traduzione della *Recherche*. Il primo «Meridiano», con *Dalla parte di Swann* e *All'ombra delle fanciulle in fiore*, esce nel giugno del 1983. Nel 1984 pubblica nuove traduzioni da Apollinaire, con altre di Vittorio Sereni, in *La chiamavano Lu e altre poesie* (Mondadori). Nell'autunno si trasferisce in via Castaldi. Il ritorno nel quartiere di Porta Venezia è vissuto con i sentimenti dettati da una personale topografia sentimentale. Escono in quegli stessi anni le prime traduzioni per il teatro: *Fedra* di Racine andata in scena al Teatro Stabile di Torino nel 1984 per la regia di Luca Ronconi, uscita a stampa per Rizzoli nello stesso anno e *Don Giovanni* di Molière, per la regia di Mario Morini in scena a Milano presso

³⁵ G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione, intervista a G. Raboni*, in «Allegoria» IX, n. 25, 1997.

³⁶ Ibidem.

il Teatro Nazionale sempre nel 1984, di cui avremo modo di parlare nel capitolo dedicato alla scrittura teatrale.

Il 10 giugno è colpito da infarto su un aereo che lo porta a Francoforte. Aveva tradotto per uno spettacolo per marionette di Tadeusz Kantor *La mort de Tintagiles* di Maurice Maeterlinck. Passa la convalescenza a Sant'Ambrogio, ospite della cugina Getti Volpato, nella cui casa trascorrerà le vacanze estive dei due anni successivi. Riprende a lavorare già in agosto. Un'eco dell'episodio dell'infarto è negli *Scongiuri vespertini*, che escono nel primo numero (gennaio 1988) della rivista «Poesia», ideata e diretta proprio da Patrizia Valduga. Al termine della convalescenza, il desiderio di cambiamento e la sicurezza di un contratto gli fanno accettare l'invito a subentrare a Roberto De Monticelli come titolare della critica teatrale del «Corriere della Sera». È un impegno che lo porta a scrivere anche quattro recensioni in una settimana, e a dover viaggiare molto. Nel febbraio del 1988 esce da Mondadori *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, riorganizzazione dell'intera produzione poetica che dà corpo ad un libro a cui l'autore pensa (così nella nota conclusiva) «come a un nuovo libro che sia anche, nello stesso tempo, il mio ultimo e il mio unico libro»³⁷.

Con i *Versi guerrieri e amorosi*, pubblicati da Einaudi nell'aprile del 1990, si apre la stagione della sperimentazione metrica sulle forme chiuse, di cui tratteremo con maggiore precisione in seguito. Nell'autunno trasloca da via Castaldi in via Melzo: il trasferimento è tradotto in metafora nella prosa che andrà ad aprire la *Piccola passeggiata trionfale* (in *Ogni terzo pensiero*, che esce nel settembre del 1993 per Mondadori); nel novembre, il quarto e ultimo «Meridiano» con *Alla ricerca del tempo perduto* (*Albertine scomparsa* e *Il Tempo ritrovato*). Traduce, su invito di Luca Ronconi, *Ecuba* di Euripide, per la regia di Massimo Castri. Scrive, richiestone da Adriano Guarnieri, la sequenza di cinque testi *Quare tristis* per l'omonima composizione eseguita alla Biennale Musica di Venezia. La sequenza sarà pubblicata nel 1998 con titolo *Cinque strofe per la musica di Adriano Guarnieri*, per entrare poi nella raccolta *Quare tristis*. Alla fine dell'aprile '97 esce da Garzanti la raccolta *Tutte le poesie (1951-1993)*. In apertura del volume è *Gesta Romanorum*. A un mese di distanza pubblica da Scheiwiller una raccolta di undici nuovi sonetti, *Nel libro della mente* (uscito l'anno prima come libro d'arte, con incisioni di Attilio Steffanoni). Nella

³⁷ G. Raboni, *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Mondadori, Milano 1988.

primavera dello stesso anno Walter Veltroni, ministro della cultura, manifesta a Raboni il desiderio di nominarlo nel consiglio di amministrazione del Piccolo Teatro di Milano. Raboni accetta: è costretto quindi ad abbandonare l'attività di critico teatrale al «Corriere», anche per l'insorgenza di nuovi problemi cardiaci. Tuttavia la collaborazione con il giornale continuerà con cadenza settimanale nelle vesti di critico letterario (in particolare sulle due colonne dell'«Elzeviro» in terza pagina) e di commentatore. Traduce *Il cammino della Croce* di Claudel per la regia di Fabio Battistini. Esce da Mondadori, in novembre, la nuova raccolta *Quare tristis*. La Provincia di Milano gli dedica un video³⁸: legge dei versi, parla di sé, della parola come «strumento di responsabilità morale»³⁹, della sua idea di una «comunità di vivi e di morti»⁴⁰. Esce in novembre dall'editore Magenta *Ventagli e altre imitazioni*, raccolta di versi tradotti da Mallarmé e Laforgue. Importante per la nostra ricerca che si concentra principalmente sul teatro, la traduzione fatta da Raboni nel 2000 dell'*Antigone* di Sofocle, che va in scena dall'8 al 18 giugno al Teatro Greco di Siracusa nell'ambito del 36° Festival del Teatro Classico (che va in scena con la Compagnia del Teatro Carcano diretta da Giulio Bosetti, regia di Patrice Kerbrat prima; e poi, il 27 settembre, al Teatro Olimpico di Vicenza). Anche di questa traduzione si avrà modo di discutere in maniera più dettagliata nella prima parte del terzo ed ultimo capitolo, dedicato alla riscrittura dell'*Alceste* euripidea. Sempre per il teatro esce da Garzanti, in settembre, l'originale opera di Raboni, la *Rappresentazione della Croce*, in scena il 21 ottobre al Teatro Vittorio Emanuele di Messina.

In ottobre Garzanti pubblica una nuova edizione di *Tutte le poesie*, comprensiva di *Quare tristis*. Dal 17 al 27 aprile è per la prima volta negli Stati Uniti: a Yale legge i suoi versi per gli studenti e scrive le ultime scene del testo che andremo ad analizzare in questa ricerca ovvero *Alceste, o La recita dell'esilio*, che uscirà nel marzo del 2002.

Pubblica in giugno una plaquette con un testo poetico e tre prose, con il titolo (a prefigurazione della prossima raccolta mondadoriana) *Barlumi di storia*, anch'essa edita nel 2002. L'anno dopo, nel gennaio del 2003, al termine di un incontro pubblico coordinato da Piergiorgio Bellocchio a Piacenza, legge gli inediti *Versi d'autunno* (che

³⁸ G. Raboni, *Pantheon. Le ragioni della vita*, RAI Nettuno SAT 1, 18 settembre 2004; trascrizione di R. Zucco.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

precisa essere poesia politica più che civile), che col titolo *Canzone del danno e della beffa* entreranno nel ciclo di poesie satiriche contro Silvio Berlusconi raccolte dalla moglie Patrizia Valduga, con altre inedite recenti, nei postumi *Ultimi versi*, che esce per Garzanti nel 2006. Scrive ancora nuove traduzioni per il teatro: *La scuola delle mogli* di Molière e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare. Nello stesso anno decide di raccogliere i suoi scritti sulla poesia italiana del Novecento, secondo un progetto più volte rimandato. Il volume, curato da Andrea Cortellessa, uscirà con il titolo *La poesia che si fa* nell'agosto del 2005 per Garzanti. Nel contempo, inizia a lavorare con Rodolfo Zucco al «Meridiano» delle proprie opere. Il 7 gennaio del 2004, al Teatro Santa Chiara di Brescia, vi è la prima della nostra *Alceste, o La recita dell'esilio*, per la regia di Cesare Lievi.

Il 12 aprile, nel pomeriggio del lunedì di Pasqua, al rientro da qualche giorno trascorso a Belluno, è colto da una violenta aritmia nell'appartamento di via Melzo mentre termina l'articolo sulla morte di Cesare Garboli per il «Corriere della Sera». È ricoverato all'ospedale Sacco di Milano, in stato di coma. Esce intanto a maggio da Einaudi la sua traduzione di una scelta di poesie di Jean-Charles Vegliante (*Nel lutto della luce*). A metà giugno è ricoverato all'ospedale San Raffaele di Milano; di qui passa il 30 agosto nel Centro di Riabilitazione cardiaca di Fontanellato presso Parma. Muore la mattina di giovedì 16 settembre, a causa di un nuovo attacco cardiaco.

1.2- L'itinerario letterario e stilistico.

L'opera poetica di Giovanni Raboni, nel suo svolgersi complessivo, pur seguendo un percorso apparentemente vario ed elaborato, oltre che zigzagante e stratificato, ad uno sguardo più ampio si rivela tuttavia estremamente fedele ai presupposti iniziali. Il Meridiano, dal titolo emblematico *Opera poetica*, uscito nel 2006, ne è una viva e significativa testimonianza. Esso infatti raccoglie insieme (per volere dello stesso Raboni e del suo curatore, Rodolfo Zucco⁴¹), in una successione, che vuole essere cronologica, opere di poesia, di prosa sia critica che d'invenzione (solo una per la verità), il teatro in versi ed anche alcune delle traduzioni. In questo breve capitolo, ed

⁴¹ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2006.

anche nel successivo, saranno oggetto di trattazione solo alcune delle raccolte poetiche dell'autore, ma le più significative ed interessanti anche ai fini di un discorso più ampio sulle tematiche, care al poeta, quali quelle della morte e del rapporto problematico con essa, che verranno riprese e rielaborate dall'autore per la riscrittura della sua personalissima *Alcesti*.

Il carattere iniziale della ricerca poetica di Raboni, ed anche della riflessione sul fare poesia più generale, si colloca all'interno di uno spazio che ha come protagonisti gli esempi di Pound ed Eliot (carattere questo, che era già emerso leggendo la bibliografia dell'autore). In particolare di quest'ultimo scrittore egli ammira la tensione verso una visione ed interpretazione particolare della storia: ovvero la costante e infinita ricerca di un senso, di un fine, o meglio, di una moralità. In Eliot, e sarà così poi anche in Raboni, su una rappresentazione per così dire “naturalistica” della realtà si innesta sempre, al contempo, una rappresentazione critica di essa. In Raboni inoltre (e prima ancora anche in Sereni, suo amico e maestro) l'attenzione nei confronti della realtà, come anche altri elementi quali l'insistenza sul paesaggio urbano e sull'ambiente sociale e culturale milanese, si collocano sul solco di una tradizione poetica che egli definisce di “area lombarda”. Raboni stesso evidentemente appartiene a quest'area e del resto, fin dagli esordi, la sua produzione poetica si colloca su questa via: frequenti, e molto spesso espliciti, sono i richiami a Parini, a Manzoni e a Rebora. Tra gli anni Sessanta e Settanta, anni di prima formazione e di impegno culturale, Raboni, dunque, subisce l'influsso degli americani Pound ed Eliot da una parte, e dell'esperienza italiana, lombarda, dall'altra. È del periodo immediatamente successivo, non a caso, l'impegno dell'autore nei confronti di una poesia più *inclusiva*: egli si rifiuta di fare del linguaggio poetico una realtà prettamente autoreferenziale e decide di porre invece il reale stesso, anche da un punto di vista linguistico e stilistico, al centro del suo discorso poetico.⁴² Inoltre, un certo carattere di sospensione e di spiazzamento connota gran parte di questa sua produzione poetica, contrassegnata nella sua primissima fase, dall'uso del verso libero. In linea con il senso di *inclusività*, che il poeta vuole imprimere alla sua poesia, ricorrono infatti paesaggi (per lo più milanesi) che insistono sulla denominazione topografica: basti pensare allo stesso titolo del primo libro pubblicato dall'autore nel '65, ovvero *Le case della Vetra*, in cui la Vetra è, per l'appunto, una delle piazze più famose

⁴² F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto Editore, Udine 2008, pp. 15-22.

di Milano. In questo primo tempo della poesia raboniana (che è stata in seguito riorganizzata dall'autore nella raccolta complessiva *A tanto caro sangue*, edita nell'88), si intuisce quindi una certa corrispondenza tra metro e toponomastica, fra disarmonia e luoghi dell'anima. Per tornare al *Le case della Vetra*, a dar senso all'immaginario di queste liriche, è, come anticipato, la costante presenza del paesaggio milanese ritratto con toni spesso cupi o addirittura spettrali, di fronte al quale la voce del poeta è quasi disorientata. Tale raccolta comprende versi scritti dal 1951 al 1964. Dopo la prima edizione (pubblicata nella collana «Lo Specchio»), è stata inserita in *Tutte le poesie*. Il libro contiene cinquantacinque poesie suddivise in tre sezioni («1955-1959», «1960-1961», «1962-1965») e un'appendice in cui ricorrono i temi e i motivi della vita di Cristo (in particolare la crocifissione). L'io lirico non esclude dal suo discorso gli sparsi elementi del paesaggio urbano (che è il titolo, non a caso, di una lirica della terza sezione), visti nella loro aleatorietà e nel loro disordine. Il soggetto poetante esprime la marginalità dell'individuo, da una parte vittima della macchina mostruosa della storia e del tempo che scorre, dall'altra oscillante tra l'auto-annullamento e lo sdoppiamento. Ne consegue una debolezza insanabile e l'impossibilità da parte del soggetto di prendere qualsiasi tipo di decisione «Si fa presto / a chiamare così un poveraccio (sia pure / un povero diavolo, veramente): ma ci pensi / che groviglio, che buio / quante cose difficili (la nominare / per una faccia come la sua e un giorno / come questo!)»⁴³ (*La carriera del bruto*); «Passa il tempo, ci sentiamo / più grandiosi ogni giorno: però / siamo sempre la gente che tira su il sopracciglio / o si gratta la punta dei naso»⁴⁴ (*Abbastanza posto*). Ecco, quindi che la vita dell'uomo può diventare il facile bersaglio di un potere che, spesso, si impone sotto minacciose vesti poliziesche: «Dal fondo / quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia, / sparano in una sagoma di legno»⁴⁵ (*Simulato e dissimulato*). Centrali si rivelano, pertanto, il tema della morte e l'evocazione della figura di Cristo agonizzante che chiude la raccolta: «Quante volte a chi / mi chiedeva notizie di mio padre / ho risposto "non c'è male". Ma se era / morto da giorni, forse da mesi!»⁴⁶ (*Una specie di tic*); «Ormai fa giorno. Non basta / sedere gravemente sulla sedia di paglia /

⁴³ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 654.

⁴⁴ Ivi, p. 58.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶ Ivi, p. 73.

vestito di canna e di sangue / ascoltando le ingiurie dei soldati, ospitando nel fianco / l'orma sintetica della lancia»⁴⁷ (*Alba*). L'opera si segnala per il significato ambivalente dei suoi versi: alla denuncia dell'ipocrisia del sistema sociale in cui vive l'uomo moderno, si affianca infatti la triste ironia verso le condizioni private dell'esistenza. Lo stile riprende il ritmo e i modi del linguaggio colloquiale, dando così luogo a versi alternativamente lunghi e brevi, che tendono alla vicendevole smorzatura o elisione: «Non così da lontano / né così da vicino, a una distanza / media, confidente, sicuri che tutto ancora una volta andrà a finire / nei reciproci tentativi di ricatto»⁴⁸ (*Perizia*). Su *Le case della Vetra* ha scritto Luigi Baldacci: «La realtà di Raboni è la città, è Milano: o per meglio dire quello che resta della Milano di una volta: nella memoria, nella stratificazione profonda degli anni dell'infanzia. La topografica, in Raboni, diventa storia, ragione privata e sociale al tempo stesso: sulla faccia di Milano, sui muri lebbrosi o nei quartieri risanati egli ritrova il disegno della propria vita, o della vita dei più vecchi»⁴⁹.

Nel 1975 esce *Cadenza d'inganno*, altra celebre raccolta poetica dell'autore milanese. La lucidità dell'opera del primo Raboni si confronterà qui soprattutto con le tematiche civili e sociali: la raccolta ne è infatti l'esempio più lampante. Si tratta di un'opera complessa e stratificata che raccoglie poesie legate alla stagione politica del '68 e al periodo drammatico della “strategia della tensione”; le liriche danno una precisa chiave di lettura del difficile momento sociale vissuto in quel determinato periodo storico e delle preoccupazioni del Raboni uomo, esperite in prima persona da protagonista.

Il libro comprende più sezioni, dettate dalla visione lucida e raffinata dell'autore. Celeberrima la sezione *Parti di Requiem* dedicata alla morte della madre dell'autore, una vera e propria celebrazione del lutto: «Scendi a pianterreno/ come ti pare, porta o tubo, infilati/ dove capita, scatola di scarpe/ o cassa d'imballaggio, orizzontale/ o verticale, sola o in compagnia,/ liberaci dall'estetica e così sia»⁵⁰ (*Amen*). Il titolo stesso della raccolta, *Cadenza d'inganno*, è, come spesso i titoli di Raboni, d'intensa e polisemica allusività. Il termine infatti è preso dal lessico della musica: le cadenze sono identificate e precise serie di gradi, che - come veri e propri segni di interpunzione -

⁴⁷ Ivi, p. 12.

⁴⁸ Ivi, p. 72.

⁴⁹ L. Baldacci, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e Novecento italiani*, Collana Opere di cultura storica e letteraria, Ricciardi, Milano-Napoli, 1963, p. 43.

⁵⁰ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 98.

caratterizzano le frasi musicali, dando loro un determinato carattere. Quella denominata “d'inganno” è così definita perché fino all'ultimo sembra contrassegnare la frase secondo un certo carattere, per lasciarla, invece, proprio alla fine, sospesa; come sospeso, allusivo e a tratti ingannevole è il carattere delle liriche incluse in questa raccolta.

Anche prima che il poeta intitolasse esplicitamente, qualche anno dopo (siamo nell'82), un proprio libro *Nel grave sogno*, era effettivamente quello onirico il piano che si iniziava ad affiancare, per poi finire per sovrapporsi e spesso confondersi, al “reale”. Già molti anni prima (nel '63) il critico, ancora una volta, Luigi Baldacci, aveva definito «lombarda» in Raboni «una certa oscurità [...], una verità che non si concede ma che vuol essere decifrata»⁵¹: ed era in effetti il magistero del maestro lombardo, Sereni, la matrice di questo nuovo realismo *interdetto*: nel quale, cioè il piano del reale, del “qui ed ora” viene sostituito, ad un certo punto, dall'emergere di un inquietante *altro tempo*, il tempo del sogno, tuttavia non meno spaventoso e *grave*. In tutta questa prima parte della produzione poetica di Raboni la ricerca di *inclusività*, a cui si è fatto riferimento in precedenza, si delinea in modo molto chiaro, al punto che entrambe le raccolte citate finora (e non solo) mostrano un interessante quanto pregevole catalogo di possibilità di *inclusione* di elementi prosastici dentro lo spazio della poesia: dall'inserimento di brani in prosa (con diversificate varietà di registro), ai molteplici esperimenti ritmico-sintattici che fanno virare il verso in direzione della prosa, fino alla rinuncia pressoché totale della musicalità.⁵²

Nel 1990, proprio nella quarta di copertina di una sua nuova raccolta poetica, ovvero *Versi guerrieri e amorosi*, uscita nello stesso anno, Raboni dichiarerà conclusa questa fase a causa di una sempre più forte «richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia mi sembra rivolgere oggi ai poeti per poter continuare o ricominciare ad esistere, oltre che nella loro volontà e immaginazione, anche nella mente e nell'orecchio dei lettori»⁵³. *Canzonette mortali* prima (1986), e *Versi guerrieri e amorosi* poi, rappresentano a pieno la fase - siamo quindi sul finire degli anni Ottanta, di più esplosiva carnalità delle sue poesie, scritte nel vivo dell'amore e della passione per

⁵¹ L. Baldacci, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e Novecento italiani*, op. cit., p. 47.

⁵² Cfr. F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto Editore, Udine 2008, pp. 15-22.

⁵³ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1641.

Patrizia Valduga. Interessante notare come, sin dai titoli, l'ambivalenza (che ritroveremo costante in tutto il secondo capitolo di questo lavoro) di Eros e Thanatos si presenti come un'insegna del poetare dell'autore, giunto ad un nuovo e diverso tipo di consapevolezza lirica. Sintomatica invece, a proposito del tema della commemorazione dei defunti e del rapporto tra i vivi ed i morti, la prosa con la quale si aprono i *Versi guerrieri*: compiere lo stesso quotidiano tragitto fatto da suo padre, a suo tempo, in tram, tragitto peraltro già ricordato in precedenza, produce nel poeta una vera e propria sovrapposizione fra presente e passato: «Sono passati quarantaquattro anni, un mese e un giorno. Non è passato neanche un minuto»⁵⁴. Vedremo a breve come tutto questo insieme di tematiche (il binomio vita-morte, il senso del trascorrere del tempo ed anche il ricordo dei defunti) sia stato sfruttato, rielaborato e filtrato dal poeta per arrivare a comporre l'ultima delle sue opere in versi per il teatro, sintesi estrema e lucida di tutti questi motivi.

Dal punto di vista stilistico, nel passaggio ad un nuovo tipo di poetica, non più all'insegna dell'*inclusività*, o meglio non solo, Raboni sperimenta e si apre nei confronti della metrica tradizionale, raccogliendo suggestioni e stimoli esterni che vengono, tra gli altri, soprattutto dal diffuso neometricismo italiano degli anni Ottanta. Questo passaggio alla forma chiusa, ed anche l'uso particolare del sonetto cui giungerà Raboni (ed anche la stessa compagna, la poetessa Valduga,) ne sono una dimostrazione, al punto che l'autore arriverà ad affermare: «Il sonetto, comunque, è diventato il modo in cui io oggi penso la poesia»⁵⁵. E cosa può esistere di più *inclusivo*, dunque, se non un ricominciare a pensare la poesia in *forma* di poesia? Con l'uscita di *Ogni terzo pensiero*, raccolta del 1993, il poeta ci dà una fedele rappresentazione di sé che oltrepassa la mera volontà d'espressione realistica per stanziarsi coraggiosamente nel centro di istituti letterari più evidenti. Triplice è, ancora una volta, la ripartizione del libro, che propone per i versi, dunque, la forma esclusiva del sonetto. Oltre ad una lirica che funge da prologo, troviamo una prima sezione di nove *Sonetti di infermità e convalescenza*, ognuno composto da un solo periodo e da versi inferiori all'endecasillabo, cui seguono i nove brevi brani in prosa di *Piccola passeggiata trionfale*, per chiudersi poi con i ventisette pezzi dal titolo *Altri sonetti* (in endecasillabi). Anche il componimento

⁵⁴ Ivi, p. 755.

⁵⁵ G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile, p.141.

d'apertura si struttura in un unico ampio periodo che elegantemente si dispiega, secondo l'architettura propria del sonetto, attraverso rime esatte e qualche lieve sprezzatura. Nei *Sonetti di infermità e convalescenza* la condizione temporale, «latitante il giorno»⁵⁶, è tutta scandita dai pensieri e dagli umori della degenza ospedaliera. Allenta la tensione formale del libro, pur compatto e calibrato nella disposizione della materia, un intermezzo in prosa, composto da nove brevi riflessioni che a partire, ancora una volta, dagli elementi del paesaggio rafforzano lo sguardo retrospettivo sull'esistenza, in una dimensione di quotidianità in cui pure si può scorgere un senso di trepida riscoperta delle cose (il corso, il circolo del dopolavoro dei ferrovieri, la strada del quartiere, il chiosco dei giornali e quello della benzina, la fontana, il semaforo). Posti dopo la sezione di *Sonetti di infermità e convalescenza*, questi brani diventano espressione della «lunga, lentissima rincorsa»⁵⁷ con cui l'individuo si riabilita e rientra nelle coordinate spazio temporali della normalità.

Dal punto di vista formale, invece, tali componimenti, risultano una necessaria ripresa di contatto con la realtà per meglio scandire la temporalità alterata dei ritmi, delle rime e delle strutture chiuse dei testi. Se nelle opere precedenti la prosa si accostava per osmosi alla poesia, qui la prosa è una musica per così dire complementare ai versi per aggirare la realtà. Tanto più che in *Altri sonetti*, la sezione finale, il lavoro del poeta si concentra soprattutto sugli accenti. Non mancano anche qui rime talvolta sconcertanti, ma la novità è rappresentata dall'estrema varietà di ritmi adottati e dall'abbattimento dei vincoli interni al verso: ancora una volta, Raboni utilizza gli istituti tradizionali ai propri fini e sembra, anzi, voler dimostrare che è ancora possibile scrivere sonetti in endecasillabi (misura precedentemente evitata) senza per questo scivolare nella musicalità gratuita e convenzionale. Si veda in particolare il primo componimento, che inizia con un inconsueto endecasillabo con accenti in prima e in settima sede (si considerano, ovviamente, gli accenti primari)⁵⁸. Se a tutto ciò si aggiunge l'uso estremo dell'enjambement, anche in sedi molto accentuate e il gioco delle allitterazioni e delle paronomasie, si avrà ben chiaro il fatto che il sonetto raboniano non ha la misura

⁵⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 799.

⁵⁷ Ivi, p. 811.

⁵⁸ «Sogno infaticabilmente da un po'», ma che poi ricorre anche ad accenti in quinta posizione: «del vero, riflesso, la verità; o», «della ritrovata solarità», «per farsi non dico intrepido ma» o, ancora, in seconda e settima: «invece nel deperibile ardore», R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 817.

classica e tradizionale nel suo svolgimento (nell'ordine, cioè, interno di sviluppo del pensiero) ma si riduce piuttosto ad apparenza tipografica, a gabbia per tenere insieme le consuete movenze prosaiche e colloquiali. Il poeta può tornare così a parlare, per l'ennesima volta, della devozione per i morti e del mistero della resurrezione della carne, della città e dei suoi illustri antenati, dei propri ricordi di degenze ospedaliere, di patria e di crimini, della consunzione del corpo e della salute dell'anima, di poveri untori e di regali di cartapesta, della felicità sua e dei defunti. A trionfare dunque infine, è un sentimento di eclatante felicità, anzi, di «calma / radiosa»⁵⁹ che nasce dalle stesse ceneri della speranza, grazie alla quale è possibile cogliere una verità semplice e perfetta: «Luce / da buio o luce da luce e per quanto / tempo d'anni o minuti e di che spine / irto soltanto loro, gli esiliati / dal tempo lo sapranno, io so soltanto / che le foglie crescono, che i malati / muoiono, che il mattino non ha fine»⁶⁰. In questa irriducibile elementarità Raboni riassume tutti i motivi del proprio percorso con un sincretismo chiarificatore, e ci indica, infine, le parole più nuove, più forti e più importanti della sua poesia, *gioia* e *luce*: «Gioia mite e ultima, mite febbre / d'ottobre»⁶¹. Attraverso di esse il poeta riconquista il presente ed il senso della sua gratuità.

Si apre già con *Ogni terzo pensiero*, dunque, una nuova fase dell'opera raboniana, che ci offre un ulteriore indizio di sé attraverso la plaquette dal titolo *Nel libro della mente* (edita nel 1997 da Scheiwiller). Qui il poeta prende anticipatamente commiato dai vivi, per ricongiungersi con il suo «reggimento» di «sfrattati / dal tempo, i clandestini, gli abbonati / fuori elenco a telefoni che hanno / numeri di cinque cifre soltanto»⁶². L'ironia con cui il poeta descrive la sua condizione esistenziale si veste di lieve malinconia, anzi, di “nostalgia del futuro”. Tutto questo, tuttavia, non significa nell'ottica del poeta, negare o non accettare il presente, ed infatti ben saldo resta il moto raboniano di adesione al tempo: i giorni anzi rivelano, proprio a partire dal sentimento della vanità delle cose, la loro miracolosa sostanza: «Niente sarà mai vero come è / vero questo venticinque dicembre / millenovecentonovantatre / col suo tranquillo traffico d'ombre / per corsie e sale e camerate ingombre / di vuoto e il fiume dei ricordi che / rompe gli argini in silenzio»⁶³. È in virtù di tale esuberanza che per il poeta diventa ancora

⁵⁹ Ivi, p. 824.

⁶⁰ Ivi, p. 842.

⁶¹ Ivi, p. 825.

⁶² Ivi, p. 954.

⁶³ Ivi, p. 957.

possibile assecondare gli uomini con il suo “canto”: in ogni caso come se il presente fosse sempre e solo, per il poeta, un anacronismo rispetto all'eternità del futuro e della morte.

Barlumi di storia esce nel 2002 per Mondadori e prosegue una silloge in cui, dopo il corpo a corpo con le forme della tradizione che aveva caratterizzato, come abbiamo avuto modo di capire, attraverso l'adozione del sonetto e della rima, le sue ultime due raccolte (*Ogni terzo pensiero*, ma anche *Quare Tristis* edito nel 1998) l'autore torna ad una narrativa più estesa, almeno in alcuni testi e, in altri, arriva invece ad una determinazione formale che risente anche della sua pluriennale esperienza di critico e di autore teatrale. La raccolta di componimenti poetici in versi liberi e di brani di prosa, ripercorre i tempi della sua vita collegandoli con quanto succedeva all'esterno, nella storia del suo, e del nostro, tempo. Si tratta, infatti, di una silloge di 33 liriche e due prose che mediante riflessioni, ricordi di luoghi e di persone, attraversa particolari momenti storici del Novecento, vissuti dall'autore nella loro quotidianità. In *Barlumi di storia* si va dagli anni dell'infanzia del poeta, avvenuta, come abbiamo letto in precedenza, al tempo della seconda guerra mondiale ed esposta ai gravi pericoli da questa derivanti, fino all'oggi, al presente in cui Raboni, settantenne, constata che quei pericoli in realtà non sono mai svaniti ed ancora incombono in un mondo che non ha voluto ascoltare, a suo parere, la voce di personaggi illustri quali John Kennedy, Nikita Kruscev, papa Giovanni XXIII, impegnati in un'azione di distensione nei rapporti tra nazioni, società e persone. Pertanto oltre al disastroso terrorismo internazionale, alla tensione interna ed esterna ad ogni paese, al diffuso stato di guerra, si assiste nella raccolta anche al degrado morale dell'uomo contemporaneo, in ogni aspetto della sua vita, e alla scomparsa di qualsiasi volontà di riscatto, elevazione o prospettiva diversa da quella immediata, concreta. Basta un tram allora, per fare solo un esempio, per offrire al poeta l'occasione di affrontare il tema del viaggio: «basta, dovendo andare in qualche posto, / sapere da che parte andare»⁶⁴. A volte la saggezza che emerge da questi versi potrà sembrare banale, ma la semplicità e la riflessione a cui inducono aprono davvero degli squarci, dei *barlumi* di luce sul secolo scorso. E ciò avviene, per esempio, nello sguardo all'Italia, a Pasolini, a Paolo Volponi e alla guerra vissuta con gli occhi di bambino.

⁶⁴ Ivi, p. 1221.

Così come narra nella interessante prosa *La mattina di ferragosto mio padre...*, in cui il diverso esito delle vacanze del 1942 si trasforma nell'occasione per raccontare di una sorta di esilio forzato in villeggiatura. In tale racconto il poeta ricorda con innocenza e con gioia il paradosso dei luoghi di villeggiatura di montagna trasformati dalla guerra in rifugi improvvisati. Ma il ricordo è quasi ironico: ed è la stessa amara ironia del primo dopoguerra e della sua primissima raccolta, in cui il poeta, più volte, descrive Milano come una città con più macerie che case, più scheletri che armadi per nasconderli.

E ancora in *Barlumi di storia* è possibile ritrovare una partita di calcio vista insieme al fratello, la trasgressione e la noia della televisione, le notizie del giorno da Gerusalemme: tutti questi esempi, nel loro insieme, si compongono come frammenti del Novecento che pongono il lettore di fronte agli eventi e lo costringono a porsi delle domande a cui forse non c'è risposta. Ed è così che il poeta, partendo da eventi particolari e apparentemente banali, giunge a riflessioni più alte, alle domande che molti di noi si pongono, o si dovrebbero porre (ma forse anche si sono sempre posti) sull'esistenza, e sulla presenza nella società della felicità e del suo inevitabile contrario. In queste liriche emergono, quindi, i tratti di un esistenzialismo spesso latente nella poetica di Raboni e a cui il poeta offre delle energiche e personali risposte: accettare la vita, il tempo, il mondo con i suoi difetti. Per riassumere, con *Barlumi di storia*, Raboni torna al verso libero e alla prosa-poesia, ripensando alla guerra vissuta da bambino e agli eventi storici a lui contemporanei, di un presente visto e vissuto in prima persona con dolore e insofferenza.

Soffermiamoci ora sull'ultima raccolta poetica dell'autore. In *Ultimi versi*, pubblicata postuma da Garzanti nel 2006, Giovanni Raboni dà voce poetica ad un'urgenza civile più volte ed in diversi contesti dichiarata, e ciò è risultato evidente leggendo la biografia dell'autore nel capitolo precedente: il dovere morale e intellettuale di contrapporsi al potere berlusconiano, così come egli l'ha inteso, e nella sua personale prospettiva subito, negli ultimi anni della sua vita. Tale contrapposizione viene modulata, nel testo poetico, attraverso l'assimilazione di espressioni, tessere linguistiche e sintagmi tipici del linguaggio propagandistico di Silvio Berlusconi, che Raboni assorbe nel verso amalgamandoli ad una lingua dal forte connotato satirico e polemico. *Ultimi versi*, come si è detto, esce postumo nel febbraio del 2006, secondo il testo costituito dall'autore, ed è edito da Patrizia Valduga. Il volume, che ha la consistenza di una plaquette, raccoglie

dieci componimenti, l'inserito in prosa di *Tempus tacendi* e la *Postfazione* in versi di Valduga stessa. La genesi, poco nota, dell'opera risale al 2003, quando l'editore milanese Luigi Majno, dopo aver letto *Barlumi di storia*, raccolta uscita, come detto poco sopra, quello stesso anno, si persuase della necessità di dare spazio al Raboni politico, attraverso una pubblicazione tipica della sua casa editrice, M'arte edizioni, che aveva più volte abbinato testi poetici ad interessanti opere figurative⁶⁵. Majno, infatti, si mise in contatto con Raboni, manifestandogli l'intenzione di dare alle stampe altri suoi versi politici accompagnati dalle illustrazioni di Emilio Giannelli, il celebre vignettista satirico del Corriere della Sera. Raboni accettò. Si può quindi affermare che *Ultimi versi* nasce un po' su commissione - e il programmato, seppur poi disatteso⁶⁶, collocamento di questi testi poetici accanto ad un commento figurativo ha lasciato più di una traccia nell'opera finale. La raccolta venne infine pubblicata da Garzanti: fu l'esito di un insolito percorso editoriale, che suscitò non poche polemiche. *Ultimi versi*, infatti, naufragato il progetto di M'arte Edizioni, avrebbe dovuto essere stampato da Einaudi, che, in un secondo momento, rifiutò la pubblicazione.⁶⁷ Si tratta di una raccolta esigua: undici testi (o sedici, se si considera, come forse si dovrebbe, ciascuno dei *Trionfi* come testo a sé). Si possono isolare tre sezioni, o “movimenti”, che, se pur autonomi, sono attraversati, come sempre in Raboni, da sotterranee corrispondenze intertestuali e da richiami più espliciti, che vanno a comporre una rete unificante, dando alla raccolta un impianto più coerente ed organico. Il primo “movimento” è costituito dalla quartina proemiale, *Un brindisi elettorale*, dalle quattro *Canzoni* di carattere politico e politico-satirico, e dai sei *Trionfi*. Il secondo movimento è la prosa *Tempus tacendi*, un monologo che introduce le poesie finali: quattro colloqui, o ricordi, che l'autore vive rievocando, passaggio questo profondamente raboniano, i propri morti, e dialogando con loro.

L'ispirazione civile è una costante di tutta l'opera di Raboni, e ha un suo specifico canale espressivo: come Raboni ha spesso ricordato, il tema politico-civile scaturisce, in ogni caso, da un moto intimo, da angosce prettamente personali. Questo dato si conferma anche per quest'ultima raccolta, che è, come si è detto, la più sfacciatamente politica.

⁶⁵ Tra le maggiori pubblicazioni di M'arte edizioni che uniscono arte figurativa e poesia ricordiamo: Beckett – Stanley William nel 1974 e Pound nel 1976.

⁶⁶ Secondo la testimonianza fornitami dallo stesso Giannelli, fu proprio il vignettista, una volta letti i testi di Raboni, ad abbandonare il progetto.

⁶⁷ Rifiuto motivato dalla casa editrice con argomentazioni tecniche e letterarie. Tuttavia, da più parti, si sospettò che il carattere politico della raccolta avesse spinto Einaudi a ripensare la decisione.

Il bersaglio della polemica espressa in questi versi è assolutamente individuabile nel protagonista della politica italiana di quegli (e questi) anni, ma la satira contro il personaggio genera un più articolato discorso poetico-politico: si descrive un intero momento storico, un quadro sociale avvilente, un sistema economico che domina le scelte della politica ed anche del mondo culturale. Tuttavia nell'opera poetica (intesa in senso più generale) di Raboni esistono vaste aree di versi civili e politici, che spesso si fanno carico di un attacco, anche duro, nei confronti di bersagli mirati e ben individuabili. Il caso che registra precise corrispondenze con le poesie postume riguarda una raccolta decisamente anteriore e profondamente diversa: *Cadenza d'inganno*, di cui abbiamo già accennato i contenuti. Se, ancor prima, nelle *Case della Vetra*, la raccolta del 1966, Raboni indugiava, in modo reiterato e ossessivo, sulla necessità di parlare del presente e sull'incapacità di farlo, in *Cadenza d'inganno* la poesia si libera dal pudore e dalla vergogna che, pur consapevolmente, “deformavano” il discorso poetico spingendolo verso l'afasia, o meglio, in modo paradossale e tipicamente novecentesco, verso la dichiarazione di afasia. Le sezioni più visibilmente politiche della raccolta, *L'alibi del morto* e *Notizie false e tendenziose*, rappresentano una potente incursione nella realtà, un atto di estrema compromissione della poesia raboniana con il presente, nonché una decisa presa di posizione sui fatti a cui i versi fanno riferimento.⁶⁸

Importante è sottolineare i contatti tra *Cadenza d'inganno* e *Ultimi versi*, due raccolte molto distanti sul piano temporale, ma che si nutrono della stessa urgenza civile di parlare del presente, rivendicando la facoltà del poeta, ma anche quella della poesia, di schierarsi, di prendere una posizione. Raboni ha messo in atto, dunque, un'operazione poetica coraggiosa, non tanto (o non soltanto) nel duro attacco verso un uomo politico che, all'epoca, era nel pieno del suo successo e che, come è noto, accentrava nelle sue mani poteri di ogni sorta, ma soprattutto per aver “sporcato” i suoi versi con il linguaggio della politica, senza arretrare nemmeno di fronte alle forme più degradate. Ne è risultata una poesia che, come si è cercato di illustrare, non si allontana dai versi più politici del primo Raboni, e che tuttavia al pubblico attento della sua opera non può che suonare stravagante, intonata su una frequenza innovativa, che alla contrapposizione ideologica aggiunge un'animosità, per così dire, molto personale. Un'ostilità alimentata quindi dall'urgenza di parlare, ma anche da un cupo e risentito disincanto, e che non può

⁶⁸ Gli anni fra il '68 e il '70, del resto, furono per Raboni di grande impegno politico: in particolare, assieme a Giorgio Cesarano e Franco Fortini, partecipò con frequenza a manifestazioni e a dibattiti.

sorprendere troppo, perché Raboni stesso aveva avvertito i suoi lettori nei versi più mesti proprio di *Barlumi di storia*: «è tanto più facile / immaginare d'essere felici / all'ombra di un potere ripugnante / che pensare di doverci morire»⁶⁹.

1.3- Le tematiche: la morte ed il rapporto con i defunti.

Fra le immagini ed i temi che ricorrono nella poesia di Giovanni Raboni, come abbiamo avuto modo di capire, la morte ha una presenza pressoché dominante. Basta scorrere l'indice della sua produzione poetica ed osservare qualche titolo per rendersene conto, anche solo visivamente. Vediamo per esempio le sezioni di una delle sue più importanti raccolte, ovvero *Cadenza d'inganno*. Tra i titoli: *Parti di Requiem*, che apre la raccolta, poi *La morìa*, *Soppressioni*, o ancora *L'alibi del morto*, *Per C. morta di parto ecc.* che infine va a chiudere il libro.⁷⁰ Si tratta dunque di una presenza esplicita anche a livello di frequenza lessicale. È tuttavia necessario compiere un piccolo passo indietro. Il primo, più evidente, significato dei «morti» in Raboni è quello che si riconnette direttamente al rimpianto per il passato. Leggiamo i versi finali di *La discussione sul ponte*, da *Le case della Vetra*: «... avere pietà / dei morti, sempre dei morti... Forse è questo / che dovrebbe sapere: da che parte / ci tirano le ombre, se bisogna / vivere con i vivi o con i morti»⁷¹. Questi antenati-ombre del passato (fantasmi che ritroveremo più volte nell'itinerario poetico dell'autore) sono figure malinconiche, trasognate, consumate e consuete. Il poeta, nella lirica analizzata, per non voler essere in alcun modo complice della realtà, se ne discosta adottando un'ottica mortuaria. Uno dei migliori esempi in questo senso è fornito da *La commemorazione dei defunti*, ancora dalla stessa raccolta, poesia in cui la visita ai parenti-vicini si trasforma in una visita al cimitero e, allo stesso modo, anche l'andata alla banca: la targhetta all'ingresso è posta sulla porta come fosse una lapide, le cassette di sicurezza sono per il poeta dei loculi.⁷² Per renderci conto di un ulteriore significato di cui la metafora mortuaria si è caricata rispetto alle *Cas*

⁶⁹ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1250.

⁷⁰ Altre due sezioni, e cioè *Partendo da Boulevard Berthier* e *Notizie false e tendenziose*, hanno per argomento i funerali parigini di uno studente ucciso dalla polizia nel maggio del '68 e la morte di Feltrinelli. Inoltre anche *Luna di miele* o *Il compleanno di mia figlia* sono titoli ironici che nascondono in realtà, ancora una volta, un tema luttuoso.

⁷¹ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 41.

⁷² Ivi, p. 82.

Vetra, confrontiamo una poesia di tale raccolta, ovvero *Il cotto e il vivo*⁷³ ed un'altra dal titolo *Quadratura*⁷⁴, che apre l'ultimo libro. In entrambe l'argomento di discussione è la convenienza o meno di un certo luogo e di un certo tipo di sepoltura. Il senso della prima sta nella sottile ipocrisia che intende concedere al morto una sorta di sotto-vita semplificata nella morte: siamo quindi ancora in pieno conflitto raboniano tra pietà per i morti e repulsione, senso di colpa ed esigenza di emancipazione. In *Quadratura* i morti, formalmente oggetto del discorso tenuto dai vivi, diventano di riflesso il vero soggetto del componimento: quei morti che qui cercano invano di convincersi che la loro corruzione è temporanea, solo provvisoria, e che quindi il costo della loro conservazione non è - e non deve essere - uno spreco, assomigliano a tante figure raboniane di intellettuali che si sforzano di giustificare la propria presenza (o meglio, sopravvivenza) ed il costo sociale che ciò necessariamente comporta. I protagonisti del componimento, come fantasmi in cerca di risposte, vivono in una condizione di vita-non-vita che garantisce loro un continuo rinvio della fine: finché non si decideranno ad uscire dal passato che li imprigiona, dalla condizione di né vivi né morti in cui si chiudono, non potranno neppure morire. Interessante è notare come *Quadratura* risulti scritta molto prima de *Il cotto e il vivo*, ed infatti la troviamo invariata nell'*Insalubrità dell'aria*. Mentre da una parte questo conferma quanto profondamente radicata e centrale sia tale problematica nella coscienza morale e poetica dell'autore, è significativo notare d'altra parte che Raboni abbia escluso la poesia dalle raccolte del 1966 e del '70, preferendo attendere più di dieci anni prima di inserirla in *Parti di Requiem*⁷⁵, la sezione che, anche a giudicare dalla collocazione in apertura di libro e dall'ampiezza inusitata dell'arco di composizione (che dal '57 al '74), rappresenta la sintesi del discorso poetico del suo autore. Il vero argomento dell'ultimo Raboni è infatti il conflitto tutto interiore tra auto-compassione e "fastidio" di sé, tra attaccamento alla propria condizione e disagio morale, insomma tra auto-justificazione ed auto-condanna. In altri termini: resistenza consapevole alla storia come in una sorta di strenua lotta per la sopravvivenza della poesia. Nelle dodici liriche che compongono la sezione di *Parti di Requiem* (anche in

⁷³ Ivi, p. 65.

⁷⁴ Ivi, p. 87.

⁷⁵ Un'altra poesia di *Parti di Requiem*, *Creditori*, si trovava già ne *L'insalubrità dell'aria*, con il titolo *Rapporti difficili*. Tuttavia nel trasferimento i versi da 18 sono diventati solo 9. Proprio a conferma che nell'ultimo Raboni i morti non hanno più la semplice funzione iniziale di beneficiari del nostro senso di colpa, la seconda parte della poesia, che era appunto uno svolgimento unilaterale di questo tema, è stata tagliata.

altre sezioni, ma qui con un maggior grado di concentrazione e rilievo) si trovano almeno altri tre motivi che ribadiscono e perfezionano questa interpretazione: l'assottigliamento del tempo, la dimensione onirica e l'atto poetico come rito propiziatorio. Se *Quadratura* smascherava la prospettiva di un futuro come di una menzogna, non è contraddittorio, ma bensì complementare, che in altri componimenti di *Parti di Requiem* prevalgano in maniera decisiva l'ansia, l'affanno ed il panico. Lo scopo è il medesimo: come prima la finzione di un futuro era una scusa per rinviare la resa dei conti, qui a impedirlo è la mancanza di tempo («Sempre c'è / poco tempo quando dobbiamo fare / i conti con i morti»⁷⁶, *Creditori*). Vedremo in seguito, nel terzo ed ultimo capitolo, in che modo tutti questi motivi verranno rielaborati e ripresi dall'autore nell'opera per il teatro che è oggetto principale di questo studio ovvero, *Alcesti o La recita dell'esilio*. Tornando al confronto è importante notare anche come le espressioni «si sprecano dei soldi», «i conti tornerebbero», «fare i conti» ed ancora titoli quali *Creditori* o *Quadratura*, facciano parte tutti di uno stesso gergo per così dire contabile, caro allo stile di Raboni, così come altri gerghi (legale, commerciale, politico, ecc.) e così come anche il parlato. Il passaggio ad uno stile più basso, inoltre, in coincidenza con l'elevazione dell'argomento e della tensione, preserva dai rischi dell'eloquenza forzata o del patetismo spinto e contemporaneamente serve a sottolineare il reale *pathos*, la reale tensione, che uno stile nobile, secondo il poeta, non riusciva più ad esprimere sinceramente - così come una battuta può servire a richiamare la serietà di un discorso. La frequenza in questa sezione di tale tipo di terminologia, che insiste praticamente sull'unica parola «i conti», ha quindi questo duplice valore di ammonizione ed anche di estrema auto-rassicurazione.

Dunque, ricapitolando, con *Canzonette mortali* e con *Ogni terzo pensiero* Giovanni Raboni aveva deciso di mettere a sigla ed emblema del suo lavoro, fin dai titoli, il motivo della morte. Le canzonette lo dichiaravano con quell'aggettivo esplicito e all'apparenza illegittimo, al posto di quello che ci si sarebbe aspettati per una febbrile raccolta come quella (si trattava infatti, come abbiamo avuto modo di capire, di liriche erotiche, amorose); *Ogni terzo pensiero*, invece, rubava un suggerimento allo Shakespeare de *La tempesta* per dire che - come citato dall'autore in apertura alla

⁷⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 88.

raccolta - «And thence ritire me to my Milan, where / every third thought shall be my grave» (Shakespeare, *La tempesta*, atto V, scena I).

La morte, quindi, c'è sempre stata nei versi di Raboni, fin dalla sua stagione iniziale poi confluita nell'opera unitaria *Le case della Vetra*, ma il tema era stato trattato dal poeta, in principio, come una sorta di lente per prendere le distanze, in modo da non divenire complici della realtà sociale e storica del periodo che andava descrivendo. Nell'ultimo periodo, invece, quel motivo era diventato l'esatto opposto: una sorta di antidoto di cui il poeta si serviva per partecipare meglio, con più giusto ed equilibrato ardore, al “teatro del mondo” e, non dimentichiamolo, della storia. Il segreto della vita - come insegna quel testo fondante e capitale che Raboni aveva riletto ed in qualche modo reinterpretato e di cui si parlerà nel capitolo a questo immediatamente successivo - con la sua *Rappresentazione della Croce* (prima opera teatrale originale dell'autore, uscita nel 2000 per Garzanti), vale a dire il Vangelo - è paradossale, irriducibile. Così è potuto accadere che la morte (forse anche per suggestione dell'amatissimo Kantor, che era stato anche tradotto dal poeta) diventasse, negli ultimi quindici anni circa della poesia raboniana, una sorta di punto di vista sulla vita, di illuminante, paradossale osservatorio del suo tempo. C'è la consapevolezza, nei testi raboniani di questo periodo, di vivere in una sorta di prolungamento, di rinvio (si veda, il testo d'apertura di *Ogni terzo pensiero*: «[...] dammi tempo, non / svanire, il tempo di chiudere i tanti / conti vergognosi in sospeso con / loro prima di stendermi al tuo fianco»⁷⁷, *Ombra ferita, anima che vieni*); e che tutto, anche quel che più duole e pare insopportabile, si potrà in qualche modo schiarire, mostrare nella sua evidenza prima illeggibile, con la fine della “corsa” della vita. Una strana dolcezza, un confortato senso di appartenenza prende corpo e parola negli ultimi libri dell'autore, grazie all'accettazione definitiva ed estrema della morte. E, precisando, non della morte in quanto principio astratto, generico, ma della *sua* propria morte. Ed è essa, o meglio, la sua sinistra attesa, il suo mistero pulsante e tenace, a gettare sul palcoscenico indecifrabile della vita un lampo di chiarezza e di amore pieno, di pietà e di riconoscimento, di riconoscenza anche. Questo perché, in Raboni, il senso di limite e di fine permette di far svanire la vanità e la dissipazione del vivere stesso e concede, nello stesso tempo, consistenza e senso alla sua vicenda, permettendo al poeta una tensione nuova verso la verità. Continuando a seguire questo percorso, anche la

⁷⁷ Ivi, p. 795.

forma chiusa, che Raboni aveva cominciato seriamente a praticare proprio a partire da *Canzonette mortali*, assume quindi per la sua poetica un significato legato al limite e alla sua possibile rivelazione. Come la fine della vita costringe a comprendere il proprio passato ed anche il proprio destino, la propria storia e, in senso più ampio, quella di tutti, così la costrizione delle rime, delle misure precise di verso, l'obbligo di rispettare le battute, la coercizione, diventano potentissimi strumenti di illuminazione.

Raboni è stato negli anni decisivi della sua maturità un poeta della morte intesa come autentica occasione per guardare la vita e scoprirne la verità, aspra e dolce allo stesso tempo. La mitologia dei cari defunti (il padre, la madre) in attesa oltre la cortina del tempo, al riparo dalla ripetizione della vita, in qualche modo salvati nel loro nucleo più intimo e profondo, ha impegnato il poeta nelle due raccolte forse più decisive del suo percorso, *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis* (quest'ultima del 1998). Il poeta dunque, attraverso le sue liriche, tenta di ricostruire la storia particolare della sua vita (e non solo della sua) protesa verso la ricongiunzione con i morti che è forse una delle grandi acquisizioni della poesia italiana contemporanea: invece di risolversi in una chiusura, la fedele sequela di quello spunto, presente fin dai primissimi componimenti e la sua ostinata applicazione hanno spalancato a Raboni, in una misura e in una forma nuova, non più semplicemente ironica, né vanamente ideologica, tutta l'ampiezza delle grandi, eterne questioni vitali.

Su quella via egli è arrivato a scrivere la riuscitissima *Rappresentazione della Croce*, in cui i testimoni della vicenda di Cristo sono “miracolosamente” contemporanei dei lettori dell'opera scritta per il teatro, di cui si tratterà nel capitolo successivo.

In *Barlumi di storia*, la sua ultima raccolta di liriche, afferma, partendo ancora una volta dalla persona, insieme morta e viva per l'eternità, della madre: «[...] e penso che a rifletterci / in ogni caso è proprio questo / da quando lei è morta / il modo in cui amo le cose / che amo di più, restandone alla larga, / avendone un po' di paura, / credendoci ma sempre di sfuggita / come credo all'esistenza di Dio»⁷⁸. Se il poeta era stato capace anche nei due libri del 1993 e del 1998, proprio grazie alla forma del sonetto, di riparlare di temi civili, ora però ha voluto chiarire a se stesso che la sua serrata, furente ricerca sul senso della vita mortale sua e dei suoi cari non significava, non aveva mai significato, dimenticanza, oblio della storia e dei suoi innumerevoli, spesso sperduti

⁷⁸ Ivi, p. 1215.

passaggeri, ma anzi ricordo. Così quel libro, che pur senza più l'intelaiatura strettamente costrittiva della forma metrica chiusa è pur sempre formalmente rigorosissimo, tratta di un potere ripugnante, delle intrusioni della cronaca storica nella poesia, ma soprattutto dà voce ad un sentimento di pietà (magari soltanto accennata) che unisce uomo a uomo, vita a vita, nel gran disegno dispiegato sulla mappa del suo mondo poetico. Non a caso insieme a *Barlumi* era uscito in libreria un nuovo testo teatrale, *Alcesti o La recita dell'esilio*: una sorta di variante tragica, laica della *Croce*, in cui, su suggerimento euripideo, è il sacrificio di una donna a consentire la continuità della vicenda, a fornire la vittima che la storia richiede. Una *storia*, va detto, sollevata dal livello del mito, dello schema eterno, una storia che assomma gli orrori del secolo appena terminato e li legge nella luce di una absolutezza universale: la Storia, quindi, come necessità, come destino e limite invalicabile, con la sua legge ancora una volta messa a confronto con la miserevole e semplice aspirazione alla vita dei suoi attori.

1.4- La scrittura teatrale e l'esercizio critico.

Scorrendo la biografia dell'autore abbiamo avuto modo di capire che, a differenza da quanto affermato da una certa critica⁷⁹, tutta la prima parte della ricerca poetica di Raboni - e non solo quella - si è svolta sotto l'egida del teatro. Dal punto di vista formale, è infatti il monologo teatrale lo stratagemma innovativo attraverso il quale il poeta, affidando la voce ad un unico personaggio, riesce a parlare di sé fingendo di parlare di altro. Scrive a tal proposito Fabio Magro nella monografia dedicata all'autore: «Significativo è d'altra parte il fatto che una volta maturata una più decisa capacità di compromissione, nel momento in cui l'io dell'autore tende con maggiore decisione a sovrapporsi all'io testuale, sarà lo spazio poetico, attraverso l'adozione del sonetto, a farsi in qualche modo teatrale. Il ricorso ad elementi ritmici e stilistici dell'oralità rappresenta [...] un elemento di forte continuità tra le due fasi, che conduce alla tipica intonazione, sempre fondamentalmente un po' teatrale, che caratterizza la pagina di

⁷⁹ È stato affermato infatti da alcuni, erroneamente, che Giovanni Raboni sia giunto sostanzialmente tardi alla scrittura teatrale e passando *solo* attraverso l'esercizio traduttorio, cosa che, come avremo modo di comprendere, si rivelerà non del tutto vera.

questo poeta»⁸⁰. Il teatro infatti, ad un certo punto della vita dell'autore, entra concretamente nella sua prassi poetica attraverso l'esercizio, che mai abbandonerà, della traduzione. Le prime traduzioni sono del 1984: una *Fedra* di Racine ed un *Don Giovanni* di Molière. Sappiamo che nel 1997 traduce *Ruy Blas* di Victor Hugo, per la regia di Luca Ronconi (la traduzione è pubblicata da Einaudi nello stesso anno) e *Le false confidenze* di Marivaux (per il Teatro di Genova diretto da Ivo Chiesa, di cui la prima rappresentazione ebbe luogo il 10 marzo 1998 al teatro Duse con la regia di Marco Sciaccaluga). Nel 1999 lavora a una nuova redazione della *Phèdre* di Racine (per la regia di Marco Sciaccaluga), stampata nello stesso anno dall'editrice Marietti. Le ragioni del rifacimento dell'opera raciniana sono essenzialmente ricondotte all'insoddisfazione dell'autore per le soluzioni metriche in precedenza adottate: nella traduzione per Ronconi aveva scelto infatti di privilegiare un verso libero che avesse come base l'endecasillabo usato in modo ipermetrico. A tal proposito Raboni ha affermato: «Sulla carta questa stravaganza poetica mi pareva funzionasse abbastanza bene, ma quando li ho sentiti recitare quei versi mi sono sembrati prosa. Era la mia prima esperienza di traduzione teatrale in versi e ne sono uscito alquanto deluso»⁸¹. È stata dunque l'esigenza di rendere il testo più facilmente recitabile, esigenza sperimentata in sede di rappresentazione e non assunta quindi a priori, ad orientarlo verso l'adozione dell'endecasillabo per la resa delle parti recitate. Raboni si immetteva così nel solco di una fertile e pressoché ininterrotta tradizione che, già a partire dal Cinquecento, aveva individuato in questo verso il naturale corrispettivo del trimetro giambico greco: un verso che, come scriveva Ettore Romagnoli: «nella generica cornice giambica, fissata e solidamente mantenuta dai due accenti delle sedi principali, permette la combinazione e il contrasto di tutti gli altri disegni ritmici»⁸². Alcuni anni dopo, in un convegno tenutosi presso la sede di Brescia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, proprio nel presentare la sua *Alcesti o La recita dell'esilio* in procinto di debuttare, il 7 gennaio 2004, presso il Teatro Santa Chiara per la regia di Cesare Lievi, Raboni motivò la sua scelta di un teatro in versi soprattutto con l'intento di introdurre uno scarto -

⁸⁰ F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto Editore, Udine 2008, p. 275. Magro, giustamente, sostiene che sia significativo notare la presenza, diffusa lungo tutto l'arco della produzione poetica raboniana, di termini tratti dal linguaggio teatrale, tra cui in particolare il sostantivo *scena* ed anche il verbo che ne indica l'atto, ovvero *recitare* (con *recita*).

⁸¹ G. Raboni, *J. Racine. Fedra, trad. di G. R.*, Genova 1999, p. 55.

⁸² Sul carattere essenzialmente giambico dell'endecasillabo, cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993, pp. 393 ss.

avvertito come necessario per la sopravvivenza stessa del teatro - rispetto al parlato quotidiano: «Credo che il teatro abbia bisogno dei versi perché la presenza del verso, del ritmo, della scansione metrica dà veramente la possibilità di usare il linguaggio di tutti i giorni senza mimetismo, cioè con quel distacco, con quella rifrazione, con quella torsione senza la quale non si fa teatro e non si fa arte. Quindi penso davvero che il teatro in versi sia non soltanto una grande possibilità che è stata sfruttata nel secolo scorso, ma sia in qualche modo anche una possibilità futura, una delle poche possibilità future per la sopravvivenza del teatro».⁸³

Alla fine del 1987 accetta l'incarico di critico teatrale per il «Corriere della Sera», attività che tuttavia dovrà sospendere nel 1998 anche per un certo “conflitto d'interessi” determinato dalla nomina a consigliere d'amministrazione del Piccolo Teatro di Milano. Nell'ultima parte della sua vita, dunque, il teatro, come già solo sommariamente accennato nella biografia, occupa uno spazio significativo anche dal punto di vista lavorativo. Anche in questo settore si realizza quindi ciò che si era già verificato in numerosi altri campi delle lettere frequentati da Raboni, ovvero la pratica contemporanea di attività diverse: anche in ambito teatrale egli è, quasi nello stesso tempo, autore, traduttore e operatore culturale, così come affermato da Fabio Magro nella sua analisi del teatro raboniano.⁸⁴

Le tre opere teatrali, incluse nel «Meridiano» sono: l'*Antigone* da Sofocle, che è propriamente una traduzione, *La rappresentazione della Croce*, che è un'opera originale, e *Alceste o La recita dell'esilio*, che come sappiamo è una vera e propria riscrittura. Della prima si tratterà più distesamente in seguito, in un capitolo a lei unicamente dedicato, essendo stata una fondamentale tappa per la riscrittura dell'*Alceste*, di cui invece si discuterà largamente nell'intero terzo capitolo. Vediamo in breve allora la seconda delle tre opere citate, ovvero *La rappresentazione della Croce*. Essa va in scena il 21 ottobre del 2000 presso il Teatro Vittorio Emanuele di Messina e fu scritta dal poeta su commissione: «È chiaro che gioca anche il caso, per esempio la *Rappresentazione della Croce*, che penso un passaggio importante per cercare un tono, un assetto formale nuovo, l'ho scritta perché me l'hanno chiesto. È una poesia su

⁸³ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, in M.P. Pattoni, R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali» XXVI n. 3, sett-dic 2004, pp. 441-445.

⁸⁴ F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, op. cit., pp. 275-309.

commissione, però sono contento che me l'abbiano chiesta, è da lì che sono venute le mie ultime due nuove opere»⁸⁵. L'opera recupera lo spirito delle prime raccolte (*Gesta Romanorum* e *Le case della Vetra*) che, come sappiamo, traggono il loro contenuto dalla storia sacra ed il rapporto con questa lontana (ormai cinquant'anni) stagione della poesia di Raboni può ritornare utile per una prima caratterizzazione dell'opera. Ed infatti, ritrovando, a distanza di quasi mezzo secolo, l'ispirazione evangelica di questi suoi testi giovanili, l'autore ripercorre in questo poema teatrale il racconto della vita e della morte di Cristo. Lui, il Protagonista, è assente o, almeno, non si vede; a parlare sono gli altri, i comprimari, i testimoni, i personaggi secondari e collaterali, quelli che c'erano ma che soltanto dopo, a cose fatte, a prodigio o delitto consumato, acquistano una consapevolezza innocentemente o colposamente frammentaria degli eventi che li hanno sfiorati, dell'evidenza e del mistero di cui sono stati spettatori.

Ciò che si rappresenta in questa *Rappresentazione della Croce* non è tanto, quindi, la Passione di Cristo, quanto lo stupore, l'incredulità, l'incomprensione, l'avversione, l'indifferenza, lo sgomento, il raccapriccio, l'angoscia e, d'altra parte, le improvvise, folgoranti certezze - inaccessibili alla ragione ancora, dopo duemila anni - del "pubblico" della Passione. L'opera è suddivisa in 44 scene, di cui 17 sono monologhi, il resto dialoghi tra due o più personaggi: la struttura narrativa si avvale dunque di una combinazione perfetta tra monologhi in cui i personaggi si presentano o narrano eventi a cui hanno partecipato o di cui sono venuti a conoscenza, e dialoghi a cui si assiste "in diretta". Nella scena finale il testo si chiude con l'accento sulla dimensione umana di quanti hanno accompagnato l'esistenza di Cristo.

Diverse dichiarazioni dell'autore si finalizzano a legare l'una con l'altra le sue opere teatrali creando al contempo un ponte anche con *Barlumi di storia*: Raboni sottolinea come nell'ultima parte della propria ricerca il linguaggio teatrale si sia imposto quale ambito privilegiato tramite il quale formare uno stile e una lingua poetica nuovi per riuscire a superare la stagione della forma chiusa, senza però completamente rinnezarla, ed anzi mettendo a frutto la sensibilità maturata negli anni proprio attraverso la sperimentazione.

⁸⁵ G. Raboni, *Il respiro dell'impoetico*, in *La biblioteca delle voci - Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L. Cannillo e G. Fantato, Jocker, Novi Ligure 2006, pp. 169-79.

CAPITOLO 2. L'ALCESTI DI EURIPIDE E IL MISTERO DELLA MORTE SCONFITTA.⁸⁶

«Il mito non deve essere compreso, ma decodificato»
Claude Lèvi-Strauss

«Non presumere oltre il limite tuo. Porta il fardello che ti è dato, così com'è destino»
Euripide

2.1- La migliore delle donne: Alcesti dal folklore alla skéné di Euripide.

Il mito di Alcesti, la donna che accetta di morire per amore del marito Admeto, sovrano della cittadina tessala di Fere, proviene da un antichissimo motivo folklorico, le cui tracce sono rinvenibili in un'area geografica e linguistica molto vasta: dalla fiaba nordica attestata con diverse varianti in area germanica, nelle regioni del Mar Baltico ed in Russia, alla leggenda bizantina di Digenis Akritas, al Mahabarata, nonché ad un variegato complesso di narrazioni greche e slave, a cui avremo modo di accennare in seguito.⁸⁷ Il tema in comune è quello del sacrificio per amore, che si compie secondo determinati moduli ricorrenti. In un giorno inaspettato, che in varie versioni (e probabilmente nel nucleo originale) coincide con le nozze, la morte giunge a reclamare la vita della propria vittima, ma questa con uno scarto nel meraviglioso tipico anche del

⁸⁶ Il titolo fa volutamente riferimento al capitoletto intitolato *Il miracolo della morte sconfitta*, in D. Susanetti, *La favola della bella morte*, Introduzione alla sua *Euripide, Alcesti*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 32-38.

⁸⁷ Per approfondire il sostrato folklorico che sta alla base della figura mitica di Alcesti si veda: A. Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, in «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien» 203.2, 1925, pp. 1-86; R.S.B. Beekes, "You can get new children...". *Turkish and Other Parallels to Ancient Greek Ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides*, in «Mnemosyne» 39, 1986, pp. 225-239; e si veda anche la rassegna di L. Torraca, *Euripide. Alcesti*, Napoli 1963, pp. 54-65. Per la diffusione dei temi folklorici citati, la distinzione geografica dell'identità di genere dell'amante, le tensioni determinate dall'azione scenica del tema fiabesco si vedano: D. Susanetti (a cura di), *La favola della bella morte*, in *Euripide, Alcesti*, Marsilio, Venezia 2001; D. Susanetti, *Alcesti: sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*, in *Sacrifici al femminile – Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, in «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI Nuova Serie; C. Brillante, *L'Alcesti di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» n. 54, 2005, pp. 9-46. A essi si rinvia per una comprensione d'insieme del dramma euripideo e per una bibliografia specifica. Per un inquadramento sintetico e una bibliografia d'insieme su Euripide cfr. G. Basta Donzelli, *Euripide*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*. Diretto da F. Della Corte, Marzorati, Milano 1987.

fiabesco, ottiene di continuare a vivere, ad una condizione però: che qualcuno accetti di morire al suo posto. Nessuno è disposto ad un tale sacrificio, né tra gli amici né tra i familiari legati da vincoli di sangue diretti, come gli stessi genitori: soltanto l'amata si offre spontaneamente e senza ripensamenti alla morte. Tale motivo, con formulazioni diverse, trova, come sopra anticipato, riscontro nel patrimonio favolistico e nella cultura popolare di diversi paesi. In particolare, nelle varianti attestate in Armenia, nella Grecia moderna ed in Turchia, accade (come poi anche nel dramma euripideo) che sia la donna a morire per l'amato sposo dopo che i genitori rifiutano vilmente lo scambio. In alcune zone, per lo più del nord Europa, e soprattutto in area germanica, nelle regioni Baltiche ed in Russia, è lo sposo, invece, a sacrificarsi per sottrarre l'amata alla morte. Una differenza che è stata ricondotta da molti critici all'influsso della civiltà teutonica cavalleresca, o comunque ad un diverso modo di concepire il rapporto e l'importanza dei due sessi in culture ed in epoche differenti e fra loro molto distanti.

Come già detto, in moltissimi casi, la Morte (che spesso appare come figura personificata) fa la sua minacciosa comparsa nel momento stesso in cui la giovane coppia sta celebrando le nozze: è quanto accade in tre fiabe, rispettivamente originarie di Egina, di Rodi e della Tracia ed anche in una delle ballate popolari neogreche più note - cantata ancora ad inizio secolo nell'area del Ponto - il cui protagonista prende il nome di Jannis.⁸⁸ Tale Jannis, figlio unico, si sta apprestando al matrimonio quando sulla soglia appare Caronte, giunto per impossessarsi della sua anima. Il giovane sfida allora il demone della morte a lottare contro di lui: se ne uscirà sconfitto, accetterà di lasciare la vita. Caronte però rifiuta tale proposta, ribadendo lo scopo della sua venuta. Al povero Jannis non resta allora che supplicare San Giorgio perché interceda a suo favore. Ancora una volta Jannis si potrà salvare a condizione che qualcuno offra a lui una parte dei suoi anni: sacrificio che viene accettato, al solito, soltanto dalla giovane donna. La generosa offerta della giovane accontenta Caronte, e la festa di nozze a questo punto continua come se nulla fosse successo.

Il tema fondamentale della lotta è presente anche in un'altra canzone del Ponto, in cui l'eroe più popolare dell'epica bizantina «Digenis Akritas, viene sconfitto dalla Morte al

⁸⁸ Per la ballata neogreca cfr. M. P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alceste, dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, in «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI Nuova Serie, pp. 279 ss.

terzo scontro; e ancora nella leggenda armena dell'eroe Kaguan Aslan, che, dopo un interminabile combattimento, viene infine sconfitto dall'arcangelo Gabriele, nel ruolo di angelo della morte»⁸⁹. Nei tre esempi appena considerati, la lotta appartiene alla fase iniziale della sequenza narrativa, cui segue poi, necessario, il sacrificio: ciò costituisce una differenza fondamentale rispetto al testo euripideo che fa invece della forza e della lotta di Eracle lo strumento stesso della possibilità di rinascita-resurrezione. In ogni caso, in quasi tutte le versioni della fiaba, destinata quindi principalmente all'esaltazione del legame matrimoniale, la vicenda, nonostante le premesse luttuose, si conclude con un lieto finale: la divinità come premio per la virtù della donna rifiuta il sacrificio estremo e le consente di continuare a vivere a fianco dello sposo. La favola antica, però, così come le ballate moderne, non lascia spazio alla discussione, al contrasto e al dubbio: bisognerà attendere la messa in scena di Euripide per vedere come, ciò che nella favola (nella leggenda, quindi, in quanto narrazione fantastica) appariva del tutto normale, una volta drammatizzato riveli invece tutte le sue ambiguità e contraddizioni. In Euripide, infatti, il sacrificio di Alceste pone una serie di interrogativi con i quali non solo il pubblico ateniese del V secolo, ma anche il pubblico di tutti i secoli a venire, è stato chiamato a confrontarsi: qual è il prezzo di una vita? Ce ne sono alcune che valgono più di altre? In che modo l'amore coniugale può vincere la morte? Ma soprattutto: la morte può essere vinta?

Quella di Euripide è la prima versione letteraria a noi nota del mito di Alceste⁹⁰: l'antica favola viene ripresa, dialettizzata e trasformata in versione teatrale. È noto come con la nascita del teatro tra il VI e il V secolo l'approccio alle storie tradizionali subisca un

⁸⁹ D. Susannetti (a cura di), *Euripide, Alceste*, Marsilio, Venezia 2001, p. 45.

⁹⁰ Prima di Euripide il mito sarebbe stato portato sulla scena anche da Frinico, autore vissuto nel VI sec., con un'*Alceste* di cui però si ignora, come per il testo di Euripide, se fosse una tragedia o un dramma satiresco. Dell'opera ci resta ben poco: la testimonianza che Euripide avrebbe mutuato da Frinico la rappresentazione di Thanatos armato di spada (impiegata per consacrare Alceste agli inferi: cfr. vv. 74-76), e un unico verso che farebbe riferimento a un episodio di lotta: lo scontro, probabilmente, tra Eracle e Thanatos. *L'hypothesis* dell'*Alceste* attesterebbe, d'altro canto, che la vicenda mitica non era stata portata in scena dagli altri due insigni tragediografi ateniesi, Eschilo e Sofocle. Alceste poi, nella prima attestazione letteraria a noi nota - data da *Iliade* 2, 711 ss - appare menzionata come una donna «divina e illustre»: essa è infatti la bellissima figlia di Pelia, che ha partorito ad Admeto un figlio di nome Eumelo. La storia di Alceste era forse ricordata anche nel *Catalogo delle donne* di Esiodo. Si tratta tuttavia di una mera ipotesi poiché non vi sono elementi positivi che la possano suffragare. Anche Platone nel *Simposio* fa riferimento ad Alceste: «E questo gesto da lei compiuto parve così bello non solo agli uomini, ma anche agli dèi, al punto che questi, pur avendo concesso solamente a pochissimi uomini fra i molti che compiono molte buone azioni il dono di lasciar tornare l'anima dall'Ade, tuttavia lasciarono tornare la sua anima, meravigliati della sua azione. In questo modo anche gli dèi onorarono l'impegno e la virtù a servizio dell'amore», G. Reale (a cura di), *Platone, Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano 1991, p. 179 C-D.

fondamentale cambiamento: da una forma essenzialmente narrativa e rievocativa del mito, nella quale l'attenzione si concentra principalmente sui fatti e sulla *fabula*, si passa alla sua drammatizzazione con implicazioni incalcolabili per quel che riguarda l'analisi delle motivazioni psicologiche e morali che spingono i personaggi a compiere le loro azioni sulla scena. Il materiale concettuale ed ideologico tende sostanzialmente ad organizzarsi per opposizioni, creando contrasti, più o meno accentuati, tra i vari personaggi che si fanno portatori di istanze diverse: sono proprio tali divergenze ad andare a costituire la trama strutturale su cui si fonda l'esperienza tragica del teatro occidentale.

Il caso di *Alceste* risulta emblematico in questo senso: tutto ciò che nella *fabula* appariva normale - giustificato e anzi richiesto dalle convenzioni tradizionali del genere - una volta reso dramma e fatto argomento di sofistiche discussioni, finisce per rivelare tutte le sue ambiguità ed irrisolte contraddizioni. Euripide, quindi, riprende il racconto popolare, ma lo rielabora drasticamente, ponendo al centro della sua tragedia, non più un fato che determina casualmente gli eventi e di cui è necessario accettare le decisioni, ma la creatura umana, l'individuo, con la sua piena consapevolezza, il suo mondo psichico ed interiore, i suoi sentimenti ed emozioni. Il protagonista (nel nostro caso *la* protagonista) euripideo è disposto a mettere tutto in discussione, fino addirittura al gesto estremo - il sacrificio della propria vita - che lo spettatore non può accettare senza porsi quantomeno delle domande. Il libero arbitrio, l'amore (nella duplice declinazione di $\phi\lambda\iota\alpha$ ed $\epsilon\rho\omega\varsigma$), il senso dell'esistenza umana e dei suoi limiti, sono d'altronde i concetti fondamentali della tragedia di Euripide più in generale. L'analisi del testo greco in questione, oltre a sviscerare i personali motivi che spingono Alceste al sacrificio e le reazioni che ciò scatena negli altri personaggi sulla scena, si configura come il tentativo di mettere in luce il significato profondo di questo tema mitico, così concettualmente significativo da essere ripreso, come già accennato, nel corso dei secoli, da decine di autori.

L'*Alceste* è forse una delle tragedie più discusse dell'intero corpus euripideo e ha dato origine a tutta una serie di interpretazioni spesso discordanti, se non addirittura diametralmente opposte. La complessità dell'*Alceste* - emblematica l'espressione di Carlo Diano che la definisce «tra tutte le tragedie greche, la più strana e nell'insieme un

enigma»⁹¹ - è conseguenza del contrasto tra diversi livelli comportamentali, sviluppati nel dramma attraverso un gioco di opposizioni, che il poeta mette in movimento per far sorgere inquietanti interrogativi, senza tuttavia assumere mai i dati della tradizione in modo acquiescente o conciliante.⁹² Il primo dibattito riguarda il genere stesso del dramma, poiché gli studiosi ancora oggi sono indecisi se dare o meno al testo lo statuto di tragedia⁹³; in effetti, l'*Alceste*, rappresentata ad Atene nel 438 a.C., era collocata al quarto posto (dopo una trilogia di tragedie⁹⁴), posto generalmente riservato al genere del dramma satiresco. Questo problema, però, ai fini della nostra analisi, è di relativa importanza: indipendentemente da un effettivo lieto fine o dall'inserimento nel dramma di alcune scene comiche riconducibili al genere del dramma satiresco, il racconto del sacrificio di Alceste resta un momento di altissima tragicità, nel senso propriamente teatrale del termine, ovvero quello che intende la tragedia come il luogo privilegiato attraverso cui riflettere sul rapporto tra necessità e libertà. Più problematica resta la caratterizzazione dei personaggi, in particolare di Admeto, di cui diremo meglio in seguito, a cui, però, è inevitabilmente legata la figura di Alceste. Un primo filone critico⁹⁵, rappresentato, tra gli altri, da Wieland, P. von Lenep, K. von Fritz e - ancora recentemente - Di Lorenzo, analizza la figura di Admeto screditandola da ogni punto di

⁹¹ «Alceste è un enigma. Un enigma, ma non per Euripide, quando egli la compose, e neppure, è da credere, per gli Ateniesi che nel 438 a.C. la videro rappresentare nel teatro di Dioniso. Se lo è per noi, e non siamo ancora riusciti a scioglierlo, il difetto è nostro. Ma non è d'intelligenza, è di categorie. E cioè di quel tale punto di vista che nessuno aveva ancora trovato. [...] Perché le categorie sono i "generi" entro cui si collocano i "predicati", e, se volete una definizione che abbia apparenza più moderna, le coordinate entro le quali il discorso si muove», così continua C. Diano (a cura di), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 17-18; a tal proposito anche J. Kott: «È una strana opera. [...] Tutto in essa viene usato in modo da presentare come parodia crudele la resurrezione di Alceste. Se è una tragedia si autoconsuma», *Alceste velata*, in *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Mondadori, Milano 2005, p. 101.

⁹² Euripide deve confrontarsi con un insieme di valori nuovi ed emergenti, deve scontrarsi con un codice etico, spesso inibitorio nei confronti delle nuove forme di pensiero che la *polis* democratica va sviluppando. La nuova ideologia della città infatti, se da un lato richiede la partecipazione politica dei cittadini alla vita della città stessa, ed ha per fondamento il senso della dignità e della responsabilità umana, dall'altro lato determina atteggiamenti che spesso generano non poche esitazioni, dissociazioni e crisi di identità. Per approfondire la questione vedi: D. Susanetti, *Tre note a Euripide, tra riproposte e riflessioni*, in *Didaskaliai. Tradizione e interpretazione del dramma attico*, G. Avezù (a cura di), Padova 1999, pp. 163-177.

⁹³ Chiarificativa in tal senso la Nota al testo in *Euripide, Alceste*, a cura di D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 41 ss.

⁹⁴ L'*Alceste* fu portata in scena in occasione del concorso tragico (le Grandi Dionisie) del 438 a.C. come quarto dramma di una tetralogia che comprendeva *Le Cretesi*, *Alcmeone a Psofide*, *Telefo*. Con la rappresentazione di tali opere Euripide si aggiudicò il secondo posto, mentre Sofocle il podio più alto.

⁹⁵ Per approfondire il dibattito tra i due filoni interpretativi cfr. A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Il Mulino, Bologna 1996; G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1968; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971.

vista: il personaggio che emerge dalle loro osservazioni e dalle loro trattazioni è un uomo meschino, miserevole, una figura insopportabile. Questa critica, però, come avremo modo di capire, giudica e condanna Admeto sulla base di categorie totalmente moderne, applicando giudizi morali e metodi interpretativi (come quello della psicanalisi per fare solo un esempio) che mettono in primo piano aspetti del tutto estranei al pensiero di un greco nell'Atene del V secolo. Il fronte critico opposto, invece, è costituito da Wilamowitz, Di Benedetto, Lesky e, in modo più sfumato, da Paduano. Questi studiosi non intendono nascondere le fin troppo evidenti difficoltà che la figura di Admeto presenta, ma cercano nello stesso tempo una soluzione che contempi l'ambiguità del personaggio senza gettarlo a tutti i costi nel discredito e nell'accusa: su questa linea si pone anche l'analisi che si andrà a svolgere e che privilegerà, quindi, una lettura sia filologica che storica ed antropologica dell'*Alceste* euripidea.

2.2- Alceste ovvero la grammatica del racconto: βίος / θάνατος

Morire per amore, morire per vivere.

«Non sarebbe sufficiente isolare, nella trama del testo, l'articolazione degli episodi, le connessioni interne delle sequenze. Si tratta di mettere in luce quella che i linguisti chiamano la grammatica del racconto, la logica della narrazione, mostrando secondo quale modello funzioni il gioco delle azioni e reazioni, quale dinamica presieda ai mutamenti che formano l'intreccio nello svolgersi della favola»⁹⁶. Queste parole di Jean-Pierre Vernant spingono a ricercare nel racconto del mito fatto da Euripide gli elementi nodali intorno a cui ruota l'intera vicenda di Alceste, ne definiscono la solida ossatura e scandiscono quella vivida grammatica di stati emozionali sulla quale si regge la cosiddetta impalcatura drammaturgica. L'analisi che si intende sviluppare tenderà quindi ad individuare alcuni dei lemmi fondamentali che rendono possibile la visualizzazione immediata dei diversi livelli di significazione del testo.

L'acceso contrasto tra vita e morte è già tutto nel prologo della tragedia euripidea. L'entrata in scena di Alceste è abilmente preparata da Euripide: prima di lei, infatti, parlano Apollo, la Morte, il Coro ed una serva, in un *climax* che ha l'evidente intenzione

⁹⁶ J. P. Vernant, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1979.

di caricare di *pathos* la scena sublime dell'addio. Il prologo, recitato da Apollo e da Thanatos, ha la funzione di antefatto profetico: da un lato infatti, informa lo spettatore di quello che è avvenuto prima dell'azione drammatica, mentre dall'altro preannuncia il lieto fine della tragedia rivelando al pubblico la sconfitta di Thanatos e il ritorno di Alceste tra i vivi. Veniamo così a conoscenza, fin dal principio, di una complicata serie di vicende tutte legate, in qualche modo, ai motivi mitici della morte e della resurrezione: il sacrificio di Alceste, infatti, non è che l'ultimo anello di una catena che aveva visto già diversi tentativi per respingere, o quantomeno ritardare, la morte. In primo luogo di Apollo sappiamo, tramite le sue stesse parole, che egli si trova nel palazzo di Admeto per espiare una colpa. Il dio del sole, infatti, aveva ucciso i ciclopi, colpevoli a loro volta di aver costruito la folgore con la quale Zeus aveva incenerito il figlio di Apollo, Asclepio. Il suo torto? Uno solo, ma il più terribile agli occhi di una divinità: voler resuscitare gli uomini grazie all'arte medica. Eliminato Asclepio, Thanatos aveva ripreso il suo corso abituale ed implacabile.⁹⁷ Il secondo motivo è invece legato direttamente alla figura della protagonista, Alceste: sappiamo che la donna era una delle figlie di Pelia, quel re che, ingannato da Medea, aveva creduto di poter recuperare la giovinezza immergendosi nell'acqua bollente, dopo essere stato tagliato in pezzi dalle figlie. Ovviamente il re era morto e colpevoli dell'omicidio erano, in parte, proprio le figlie, esecutrici materiali del folle gesto: di per sé il mito non racconta se Alceste avesse partecipato alla carneficina, ma resta importante osservare come questo motivo della preservazione della vita "a tutti i costi" si presenti, già nel prologo, intimamente connesso al tema della resurrezione. Di Admeto, il dio, sotto costrizione - o meglio, punizione - di Zeus, ha pascolato per un anno gli armenti ed Apollo quindi, durante il suo servizio, ha conosciuto la non comune generosità del re di Fere, la sua ospitalità, la sua amicizia. Quale ricompensa ha immaginato per lui un dono molto speciale: ha infatti ottenuto dalle Moire, ubriacandole, che Admeto, giunto il giorno fatale, possa non morire, nel caso in cui qualcuno sia disposto ad offrirsi al suo posto. Nonostante il prologo sia molto ampio, vediamo che non c'è il minimo accenno alle circostanze del patto tra Alceste e la morte: non sappiamo se Admeto abbia chiesto esplicitamente alla moglie di sacrificarsi per salvarlo, e ignoriamo quale parte egli abbia avuto nella sua decisione. Possiamo immaginare che la richiesta di Admeto non sia stata

⁹⁷ Da notare che la figura salvifica del medico verrà menzionata più volte dal Coro all'interno della tragedia.

troppo velata, se prendiamo in considerazione, ad esempio, i versi in cui si dice che la stessa preghiera era stata rivolta da Admeto ai genitori, ma il tutto rimane nei limiti di una supposizione. Quello che è certo, tuttavia, è che in nessuna parte del testo Euripide tenta di convincere lo spettatore dell'innocenza di Admeto. Dato come punto di partenza il "sì" di Alceste alla morte - quasi una concessione al nucleo favolistico del mito - resta però compito dello spettatore lasciarsi interrogare sulle conseguenze del sacrificio ora che il giorno fatale è davvero arrivato. Euripide tratteggia psicologicamente la morte della regina, ritardando ancora la sua entrata in scena: i suoi ultimi gesti, compiuti nelle stanze private della reggia, vengono narrati, infatti, da una testimone privilegiata, una serva che, con accenni commossi e partecipi, racconta ai vecchi del Coro gli ultimi gesti della sua padrona. La presenza della serva è importante perché, se da un lato introduce il Coro - e per suo tramite lo spettatore - all'interno di luoghi altrimenti inaccessibili, dall'altro rappresenta l'unico personaggio femminile della tragedia, oltre ad Alceste⁹⁸: con grande acutezza psicologica Euripide sceglie così di raccontare, con gli occhi e con le parole di una donna, il dramma intimo che la sua eroina sta vivendo nel privato delle sue stanze. Leggiamo i versi in questione:

ἐπεὶ γὰρ ἤισθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
 ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίους λευκὸν χροῶ
 ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλοῦσα κεδρίνων δόμων
 ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἡσκήσατο,
 καὶ σῆσα πρόσθεν Ἑστίας κατηύξατο.

Traduzione:

Quando si accorse che il giorno fatale era giunto, lavò il candido corpo con l'acqua pura del fiume, poi dalle casse di cedro prese una veste e i gioielli, e si abbigliò con eleganza. Davanti al focolare rivolse a Estia una preghiera.⁹⁹

La regina, racconta la serva, si è lavata e abbigliata con cura, prendendo dalle casse di cedro gli abiti e gli ornamenti più belli. Come fa notare giustamente Maria Pia Pattoni¹⁰⁰, non è un caso che all'inizio del racconto Euripide collochi una scena di vestizione: anche le *aristie*, cioè i blocchi narrativi destinati alla celebrazione di un eroe, tradizionalmente inserite in contesti epici come l'Iliade, iniziano generalmente con una scena di questo tipo. Basti pensare all'*aristia* di Achille nel libro XXI dell'Iliade o a

⁹⁸ Un altro personaggio femminile, sebbene compaia solo per immagini o attraverso le parole di altri, è la divinità protettrice della casa, Estia, più volte invocata durante la tragedia.

⁹⁹ Euripide, *Alceste*, a cura di D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 82-83, vv. 158-162.

¹⁰⁰ Cfr. *Introduzione* di Maria Pia Pattoni in *Euripide, Wieland, Yourcenar, Rilke, Raboni. Alceste: Variazioni sul mito*, a cura di M. P. Pattoni, Marsilio, Venezia 2006.

quella di Patroclo nel XVI: la vestizione dell'eroe, inoltre, avviene di solito prima del suo incontro con un nemico cruciale, a lui pari per forza e dignità. Così, in modo speculare, all'armarsi del guerriero epico il tragediografo greco fa coincidere la vestizione di una donna, pronta ad affrontare il temibile dio della morte: «Euripide ha dunque creato un esempio di *aretè* domestica come corrispettivo femminile dell'*aretè* guerresca dell'eroe epico-tragico»¹⁰¹. Tratteremo in seguito e con maggiore precisione il fondamentale tema della contaminazione omerica nell'*Alcesti* di Euripide in riferimento alla figura della protagonista in virtù del suo status di novella eroina tragica. Continuando a parafrasare: Alcesti si prepara con cura, senza tradire la minima emozione: adorna di rami di mirto tutti gli altari, senza piangere né gemere. Anche nel dolore profondo, rimane bellissima: «[...] senza che l'imminente sventura alterasse la bellezza del suo volto»¹⁰², quasi a completare con un'altra virtù il ritratto dell'eroina perfetta. Davanti all'altare di Estia, dea del focolare domestico, la sua ultima preghiera è per i due figli, il cui futuro è visto come una speranza di felicità, quella stessa che a lei è preclusa: chiede alla dea che essi possano vivere a lungo, o meglio prega che possano vivere la vita che la sorte ha voluto assegnare loro.

2.3- Il pianto sul *θάλαμος* e il denudamento psico-patologico.

Fin a questo punto della tragedia i gesti di Alcesti sono stati misurati, regali, non ancora alterati dalla morte imminente o da alcun tipo di turbamento. A questa figura così nobile ed eroica non manca però uno slancio di passione quando, in una scena fondamentale ed emblematica, rientrata in casa, si accinge verso il talamo coniugale. La regina, allora, si getta sul letto e scoppia in lacrime:

ἽΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ
 κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὗ θνήσκω πάρος,
 χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δέ με
 μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
 θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
 σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.

Traduzione:

¹⁰¹ Ibidem, pag. 16. Il termine *aretè* vuol dire virtù: nella tradizione classica è la qualità propria dell'eroe.

¹⁰² D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit. p. 85, v. 174.

O letto, su di te, un giorno, sciolsi la mia veste di fanciulla, e persi la verginità, con l'uomo per il quale sto morendo. Sono venuta a dirti addio, perché non ti odio anche se sono la tua unica vittima. Non ho avuto il coraggio di tradire te e il mio sposo: così ora lascio la vita. In futuro, apparterrai a un'altra donna: lei sarà forse più fortunata di me, ma certo non più virtuosa.¹⁰³

L'addio al letto nuziale, pronunciato dalla stessa Alceste, ma ancora attraverso il discorso indiretto della serva, è stato interpretato nei modi più disparati e divergenti. Il discorso appassionato della regina, colto senza reticenze grazie al filtro privilegiato dell'ancella, viene caricato di un'ambiguità che, per quanto siano complessi i sentimenti di Alceste, pone l'accento più sulla disperazione della donna che su i ricordi felici che il talamo nuziale evoca in lei. Il letto, infatti, nel linguaggio tragico (ma prima anche in quello epico) esprime l'idea di matrimonio e di unione coniugale ed è strettamente collegato alla perdita della verginità ed alla nascita dei figli: questi aspetti sono qui esemplificati entrambi: il primo tramite le parole stesse di Alceste, il secondo tramite l'avvicinarsi, in questa stessa scena, dei figlioletti al letto. È evidente il parallelo con un altro celeberrimo talamo, quello che Ulisse, di ritorno a Itaca, chiede di vedere per provare la fedeltà di Penelope. Solo i due sposi, infatti, conoscono la particolarità di quel letto, che è stato ricavato da Ulisse da un albero antico e che dunque non può essere spostato. Superata la prova, i due sposi possono finalmente ricongiungersi e il letto diventa il simbolo privilegiato dell'intatto legame coniugale. Le parole di Alceste, tuttavia, rimandano ad un concetto ancora più totalizzante, perché non si stabilisce solo l'equazione letto-matrimonio, ma anche e soprattutto, ancora una volta, il parallelo amore-morte. Sono condivisibili, a questo proposito, le parole di Guido Paduano: «Nel saluto al letto nuziale di Alceste, si stabilisce tra amore e morte una relazione cui la solennità del momento attribuisce carattere essenziale e necessario, e che travalica dal ragionevole nesso causa/effetto verso l'equivalenza o addirittura l'identità. Un corto circuito che brucia ogni mediazione, e alla morte concepita come evento assoluto contrappone, attribuendogli la stessa dignità, un evento capace di sussumere simbolicamente l'intero mondo dell'esperienza amorosa: la prima notte di nozze»¹⁰⁴. Alceste, sola nelle proprie stanze, sente il bisogno di giustificare a se stessa il suo sacrificio, affermando, tra i singhiozzi, di aver scelto di morire per non tradire il suo intimo legame d'amore con Admeto e la promessa sacra contenuta nelle nozze. Il concetto di *tradimento* è fondamentale, necessario per capire le motivazioni della donna

¹⁰³ D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit. p. 85, vv. 177-182.

¹⁰⁴ G. Paduano (a cura di), *Euripide. Alceste*, BUR, Milano 2015, p. 11.

non solo nei confronti di se stessa, ma alla luce dell'ideale greco espresso nella formula idiomatica di “civiltà della vergogna”. Il verbo greco προδοῦναι ha, infatti, un doppio significato, significa sia «tradire», sia «abbandonare/lasciare»: la polisemia del termine è uno strumento espressivo ineguagliabile per indicare il complesso campo emotivo che la tragedia di Euripide mette in gioco. Alcesti, in questo contesto, usa il verbo senza dubbio nel senso di «tradire», con un evidente riferimento alla dimensione erotica e personale¹⁰⁵. Ma è evidente che, per non tradire, è costretta a «lasciare»: per essere fedele alla promessa coniugale fatta ad Admeto il giorno delle nozze, la donna deve rinunciare alla sua personale felicità, abbandonando quello stesso letto su cui ora piange disperatamente. Inoltre, sempre nella dimensione di *aristia*, il concetto di tradimento è una variazione - convertita al femminile - del principio dell' “ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι”, del “bene vivere o bene morire”, lo stesso che ha spinto, per fare un esempio celebre, l'Aiace di Sofocle alla morte. Infatti, pur di non tradire il suo ideale di vita, che comprende la gloria e il riconoscimento sociale da parte dei suoi e degli altri greci, Aiace preferisce il suicidio. Il parallelo è ben illustrato da Maria Pia Pattoni: «Sia Aiace che Alcesti amano la vita [...], ma, secondo una concezione che risale in definitiva ad una comune matrice eroico-aristocratica, essi non possono accettare una vita depauperata: nel caso di Alcesti un'esistenza effettivamente dimezzata, 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»¹⁰⁶. Vedremo in seguito quanto sia importante il tema della fama dopo la morte, un altro aspetto caratteristico della sensibilità greca. È importante notare però che, al rifiuto di Alcesti di tradire fa eco proprio Admeto, che utilizza la stessa parola per supplicare la moglie di non abbandonarlo: come Alcesti non ha voluto tradire il letto nuziale, il patto matrimoniale ed il marito (v. 180) e rimprovera ai genitori di Admeto la loro mancanza (v. 290), così lui ora supplica la moglie di non abbandonarlo (vv. 202, 250, 275). C'è chi ha voluto vedere, in questa scelta lessicale - certo consapevole - la situazione senza via d'uscita di Admeto, che per non essere tradito deve accettare di essere abbandonato. Al di là delle sfumature linguistiche, per molti versi tanto affascinanti quanto illuminanti e

¹⁰⁵ Cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, p. 27.

¹⁰⁶ M.P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alcesti, dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, in *Sacrifici al femminile – Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI Nuova Serie, p. 287.

chiarificatrici, bisogna osservare, però, che il valore positivo del “rispetto della promessa” è sempre associato ad Alcesti, in linea con il concetto di *aristia* che, come abbiamo avuto modo di capire, è a lei strettamente correlato. Da quanto osservato la drammatizzazione di secondo grado - ottenuta tramite il racconto della serva - ci consente un altro sguardo, altrimenti impensabile nelle tragedie greche: la mancanza di didascalie, infatti, rendeva impossibile sapere quali movimenti e gesti fossero associati alle parole dell'attore. Qui, al contrario, vediamo Alcesti in una gestualità che giustamente Guido Paduano ha definito «rivelatrice»¹⁰⁷: prima le lacrime che interrompono l'imperturbabilità della regina, ora, al termine delle sue parole, l'andirivieni affannato verso il letto, in un addio che non riesce ad essere definitivo:

ἐπεὶ δὲ πολλῶν δακρύων εἶχεν κόρον,
στείχει προωπὴς ἐκπεσοῦσα δεμνίων,
καὶ πολλὰ θαλάμων ἐξιοῦσ' ἐπεστράφη
κᾶρριψεν αὐτὴν αὔθις ἐς κοίτην πάλιν.

Traduzione:

Quando fu sazia di pianto, se ne staccò e fece per allontanarsi a capo chino. Ma uscendo dal talamo si volse indietro più volte e tornò a gettarsi ancora tra quelle coltri.¹⁰⁸

2.4- Ἔρως / φιλία / χάρις : l'ambivalenza affettiva e la gratitudine.

Abbiamo visto in scena una donna estremamente terrena, legata allo sposo da un rapporto che va ben al di là della tradizionale *philia* tra gli sposi: qui non è questione di convenzione sociale, ma di un rapporto affettivo che ha una precisa dimensione erotica, ben evidenziata dall'importanza del talamo durante tutta la tragedia.

Dopo un'ultima crisi di pianto - racconta l'ancella - Alcesti prende in braccio e bacia i suoi figli, che singhiozzano stringendosi intorno alle sue vesti, e ha una parola gentile per tutti i suoi servi, porgendo a tutti la mano, nessuno escluso:

πάντες δ' ἔκλαιον οἰκέται κατὰ στέγας
δέσποιναν οἰκτίροντες· ἢ δὲ δεξιὰν
προὔτειν' ἐκάστωι κοῦτις ἦν οὕτω κακὸς
ὄν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν.

Traduzione:

¹⁰⁷ G. Paduano (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁸ D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit. p. 85, vv. 185-189.

Nella casa i servi erano in lacrime, compiangevano la sorte della padrona. A ognuno essa tese la mano, e non ci fu nessuno, per quanto umile, che non ricevesse il suo saluto e non lo ricambiasse.¹⁰⁹

Ancora una volta Euripide, evidenziando la gentilezza della regina nei confronti dei suoi servitori, paragona Alceste agli eroi epici dell'Iliade, in particolare ad Ettore e Patroclo. Nei canti funebri per i due eroi, infatti, la dolcezza e l'affetto (anche verso i sottoposti e gli schiavi) sono un tratto ricorrente. Un esempio per tutti è il pianto di Elena sul cadavere di Ettore: la donna ricorda la dolcezza del cognato nel proteggerla dalle cattiverie dei suoi nemici. Elena, certo, non è in condizione servile, ma il suo essere *casus belli*, la pone in una situazione pericolosa all'interno di Troia, città che ora la ospita, e ad Ettore va il merito di averla protetta e difesa dai cognati e dagli altri troiani¹¹⁰. Anche quest'ultimo nobile gesto di Alceste, però, non può salvarla dalla morte incombente: ora che tutto è compiuto, sia i preparativi richiesti dalle tradizioni, sia il congedo dalle cose e dalle persone amate, Alceste esce dal palazzo, sorretta da Admeto, per dare l'estremo saluto al sole. Questa scena, forse la più carica di *pathos* dell'intera tragedia, ha la preziosa rarità di mostrare la morte di un personaggio direttamente sulla scena, fatto del tutto inusuale se pensiamo alle decine di Fedra, Giocasta e Clitemnestra che si uccidono o vengono uccise nel privato delle proprie stanze, vale a dire in un metaforico "dietro le quinte". Inoltre, in questa scena, lo spettatore ascolta le parole di Alceste dalla sua bocca e non più, come prima, attraverso il racconto della serva. È l'unica volta, in tutta la tragedia, in cui Alceste parlerà, perché al suo ritorno dall'Ade le sarà imposto il silenzio rituale di tre giorni: le sue parole, per questo motivo, sono ancora più cariche di significato, essendo le sole in grado di definire direttamente il personaggio. Appena varcata la soglia della reggia Alceste saluta il sole, in un crescendo tragico fatto di frasi brevi, spezzate, con i nomi che si succedono uno dopo l'altro a evocare elementi naturali e luoghi dell'infanzia. La ripetizione del verbo «ὄρω», «vedere», (v. 252), evoca insistentemente la visione estatica della donna, che vede Caronte prima e poi anche Thanatos avvicinarsi per condurla al regno dei morti. A questo proposito, Vincenzo di Benedetto conduce un'accurata analisi stilistica del passo,

¹⁰⁹ D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit. p. 85, vv. 192-195.

¹¹⁰ Cfr. M. G. Ciani (a cura di), *Omero, Iliade*, Marsilio, Venezia 2000, vv. 767-75.

osservando che «il pathos è ancora più violento: l'apice della tensione è raggiunto in una successione di domanda, preghiera ed esclamazione»¹¹¹:

τί ρέξεις; ἄφεζ. οἶαν ὄδον ἄ δειλαιότατα προβαίνω.

Traduzione:

(Rivolgendosi all'essere che lei sola vede) Che fai? Lasciami andare! Me sventurata, quale cammino si apre davanti a me!¹¹²

Questa scena si accorda perfettamente all'alta tensione emotiva evocata dalla serva: attraverso la forma lirica Euripide fa risaltare la componente irrazionale del personaggio, che si trova idealmente nello stesso stato di turbamento descritto nella scena precedente e qui espresso attraverso l'accorato addio al sole. Tuttavia, quando la donna riprende a parlare, non è più in metri lirici, ma in trimetri giambici: il passaggio dal canto al linguaggio parlato non solo alleggerisce il *pathos* del dialogo, ma fa risaltare la componente razionale di Alceste, ora decisa ad argomentare con lucida determinazione le sue ultime volontà. Alcuni critici hanno voluto vedere nella differenza, anche stilistica, tra le parole di Alceste e quelle di Admeto (che continua ad utilizzare invece un registro lirico) il segno tangibile della distanza tra i due sposi, uno insensibile e patetico persino di fronte alla morte della moglie, l'altra ormai distaccata dal mondo e dai suoi legami.¹¹³ Altri ancora hanno visto, nella “contrattualità” del discorso della donna un'egoistica autocelebrazione di sé, sminuendo in questo modo il personaggio e condannandolo sulla base di categorie morali del tutto estranee allo spirito greco. Vincenzo De Benedetto, al contrario, studia l'articolazione, per così dire, “binaria” del personaggio di Alceste in relazione a due altri personaggi femminili dei drammi euripidei appartenenti al decennio 438-428 a.C.: Medea e Fedra¹¹⁴. Alla luce di questi studi cercheremo di leggere l'agonia di Alceste tenendo presente i molteplici punti di vista; il suo discorso, infatti, non è solo il momento in cui la donna cerca di spiegare e giustificare il proprio sacrificio, ma è anche il luogo della tragedia in cui si dà voce a uno dei pensieri più innovativi e rivoluzionari dell'epoca: la fedeltà tra gli sposi, e l'*eros* che ad essa si ricollega, non solo in vita, ma anche dopo la morte. Alceste, dunque, dopo l'addio al sole, si rivolge ad Admeto:

¹¹¹ V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, op. cit., p. 25.

¹¹² D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit., p. 91, vv. 263-264.

¹¹³ Cfr. a questo proposito S. Di Lorenzo, *Il teatro della coppia, la relazione d'amore da Euripide ad oggi*, Ed. Moretti e Vitali, Bergamo 2006, pp. 44 ss.

¹¹⁴ Cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, op. cit., p. 24 ss.

εγώ σε πρεσβεύουσα καντὶ τῆς ἐμῆς
ψυχῆς καταστήσασα φως τόδ'εισορᾶν,
θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν ὑπὲρ σέθεν,
ἀλλ'ἄνδρα τε σχεῖν Θεσσαλων ὄν ἤθελον,
καὶ δῶμα ναίειν ὀλβιον τυραννίδι.
Οὐκ ἠθέλεσα ζῆν ἀποστασθεῖσά σου
Σύν παισὶν ὀρφανοῖσιν, οὐδ'ἔφεισάμην
ἡβης, ἔχουσ'ἐν οἷς ἑτερπόμην ἐγώ.

Traduzione:

Io ti ho preferito a me stessa, ti ho dato la vita, e morendo ti ho restituito alla luce. Potevo agire diversamente, non morire per te e sposarmi un altro Tessalo, chi volevo, e vivere ricca e felice in una dimora regale. Ma non ho voluto vivere senza di te, con i figli orfani, e non ho risparmiato la mia giovinezza, le gioie e i piaceri di cui godevo.¹¹⁵

“Avrei potuto non morire”: questo il senso delle parole di Alcesti, che sono forse le più importanti da lei pronunciate per leggere in una giusta prospettiva il suo sacrificio di morte. Per prima cosa, questa frase esclude un sacrificio fatto per dovere, estremo riflesso della subalternità di una donna la cui vita è funzionale a quella dell'uomo: la regina, infatti, avrebbe potuto risposarsi senza per questo perdere la sua rispettabilità o la sua immagine sociale. Alcesti, lo ricordiamo, è orfana di padre e non ha fratelli maschi: nel mondo greco l'impossibilità di ritornare nella famiglia di origine fa di lei una donna libera, in grado di decidere consapevolmente dei suoi beni e della sua vita futura¹¹⁶. La battuta di Alcesti esclude altresì un sacrificio fatto per amore dei figli, cui avrebbe voluto conservare il padre per ragioni affettive e sociali. Infatti, non solo quest'affermazione porterebbe a rivendicare nuovamente un'inferiorità naturale della donna, che è completamente assente in Euripide, ma sarebbe conflittuale rispetto alla forma stessa del sacrificio: ha senso morire per evitare ai figli il dolore conseguente alla morte di un genitore, se con questa scelta essi soffriranno comunque per la perdita dell'altro¹¹⁷? Inoltre, per quanto i figli siano nominati spesso, l'angoscia più profonda rimane ancora quella del rapporto con Admeto, poiché Alcesti, prima di essere madre, è soprattutto una donna intimamente innamorata del marito. Una terza motivazione investe, invece, un'area emotiva direttamente connessa al gesto sacrificale, ed è più volte ribadita dalla stessa Alcesti, soprattutto nella *rhexis* finale: «Addio, siate felici: e

¹¹⁵ D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit. pp. 90-93, vv. 282-289.

¹¹⁶ Per lo studio della condizione femminile in Grecia cfr. A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Il Mulino, Bologna 1996.

¹¹⁷ Da qui la richiesta di Alcesti ad Admeto che faccia “anche da madre” ai figli: cfr. D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit. p. 85, v. 377.

tu, Admeto, puoi vantarti di aver avuto la migliore delle donne»¹¹⁸. Il patto d'amore tra i due sposi tuttavia, come anticipato, non si esaurisce con la sparizione di Alcesti dopo il sacrificio eroico: esso rimane indenne da ciò che tutto distrugge. Il rapporto di coppia (in questo senso l'eros che li lega) va oltre la morte, oltre la definizione di essere umano come soggetto destinato alla morte¹¹⁹. L'amore tra i due sposi, vero focus drammaturgico della tragedia euripidea, appare totalizzante proprio perché viene negata alla morte la sua usuale funzione di cesura. Esso continuerà anche dopo la morte, perché se l'una accetta di morire, rifiutandosi di tradire il marito ed il letto nuziale e chiedendo ad Admeto un vero e proprio patto di fedeltà, rimuovendo così anche solo l'ombra di un'altra possibile donna, l'altro non rinuncia alla relazione anche oltremondana con la sua sposa, che, come vedremo, verrà effigiata in una statua da collocare accanto al talamo nuziale. Admeto spera inoltre di poter incontrare la moglie nei sogni, in modo che lei possa giungere nel sonno per confortarlo, prima di poter finalmente giacere con lei nella casa di Ade da abitare insieme (vv. 363-368).

Il termine «ἔρως» compare una sola volta nel testo euripideo, al verso 1080: di fronte all'invito di Eracle a moderare e sopportare il dolore per la perdita della propria sposa, Admeto ammette la sua incapacità a resistere alle pene d'amore che lo affliggono e questo proprio perché è l'amore perduto, nella sua componente passionale ed erotica, che lo trascina al pianto: «è un desiderio che mi prende...»¹²⁰. A questo punto *eros* spingerà Admeto, inevitabilmente, verso l'amore e il desiderio dei morti: Alcesti defunta rimane l'oggetto del desiderio di Admeto ormai incapace anche solo di sostenere la vista delle stanze un tempo attraversate dalla sposa. «Invidio i morti, li amo [...], desidererei abitare laggiù con loro», così arriva ad affermare ai versi 866-869.

Sono invece ben cinque le occorrenze del termine «φιλία» che è «per così dire il risvolto oggettivo dell'affetto e dell'amore, il suo necessario manifestarsi in un comportamento fondato sulla solidarietà e la fiducia, sullo scambio di favori e gesti grati, di attenzione e di cura in rapporto alle età, ai ruoli e ai generi sessuali»¹²¹. Al senso di una vita fondata sull'*eros* si aggiungono quindi i vincoli di amicizia ed i mutui doveri dell'ospitalità. Nel

¹¹⁸ D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 95, vv. 323-325.

¹¹⁹ Cfr. G. Paduano (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., pp. 8 ss.

¹²⁰ Così D. Susanetti: «Eros è la radice soggettiva del desiderio, il pungolo della sessualità e della carne, l'attrazione che si muove tra oggetti e fantasmi», in *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 21.

¹²¹ D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 21. Per la questione dibattuta dalla critica, cfr. S.L. Schein, *Φιλία in Euripides' Alcestis*, in «Mètis», 3, 1988, pp. 176-206.

dramma euripideo avrà incidenza il legame di *filia* che legherà, oltre che Alceste ad Admeto, anche Apollo ad Admeto ed Eracle ad Admeto, determinando in maniera incisiva l'articolazione della vicenda attraverso le diverse manifestazioni del ricambio di gratitudine. Ed infatti lo spazio riconosciuto a «*χάρις*», il senso di gratitudine di chi si dispone a contraccambiare i benefici ricevuti, vale per il sacrificio di Alceste che fa dono della propria vita, così come vale per l'accoglienza ospitale che Admeto riserverà ad Apollo, e successivamente anche ad Eracle, l'eroe disposto a sfidare la morte per ottenere la restituzione della vita di Alceste. Il senso di gratitudine, di *charis*, non vale né per Thanatos, che si rifiuta di rispondere alla richiesta di Apollo, né per gli anziani genitori di Admeto che si dimostrano insensibili alla sorte del figlio, legati come sono tenacemente alla vita, al punto che essi arrivano a rinnegare i vincoli affettivi e con questi quindi anche, più in generale, l'antico codice eroico ed aristocratico che si esalta nella continuità del *ghenos*. Il comportamento di Ferete nei confronti del figlio Admeto costituisce dunque un illuminante esempio di inadempienza nel soddisfare i vincoli di gratitudine. Il termine «*χάρις*», una parola che in greco investe vari ambiti assiologici, è attestato ben otto volte nella tragedia ed esso non è altro che «la formulazione razionalizzata dell'*eros* concepito come dialettica tra sé e l'altro, di cui il dominio possono essere alternative equivalenti o semplici mutamenti di prospettiva, dove ogni tenerezza è anche violenza, ogni rinuncia è anche affermazione narcisistica»¹²².

Per concludere, quindi, al concetto di *eros* si congiunge necessariamente anche quello di *filia*, nel senso della reciprocità condivisa e di un supremo atto di dedizione di sé per altro, ed il tutto avviene attraverso *charis*, la gratitudine. C'è l'amore che lega la coppia di amanti e c'è l'amicizia che lega in maniera differente Admeto ad Apollo prima e ad Eracle poi: la gratitudine quindi, in questo senso, gioca un ruolo fondamentale nella grammatica del racconto, determinando tutta una serie di rapporti e di conseguenti comportamenti dei diversi personaggi, disponendoli a legami inscindibili o a conflitti insanabili. Come scrive Susanetti: «Se la *philia* è, per così dire, il risvolto oggettivo e concreto della relazione che sussiste tra soggetti diversi - genitori e figli, moglie e marito, amici e compagni - l'*eros*, il desiderio, costituirebbe il nucleo incandescente

¹²² G. Paduano, *Sfiorare la morte. Gluck e l'Alceste del Settecento*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, vol. V, Urbino 1987, pp. 607-629.

dell'eccezionalità di Alcesti: la differenza che la segna, inducendola a oltrepassare il limite dinanzi al quale altri si arrendono»¹²³.

2.5- Un codice valoriale: ἀρετή / αἰδώς

Alcesti, Admeto e la morte in scena.

Alcesti chiude il suo discorso ribadendo il tema dell'*aristìa* che finora era stata enunciata da altri personaggi - il Coro, la serva, Admeto. Al di là di una certa critica, che ha visto nelle parole di Alcesti un'auto-glorificazione inopportuna, è importante seguire il percorso che lega il sacrificio dell'eroina alla già citata "civiltà della vergogna", i cui fondamenti erano sicuramente ancora validi e riconosciuti al tempo di Euripide. L'amore della gloria, o meglio «il codice d'origine epica che lega la gratificazione dell'individuo alla sua immagine sociale»¹²⁴ è un percorso che, nella civiltà greca, definisce l'individuo non solo nell'ambito di un contesto sociale, ma anche nell'interiorità, rendendo sfumati in questo modo i confini esistenti tra il singolo ed il gruppo. Così, Alcesti ha bisogno di celebrare se stessa ad alta voce, di magnificare il proprio sacrificio, come per trarre da questa esaltazione la forza di affrontare l'Aldilà: come conseguenza, la morte - l'evento più intimo per un uomo- assume in questo contesto una dimensione pubblica, scenica. Le ultime parole dell'eroina, con l'esaltazione del suo gesto, rispondono pienamente al "codice dell'onore", integrandosi inoltre in un discorso in cui è fondamentale il ricordo che si lascia ai vivi dopo la morte: l'*Alcesti*, in questo, come abbiamo visto, ha numerosi rapporti intertestuali con altre tragedie euripidee che hanno come protagoniste delle donne, da Evadne nelle *Supplici* alla Macaria degli *Eraclidi*, oltre che con la celebre figlia di Agamennone, nell'*Ifigenia in Tauride*, che accetta il destino riservatole dal padre per il bene della flotta greca. Tuttavia, pur tenendo presente queste osservazioni, sarebbe errato pensare che nel dramma euripideo si riflettano automaticamente i valori eroici di una società più arcaica. Il gesto volontario di Alcesti non può essere letto solo attraverso questo codice etico, come ben sottolinea la frase da lei stessa pronunciata «Avrei potuto non

¹²³ D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 23.

¹²⁴ G. Paduano (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 9.

morire»¹²⁵. Al contrario di Ifigenia, che pure «si inebria dello splendore della sua virtù»¹²⁶, il sacrificio di Alceste è un atto considerato da tutti eccezionale, non richiesto e soprattutto non giustificato da alcuna morale universalmente condivisa. Un esempio a sostegno di questa posizione è sicuramente rappresentato da Ferete, padre di Admeto che si è rifiutato di morire per il figlio, il quale, leggendo in un'altra chiave la morte di Alceste, getta un'ombra pesante sulla figura della nuora: il vecchio re, infatti, non è tra coloro che celebrano la grande virtù della regina. Le sue parole di lode sono formali, sincere solo nella misura in cui Alceste, morendo, gli ha salvato il figlio, risollemandolo da un sicuro declino ed evitando a lui di consumarsi in un lutto senile.

Nello scontro verbale con Admeto quindi, Ferete, rivela il suo vero pensiero: Alceste, per lui, è una pazza, una povera sciocca che è morta “per i begli occhi” del figlio, considerato a sua volta un meschino manipolatore¹²⁷. Ferete con queste affermazioni degrada il fondamento amoroso del sacrificio di Alceste, arrivando ad augurare ad Admeto di sposarsi più volte per avere sempre qualcuno pronto a morire al suo posto: il superamento dei confini di un naturale e giusto egoismo è, per Ferete, segno di malattia, di follia, non di nobile eroismo. Anche il Coro, che nella tragedia greca rappresenta normalmente l'etica comune, elogia la nobiltà e la virtù della regina, ma considera la situazione in un contesto eccezionale: è partecipe commosso del dolore del giovane re, ma non certo testimone di quei canoni sociali ricordati in precedenza.

Alla base del sacrificio di Alceste, quindi, rimane fondamentale la componente affettiva, erotica, che la lega al marito e, nel leggere le auto-celebrazioni, e persino le richieste che Alceste fa ad Admeto, si deve tener ben presente questo aspetto, se non si vuole cadere in interpretazioni erranee e semplicistiche. Venendo ad un'analisi in positivo, cercheremo ora, quindi, di esaminare la natura del rapporto tra i due sposi, constatando quanto sia fondamentale scandagliare le parole pronunciate da Alceste. Nei primi versi del suo discorso, dopo aver ricordato, come abbiamo visto, l'importanza di ciò che sta per fare, Alceste si abbandona ad un pensiero di felicità irrealizzabile: riconosce serenamente che le cose sarebbero potute andare in modo diverso, se i genitori si fossero sacrificati per il figlio, ma l'accento, più che sul rimpianto, è posto

¹²⁵ D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit. pp. 90-93, vv. 282-289.

¹²⁶ Vedi S. Di Lorenzo, *Il teatro della coppia: la relazione d'amore da Euripide ad oggi*, Ed. Moretti e Vitali, Bergamo 2006, p. 46.

¹²⁷ Discorso ai vv. 707-740, D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit. pp. 118-121.

sull'accettazione di un evento assunto come dato di fatto indiscutibile. La necessità del sacrificio non è messa in discussione e questo, come osserva Di Benedetto, è dovuto solo in parte al ruolo del mito che la vicenda tragica presuppone: quello che Euripide mette intenzionalmente in risalto è la consapevole accettazione del destino da parte della sua eroina.¹²⁸ In questa dimensione di lucida coscienza della propria sorte, Alcesti ricorda la felicità che non le è stato possibile realizzare, come coppia e come famiglia: qui, «trova posto la delicatissima pietà che Alcesti prova per il dolore che il marito riceverà dalla sua scomparsa, un tratto in cui torna a riaffiorare l'amore nella dimensione silenziosa della dedizione»¹²⁹. D'altro canto, Alcesti chiarisce che il suo sacrificio ha effettivamente un prezzo. Le ultime parole della donna sono una sorta di testamento, le sue ultime volontà prima di morire: una richiesta, certo, non dello stesso valore, perché niente vale quanto la vita, ma una richiesta, a suo dire, in ogni caso giusta.¹³⁰ Motivando la sua preghiera con l'amore materno, Alcesti chiede ad Admeto di non prendere con sé un'altra donna, perché le matrigne «sono come vipere» e sono sempre un pericolo per i figli di primo letto. In realtà, per quanto non ci siano dubbi sull'affetto che la donna nutre verso i piccoli Eumelo e Polimele, per comprendere questo discorso bisogna sforzarsi di andare oltre le parole e di leggere tra i versi, tra quel non detto - o detto da altri - capaci di orientare la comprensione verso un significato più sfumato, ma nello stesso tempo più profondo.

A tal proposito, nell'interpretazione di Guido Paduano, in Euripide l'amore è sempre inteso come un campo di tensioni in cui il desiderio e la pulsione erotica si affermano attraverso le remore che lo bloccano o lo contraddicono¹³¹: per questo motivo le parole pronunciate direttamente da Alcesti, per lui, sono sempre velate, nascoste da un meccanismo di autocensura che ne offusca il vero significato. Il suo discorso sarebbe perciò mascherato dalla *sophrosyne*, dal pudore che, nelle società classiche, costituisce la virtù muliebre più apprezzata. Per capire ciò che intende Alcesti bisogna quindi fare riferimento alla risposta di Admeto, personaggio meno soggetto a tabù linguistici in

¹²⁸ A questo proposito, Di Benedetto conduce un'interessante analisi comparativa tra Alcesti, Fedra e Medea: cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pag. 24 ss. Cfr. anche A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Il Mulino, Bologna, 1996 pag. 443 ss. Entrambi questi autori non fanno cenno alle somiglianze con un'altra eroina euripidea, Ifigenia, che tuttavia, in particolare per quest'aspetto, sono evidenti.

¹²⁹ G. Paduano (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., pp. 78-79.

¹³⁰ Vedi vv. 280-324, in D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit. pp. 90-95.

¹³¹ G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Sansoni Editore, Firenze 1986, p. 24.

quanto uomo. Quando il re si rivolge alla moglie, infatti, scompare ogni riferimento ai figli e al contesto familiare, rivelando una dimensione interpersonale che lega direttamente i due sposi coinvolti nel sacrificio: «Nessuna prenderà il tuo posto, nessuna giovane della Tessaglia mi avrà come marito. Non c'è donna che abbia i tuoi nobili natali o possa eguagliare la tua straordinaria bellezza»¹³². Il riferimento all'aspetto fisico di Alcesti, in questo contesto, ha il preciso compito di sottolineare il profondo legame che unisce i due sposi, rassicurando la moglie in modo indiretto, senza accennare alle vere angosce che tormentano la donna. Tornando ad Alcesti, infatti, la paura di una nuova moglie per Admeto è una preoccupazione che tormenta soprattutto l'amante, evidenziando un personaggio più coinvolto nell'abito di eroina passionale che in quello di madre premurosa. Il testamento di Alcesti è severo: in cambio della sua morte, la donna chiede al marito fedeltà eterna, imponendo un patto che impedirà ad Admeto, nel futuro, ogni esito felice successivo alla rielaborazione del lutto.¹³³ Come si può vedere, Euripide sceglie di sfumare la demarcazione della tradizionale struttura vittima-carnefice: ad una prima lettura, infatti, la vittima era sicuramente Alcesti, quasi istigata al suicidio da un marito pavido ed egoista. C'è chi ha visto, in questo “testamento”, la trasformazione di Alcesti in carnefice, perché la sua richiesta non solo condanna Admeto a vivere in un mondo in cui echeggiano le lodi per la moglie, consapevole della propria indegnità, ma lo obbliga a non poter mai dimenticare, a restare fedele alla memoria di un morto. Come scrive Agnese Grieco: «La vittima Alcesti pone un patto che porta con sé infinita penitenza. Senza via d'uscita. [...] se è fedele alla parola data, Admeto non potrà davvero cominciare il lavoro lento dell'elaborazione del lutto, non potrà dimenticare o farsene in qualche modo una ragione. Se lo farà, vorrà dire che sarà venuto meno a quel patto che egli dichiara essere la sua unica ragione di vita»¹³⁴. A questo punto, il fulcro della tragedia si sposta. Il ruolo di protagonista non spetta più ad Alcesti, ma ad Admeto: la grande eroina è uscita di scena e al suo posto rimane il personaggio debole, l'uomo confuso che dovrà portare su di sé il peso di una promessa e di una vita ottenuta al prezzo di un'altra.

¹³² D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit., pp. 94-95, vv. 330-333.

¹³³ Per quest'aspetto particolare, cfr. A. Grieco, *Per amore: Fedra e Alcesti*, Il saggiatore, Milano 2005, pp. 223 ss.

¹³⁴ Ivi.

Se la critica non ha avuto esitazioni nel riconoscere ad Alceste le più grandi virtù, la stessa misura non è stata certo riservata ad Admeto: il giovane re di Fere, infatti, è stato oggetto di analisi impietose, che hanno dato di lui l'immagine di uomo vile, egoista e, nella migliore delle ipotesi, semplicemente sprovvisto di fronte ad eventi più grandi di lui. È evidente che il problema più complesso della tragedia è rappresentato proprio dalla figura di Admeto, ma ogni giudizio formulato su di lui, positivo o negativo che sia, coinvolge indirettamente anche Alceste e la struttura stessa della tragedia. Un Admeto meschino, infatti, che non esita a domandare la vita delle persone care per salvare la propria, metterebbe in cattiva luce anche l'eroismo di Alceste: è possibile che una donna così generosa e nobile sia cieca di fronte all'egoismo e alla pavidità del marito? Al contrario, il personaggio euripideo, nella sua commistione di apparente egoismo e di sublime senso dell'ospitalità, è il secondo polo esistenziale della tragedia. È a lui che il pubblico può affidare le domande fondamentali della tragedia, già esposte in precedenza e a cui ora proveremo a dare una risposta: che valore ha una vita umana? Qual è la sottile linea di confine che separa il voler vivere "a tutti i costi" dal sacrificio per amore? E infine, cosa accade a chi continua a vivere portando il peso di una tale scelta? Admeto rappresenta proprio questo, e cioè il dissidio interiore che nasce dall'aver accettato il sacrificio della propria moglie per aver salva la vita. Euripide, attraverso questo personaggio, vuole chiedere ai suoi spettatori non tanto di giudicare, quanto piuttosto di capire i problemi che ne determinano le azioni e le parole nel corso dell'intera tragedia. Così, proprio la profonda umanità di Admeto è la chiave di lettura necessaria per comprendere in maniera più precisa la scena di addio tra gli sposi, senza in questo modo scivolare in facili condanne o in troppo rapide assoluzioni: nel momento della morte di Alceste, infatti, tutte le convinzioni e i sentimenti di Admeto vengono messi in discussione, portando ad un vero e proprio «spostamento del centro di gravità della sua vita interiore»¹³⁵. Abbiamo visto nelle pagine precedenti come le parole di Alceste alternino momenti di alto *pathos* lirico ad altri di intensa quanto lucida razionalità: anche Admeto è coinvolto in questo processo, di fronte al quale realizza per la prima volta che, senza la moglie amata, la sua vita sarà, inevitabilmente, una non-vita: «che farò senza di te?» e ancora «portami con te, in nome degli dei, portami

¹³⁵ Cfr. A. Grieco, *Per amore: Fedra e Alceste*, ed. Il saggiatore, Milano 2005, pp. 65 ss.

laggiù» e di seguito «se mi abbandoni, sono perduto»¹³⁶, queste le parole pronunciate dall'uomo nei confronti della coraggiosa moglie. Più le parole di Admeto si fanno appassionate, quasi eccessive nelle sue dichiarazioni di amore profondo, più Alceste se ne allontana, diventando inafferrabile in un susseguirsi di risposte brevi e ormai spezzate dalla morte imminente. Le parole di Admeto, all'orecchio dello spettatore, suonano inevitabilmente sovrabbondanti, inopportune ora che Alceste sta perdendo le ultime forze. Non bisogna pensare, però, che le parole di Admeto siano false, né che la profusione delle sue espressioni sia priva d'importanza: i suoi sentimenti, infatti, sono sinceri e il giovane re, di fronte alla morte della moglie appare terrorizzato, intuendo, forse per la prima volta, quale vita lo aspetta senza la sua compagna.

Admeto va oltre la richiesta della moglie: non solo le promette di non risposarsi, ma dà a questa promessa un valore finora sconosciuto, introducendo per la prima volta l'idea dell'immortalità del rapporto di coppia, inteso anche in senso carnale. Admeto sceglie di restare fedele alla moglie anche dopo la morte, estendendo all'aldilà i limiti della relazione coniugale. In questo senso si deve intendere anche il tema così discusso della statua di Alceste, che Admeto si propone di collocare nel letto al posto della moglie morta, e di cui avremo modo di discutere in seguito: alcuni critici hanno tacciato questo gesto come esempio di cattivo gusto, senza vedere, però, che le parole di Admeto rispondono indirettamente proprio ai timori espressi da Alceste nel privato delle sue stanze quando, piangendo sul letto, temeva che un'altra donna ne avrebbe preso il posto. Certo, si potrebbe obiettare che Admeto è all'oscuro della scena raccontata dalla serva, ma come scrive Guido Paduano: «Che Admeto dia propriamente una risposta a ciò che non ha sentito allude insieme alla ricchezza di una relazione che anch'essa è rappresentata più nei fatti che nelle parole»¹³⁷. Il tema del letto come simbolo dell'unione anche carnale è sottolineato nelle promesse che seguono, dove un'unica tomba prenderà il posto del talamo nuziale. Euripide, tuttavia, vuole dimostrare come per Admeto sia impossibile continuare a vivere la vita di prima - quella vita che Alceste ha salvato con il suo sacrificio - proprio a causa di questo gesto: il cammino di consapevolezza di questo antieroe, infatti, è il vero percorso che il lettore deve seguire se vuole comprendere i risvolti più tragici del testo. Admeto rappresenta, come abbiamo

¹³⁶ Per leggere lo scambio di battute si vedano i vv. 370-393, in D. Susanetti, *Euripide, Alceste*, op. cit., pp. 96-99.

¹³⁷ G. Paduano, *Euripide, Alceste*, op. cit., p. 19.

visto, il paradosso dei sentimenti umani: prima, in un tempo lontano, aveva accettato che la giovane moglie si sacrificasse per lui; poi, quando ormai tutto era compiuto, aveva implorato Alcesti di non abbandonarlo. Infine, di ritorno dalle esequie, scopriamo che proprio i vecchi del Coro, gli hanno impedito di gettarsi nella fossa scavata per la moglie. Quest'impeto suicida, spesso sorvolato dalla critica, mostra l'evoluzione del personaggio, che si trova a fare i conti con una realtà priva ormai della presenza di Alcesti: molto più del famoso «ora capisco», che rivela una comprensione orientata in senso intellettuale e filosofico, il gesto concreto del gettarsi nella fossa rivela un uomo alle prese con la propria sofferenza e con il vuoto lasciato dalla scomparsa della moglie. Tornato dal funerale, Admeto rievoca il giorno del suo matrimonio con Alcesti e il tema delle nozze, legato indissolubilmente, ancora una volta, all'immagine del talamo, è evocato con toni di accorata nostalgia; Admeto ricorda il giorno in cui per la prima volta aveva varcato la soglia del palazzo tenendo per mano la sposa, ma la casa luminosa, ora che la moglie è morta, è diventata un luogo ostile, freddo, dove in ogni angolo alberga la solitudine e l'assenza di Alcesti. Admeto, parlando con il Coro, prende consapevolezza della sua nuova condizione; senza rimpiangere nulla della promessa fatta ad Alcesti, egli inizia a rendersi conto della vita che lo aspetta, scoprendo una verità terribile:

φίλοι, γυναικός δαίμον' ευτυχέστερον
 τοῦμοῦ νομιζῶ, καίπερ οὐ δοκοῦνθ' ὁμῶς·
 τῆς μὲν γάρ οὐδέν ἄλγος ἄψεται ποτε,
 πολλῶν δέ μόχθων ευκλής επαύσατο.
 ἐγὼ δ' ὄν οὐ χρῆν ζῆν, παρεῖς το μὀρσιμοι
 λυπρὸν διάξω βίστον· ἄρτι μανθάνω.

Traduzione:

Amici, io ritengo che il destino della mia donna sia migliore del mio, a dispetto di ogni apparenza. Nessun male la potrà più toccare: con gloria ha posto fine a molti affanni. Io invece, che non dovevo vivere, condurrò un'esistenza di dolore, per essere sfuggito alla mia sorte. Ora me ne rendo conto.¹³⁸

Admeto vede davanti a sé un'esistenza intollerabile: la seconda vita di cui gli ha fatto dono Apollo, con la sua intercessione, e Alcesti, con il suo sacrificio, si rivela essere, in ultima analisi, una non-vita. Euripide rappresenta, nel modo più convincente possibile, l'intimo dramma di un uomo alle prese con le grandi domande sulla vita e sulla morte. Il compito di Admeto non è quello di “meritarsi”, con il pentimento ed il rammarico, il

¹³⁸ D. Susanetti, *Euripide, Alcesti*, op. cit., vv. 934-940, pp. 134-135.

ritorno di Alcesti, perché Ercole la riporta in vita indipendentemente dal fatto che l'esperienza abbia realmente arricchito o trasformato l'amico. Lo scopo di Euripide non è perciò quello di rappresentare una conversione; piuttosto, egli cerca di mostrare un uomo che, per quanto vile ed egoista, non può che apparire umano agli occhi del pubblico. Se il dialogo con Ferete induce lo spettatore a distanziarsi dalla presa di posizione di Admeto - ci sono vite che hanno più valore di altre - il lungo discorso attraverso cui il re di Fere si scopre un semplice mortale annientato dalla sofferenza ha il preciso scopo di guidare la riflessione del pubblico sul carattere complesso della natura mortale. Così, il sacrificio di Alcesti assume un valore ancora diverso: attraverso il suo gesto, e la rappresentazione sulla scena del conseguente dolore di Admeto, la tragedia mostra spietatamente quale sia il risultato di una vita ottenuta in cambio della morte della persona amata. Proprio l'atteggiamento così ambiguo di Admeto, infatti, costituisce uno dei ritratti più concreti dell'ambivalenza con cui l'uomo affronta la morte, sua e delle persone amate, «da un lato [...] negandola con un impulso irresistibile che perpetua la relazione con il morto; dall'altro bilanciando la fantasia d'eternità con un più amaro senso della lacerazione, che fa sentire incongrua, e dunque colpevole, la propria sopravvivenza: come se chi muore morisse comunque al nostro posto»¹³⁹. Per riassumere e concludere, quindi, l'*aretè* (tanto di Admeto, quanto di Alcesti) non è tanto una qualità estetica, quanto piuttosto un valore ideologico. Essa è ciò che qualifica l'eroe, ponendolo al riparo da qualsiasi atto trasgressivo mosso dalla tracotanza o, al contrario, dalla viltà. Dunque, nel solco della narrazione epica e della qualità precipua che si riserva all'eroe, entrambi i nostri protagonisti sono contrassegnati dall'*aretè*: il valore dell'una si misura con l'onore riservato al proprio sposo, la virtù dell'altro discende direttamente dal codice aristocratico a cui egli uniforma la sua intera condotta di vita. La coppia di Admeto e Alcesti è segnata da una quasi sacrale nobiltà, sicché costantemente ne viene sottolineata la magnificenza virtuosa. Admeto quindi in questo senso è un uomo puro e conforme ad ogni legge sia umana che divina, è libero nelle varie forme della sua generosità ed è un uomo nobile di sangue e di animo oltre che, come più volte ripetuto, estremamente rispettoso dell'ospite: tutte qualità etiche, quindi, proprie di un uomo di valore ed in cui è possibile riconoscere evidenti tratti ereditati dalla nozione di «καλοκαγαθία» omerica. Alcesti d'altro canto è ineguagliabile

¹³⁹ G. Paduano, Introduzione, *Euripide, Alcesti*, op. cit., pag. 40.

in bellezza ed in gloria oltre ad essere la più aristocratica tra le donne e sono anch'essi termini che si inscrivono nel modello omerico della rappresentazione della fama eroica e che di per sé riconducono alla sfera etica e di costume delle aristocrazie guerriere.

La nobiltà di Alceste è certamente posta su un piano di assoluta superiorità rispetto agli altri personaggi della tragedia, tanto che, come abbiamo avuto modo di osservare molte volte, non risulta difficile vederle riconosciute qualità e prerogative proprie del mondo eroico maschile.¹⁴⁰ Non di meno importanza e rilievo è tuttavia la *pietas* verso gli ospiti, che segna, come abbiamo visto precedentemente, la positività del personaggio di Admeto, ed è nel terzo stasimo che viene celebrata in maniera definitiva la sua liberalità, ovvero nel momento dell'accoglienza riservata ad Eracle nonostante la morte di Alceste. Si potranno ammirare allora in lui il comportamento nobile ed il rispetto dovuto all'altro (in questo dunque l'«αἰδώς», nel senso di pudore e di modestia), ovvero l'emozione per così dire inibitoria ed il contegno osservato nel tacere all'amico la sventura appena capitata. Suo opposto in questo senso, il padre, Ferete, che è certamente «ἀναιδής», e quindi impudente, sfacciato e crudele: privo di quella naturale disposizione allo scambio, che gli avrebbe permesso di concludere la propria vita con un nobile gesto¹⁴¹, in definitiva, dunque, totalmente estraneo alla sfera del rispetto, del sacrificio e della gratitudine.

¹⁴⁰ M. P. Pattoni individua molti passi della tragedia in cui è possibile percepire evidente l'eco omerica: la scena della vestizione, la gentilezza della regina nei confronti dei servi e le lamentazioni funebri, ad esempio, sono tutti temi epici volti a mettere in risalto l'*aretè* dell'eroina con evidente riferimento all'Ettore omerico. Cfr. M. P. Pattoni, *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide. Testo ed intertesto*, in L. Castagna e C. Riboldi (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, vol. II, pp. 1221-1256.

¹⁴¹ Il suo attaccamento alla vita, anche quando si riduce ad un misero resto, non si può però spiegare soltanto con le motivazioni che egli adduce, apparentemente ispirate ad un razionalismo illuminato. Le parole rivolte al figlio, infatti, ad una lettura più approfondita, rivelano una totale estraneità a tutta quella sfera di valori, fatta di affetti, relazioni personali, favori e scambi reciproci, della quale, ormai ci è chiaro, si sostanzia l'esistenza dell'intera comunità greca.

2.6- Il silenzio di Alcesti velata: un finale aperto?

*“Tu sola hai osato
a prezzo della vita riscattare
il tuo sposo dall'Ade. Possa cadere
su di te lieve, la terra”
(Alcesti, vv. 460-463)*

Che Alcesti debba tornare in vita si sa fin dall'inizio del dramma, ma fin dall'inizio si apre anche il sospetto che ogni tentativo di contrastare la morte non possa che risultare vano, e tanto i sofismi di Apollo, quanto il gesto eroico di Eracle lo dimostrano. Sappiamo che il Coro presentava come irrealizzabile una resurrezione di Alcesti, dato che nessuna resurrezione è mai stata possibile, neppure quella del ben più noto Asclepio, figlio di Apollo, celebre guaritore.¹⁴² Queste le parole del Coro (vv. 122-26): «Solo se il figlio di Febo fosse ancora vivo, se Asclepio vedesse ancora la luce, lei potrebbe tornare quassù, lasciare la soglia dell'Ade, la tenebra di quella dimora»¹⁴³. Il tentativo di Apollo di imbrogliare Thanatos con complicati discorsi, si rivela del tutto fallimentare perché la Morte stessa, rivelando doti insospettabili di oratrice, si dimostra capace di controbattere con la medesima abilità. Il tentativo di Eracle invece, lasciata da parte l'ambiguità della parola, è più diretto e sincero, più autentico nel suo slancio eroico, ed egli ottiene il risultato che è insito nella sua stessa dinamica, cioè di esprimere la tensione dell'uomo verso l'infinito e verso l'immortalità, anche se sul piano pratico in qualche modo anche il suo gesto si rivela equivoco. La donna che Eracle consegna ad Admeto, infatti, è velata e muta, assomiglia ad Alcesti, ma non è certo che lo sia. Admeto cerca di rifiutare il dono dell'amico Eracle, ma l'eroe insiste fino a che non costringe il sovrano ad introdurre la donna nella sua casa e a toccarle una mano. A questo punto avviene la rivelazione, anch'essa equivoca: la donna è Alcesti, ma potrà

¹⁴² Vale la pena ricordare ancora che proprio a causa del tentativo di resuscitare un morto, Asclepio viene incenerito dal fulmine di Zeus. La vendetta di Apollo sui Titani, artefici del fulmine divino, porta ad una nuova punizione da parte del re degli Dei, che costringe Apollo a divenire il servo di un mortale, Admeto. Quindi, tenendo conto che questo altro non è che l'antefatto della nostra tragedia, la citazione del precedente negativo di Asclepio fatta dal Coro apre ad una precisa prospettiva, in cui per forza di cose fluisce lo sviluppo dell'intera tragedia: alla catena di tentativi di superare il limite tra la vita e la morte da parte dell'uomo, si affianca necessariamente la catena delle punizioni divine, che ribadiscono perentoriamente tale limite.

¹⁴³ D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 81.

parlare solo dopo tre giorni, e solo allora sarà completamente la sposa di Admeto¹⁴⁴. Euripide non dice nulla per impedirci di pensare che questa donna sia proprio Alcesti risorta dai morti, ma non ci impedisce nemmeno di ritenere che sia l'ombra della donna, il suo spirito tornato al mondo forse per portare via con sé il fedele sposo.

D'altronde fin dall'inizio il dramma «esibisce una sorta di singolare ambiguità del morto, una condizione confusa e sospesa tra il regno dell'essere ed il suo contrario, tra presenza e assenza, in una cornice temporale che si presta a intersecare e confondere passato, presente e futuro»¹⁴⁵. Ed infatti, facendo un passo indietro, in tutto l'arco temporale che trascorre tra il momento della scelta di Alcesti ed il suo effettivo compiersi, la donna «è» e nello stesso tempo «non è» in una condizione di totale ambiguità e di compresenza di opposti. Nell'*Alcesti* euripidea, una tale ambiguità lascia abilmente spazio a diverse possibili interpretazioni. Essa stessa diventa un contrasto di fondo nella scena del primo incontro fra Admeto e l'ospite inatteso Eracle. Riferendosi ad Alcesti tra la vita e la morte, infatti Admeto afferma: «ἔστιν τε καὶ κέτ' ἔστιν», tradotto letteralmente «è e tuttavia non è più» (lo scambio di battute tra Admeto ed Eracle, si legge per intero ai vv. 509-555). Lì per lì, l'interlocutore si fa difensore dell'opinione convenzionale per cui l'essere e il non essere sono ritenute cose diverse. Admeto ribatte che sussistono pareri differenti in merito. I termini della polemica riecheggiano quelli usati dai Sofisti¹⁴⁶. Ma il contesto fa sì che il “duplice discorso” assuma toni amletici, camuffati da commedia degli equivoci. Del resto, Alcesti aveva poco prima esorcizzato ripetutamente il nulla (οὐδέν), verso cui teme di scivolare da defunta: un non esserci, equivalente all'oblio nella memoria dei propri cari (vv. 521-529 e 381-390). Nel momento in cui la donna è ancora in vita, Admeto e il Coro la

¹⁴⁴ Tra i riti funebri volti ad allontanare il rischio di un ritorno del morto, esiste tutta una serie di pratiche tendenti a separare il morto dalla comunità dei vivi come per esempio: aprire le finestre e le porte subito dopo il decesso, o gettare per la strada l'acqua contagiata dal morto. Secondo la tradizione antica il morto ritornava per tre notti dopo il decesso (e quindi in un arco di tempo che dura quanto l'insieme dei riti funebri). Questo spiega sia l'attesa dei tre giorni, sia l'ospitalità che Admeto deve offrire alla donna velata. Egli deve attendere lo scadere rituale dei tre giorni, dopodiché il morto sarà veramente tale e non contagerà più il mondo dei vivi. Dunque i tre giorni potrebbero simboleggiare non un'attesa di resurrezione, ma semmai di morte definitiva: l'amore fa rinascere la vita. Ma quale vita? Il problema rimane aperto. In ogni caso per approfondire i temi legati alla struttura dell'*Alcesti* euripidea come di una «enciclopedia umanistica e sentimentale della morte» si vedano l'*Introduzione* e la *Nota al testo* di Susanetti (e la bibliografia correlata) in Susanetti (a cura di), *Euripide. Alcesti*, op. cit., pp. 9-38 e 41-70.

¹⁴⁵ D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alcesti*, op. cit., p. 19.

¹⁴⁶ Per questo particolare aspetto, ovvero sulla duplicità del discorso riferibile ad Alcesti che «è e non è più», che è «viva, ma anche morta» si veda G. F. Gianotti, *Radici del presente. Voci antiche nella cultura moderna*, Torino 1997, pp. 15 ss.

definiscono come già morta, a causa della situazione che fin dall'inizio le è data in sorte e per cui la propria scelta personale l'ha condannata. Una volta morta tuttavia continua in qualche modo ad «essere» in forme e modalità diverse. Riesce infatti, anche quando esce di scena, a condizionare il comportamento del marito, obbligandolo alla fedeltà dopo la morte ed al ricordo perenne. Nel finale quindi, come anticipato, Alcesti torna ad esistere in una dimensione più visibile e concreta, ma sempre all'insegna dell'ambiguità e del dubbio. È velata e muta, in una dimensione dell'essere quindi incompleta e criptica: non può ancora riprendere un effettivo rapporto con il mondo dei vivi e somiglia piuttosto ad un fantasma¹⁴⁷, uno spirito che appartiene ancora al mondo degli inferi. La connessione stretta con il tema della morte, intesa nella sua duplice accezione di esistenza e del suo contrario, ci riconduce direttamente al motivo del doppio e del simulacro (dal lat. *simulacrum* «figura, statua», derivato di *simulare* «raffigurare in forma simile»). Simulacro nel nostro caso è la statua di Alcesti, che Admeto vuole porre nel suo letto ed è anche nello stesso tempo il fantasma, l'anima della donna che torna dall'aldilà silenziosa e avvolta nel mistero. I simulacri¹⁴⁸ sono parvenze, immagini, rappresentazioni solo esteriori non necessariamente rispondenti alla realtà: si legano a doppio nodo sia alla sfera del desiderio mancato e dell'affetto, che a quella dell'oltretomba e della morte. Non dobbiamo dimenticare che nel finale c'è anche il velo, elemento importante in questa intricata rete di simboli e rimandi: esso nasconde la donna rendendola, come più volte sottolineato, simile ad un'ombra. Scrive a tal proposito Tagliapietra, analizzando gli aspetti salienti dell'opera euripidea dal punto di vista filosofico-teatrale: «Per rappresentare l'irrepresentabile si dovrà raffigurare il processo stesso che elide l'immagine, cioè rappresentare la rappresentazione e, insieme, il suo *limite* e la sua *negazione*, come accade nel finale dell'*Alcesti*, con la muta presenza in scena del misterioso simulacro *velato* e *rivelato*»¹⁴⁹. Ed ancora poco più avanti, per concludere: «[...] il velo e il silenzio di Alcesti, rimangono allora, sospesi

¹⁴⁷ Si veda per un interessante confronto sul tema dell'immagine di Alcesti come di quella di un *fantasma*, F.S. Nadien: «The *phasma* of the last scene is not without precedents earlier in the play. Admetus and the chorus both suffer confusion as to whether Alcestis is alive or dead, and the term *phasma* develops this familiar theme. *Phasma* also develops a visual motif, that of Alcestis' phenomenologically and ritually charged movements on and off stage», *Alcestis the ghost*, in «Lexis, poetica retorica e comunicazione nella tradizione classica», n. 16, 1998, pp.77-85.

¹⁴⁸ Cfr. interessante sui doppi e i simulacri nell'*Alcesti*, ma anche più in generale: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

¹⁴⁹ A. Tagliapietra, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 234 (corsivi dell'autore).

sul filo dell'attesa. Essi sono la “linea del fronte”, il velo che copre quella maschera impalpabile che la morte, in se stessa, è. Ma essi sono anche la promessa, il silente sorriso della speranza che cresce, spontanea, senza perché»¹⁵⁰.

Quando l'eroe, Eracle, affida la donna velata alla mano del re, incredulo, questi riconosce la sua Alceste e, sopraffatto dall'emozione, chiede spiegazioni. L'eroe quindi racconta come sia stata strappata grazie al suo intervento dalle mani di Thanatos e spiega che non può parlare, perché è stata consacrata agli Inferi: come già detto, devono trascorrere tre giorni perché gli effetti del rito siano annullati e la giovane recuperi la parola. Admeto, esterrefatto, ordina di allestire sacrifici di ringraziamento, festeggiamenti e danze in tutto il suo regno.

Alceste velata e muta al termine della tragedia è quindi il segno della distanza incolmabile tra il mondo dei viventi, transitorio e contingente, e quello dei morti, perenne e immutabile. Alceste è velata perché è cambiata ed in fondo (ma resta comunque aperto il dubbio ed il dibattito da questo sollevato) non è più lei: la sua alterità è materializzata dal velo e il suo vero volto è coperto. Secondo Dario Del Corno «Il significato simbolico di questa situazione va cercato nel cambiamento della persona che ritorna dalla morte. Alceste è diversa da quello che era. Un passo del poeta angloamericano Thomas Stearns Eliot dice: Non si può riportare dalla morte chi è già stato al di là della vita. Ognuno di noi vive, e muore ogni giorno vivendo. La morte è il segno simbolico della mutazione a causa della quale l'esperienza tragica, vissuta in prima persona, imprime alterità al personaggio che ritorna»¹⁵¹. Il silenzio è segno di incomunicabilità e distanza. Nel finale euripideo, ancora Andrea Tagliapietra, ha letto un segno della critica razionalistica di Euripide al mito: il racconto mitico prevede il ritorno della sposa «ma Euripide sa bene [...] che “i morti non ritornano alla luce” (Alceste v. 1076)»¹⁵². Per questo Tagliapietra avanza un'altra ipotesi suggestiva: «Nessuno solleva il velo. La tragedia si chiude con l'interrogativo di quel velo che può coprire Alceste, una seconda moglie o una statua - come per il marito di Laodamia - o

¹⁵⁰ Ivi pp. 234-235.

¹⁵¹ Queste considerazioni sul finale dell'Alceste, e una preziosa riflessione sul significato della morte nell'idea tragica, si trovano in una puntata de «Il grillo» del 18/01/2000, una conversazione tra Dario Del Corno e gli studenti del liceo Seneca di Roma: la trascrizione è disponibile nell'archivio Rai nella sezione Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche (EMSF).

¹⁵² A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, op. cit., p. 223.

probabilmente la morte stessa»¹⁵³. Lo spunto, e lo si vedrà nel capitolo successivo, è ripreso e valorizzato in tutte le riletture del Novecento, compresa quella oggetto di questo studio.¹⁵⁴ L'aspetto enigmatico dell'*Alceste*, a cui si è già accennato precedentemente, e le molteplici interpretazioni che da esso naturalmente derivano, costituiscono il sigillo del suo essere un'opera teatrale dal carattere eminentemente letterario. Un'opera che, mettendo in scena virtù esemplari accanto ad estremi atti di eroismo e di fedeltà, oltre che di vergogna e vilipendio, si presta facilmente ad alimentare dubbi, ambiguità e discussioni anche nell'animo dei lettori moderni. Inoltre il tema cardine della morte, oltre ad essere la causa prima (in un certo senso, scatenante) dell'intera vicenda euripidea e del suo sviluppo narrativo-drammaturgico, si eleva anche a elemento chiave di tutte le riscritture future del mito: della morte nulla è certo, nulla è davvero conoscibile o esperibile, ed è per questo forse che il racconto di *Alceste*, nel suo essere un paradosso per l'inquietudine trepidante che suscita, non ha mai smesso di essere letto, discusso, riscritto e reinterpretato.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Per fare almeno due esempi celebri, che saranno di qui a poco analizzati con maggiore precisione: la protagonista di *Alceste di Samuele*, di Alberto Savinio, Teresa Gorz, torna sulla terra ma solo per trascinare con sé il marito nel mondo dei morti; l'*Alceste* di Rainer Maria Rilke si chiude con la promessa di «ritornare adulta», non più com'era, con chiaro riferimento al percorso della fanciulla che muore per rinascere come donna e come sposa.

CAPITOLO 3. ALCESTI O LA RECITA DELL'ESILIO: LA SVOLTA NOVECENTESCA DI GIOVANNI RABONI.

3.1- Raboni e i tragici greci: dalla traduzione alla riscrittura.

Un precedente: la traduzione di *Antigone*.

*Il traduttore è con evidenza l'unico autentico lettore di un testo.
Certo più d'ogni critico, forse più dello stesso autore.
Poiché d'un testo il critico è solamente il corteggiatore volante,
l'autore il padre e marito, mentre il traduttore è l'amante.*
(Gesualdo Bufalino)

Raboni definisce un «compito infinito»¹⁵⁵ l'opera di chi si impegna - sia esso poeta o no - a tradurre la poesia: «sono [...] convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo, così come ipotetico e posto al di là del tempo è il punto nel quale sono destinate a incontrarsi due rette parallele»¹⁵⁶. Sono parole evocative dell'infinito, dell'interminabilità della traduzione e non esiste, forse, alcun poeta-traduttore che non finisca, prima o poi, per considerare il tradurre stesso come un'operazione ineffabile, ma nello stesso tempo inevitabilmente concreta: un'operazione dal carattere, quindi, storicamente determinato. Sostiene ancora lo stesso Raboni: «Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento: chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d'autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l'autore tradotto, se stesso in quanto autore dell'unica opera creativa che, in quel momento e in quell'ambito, gli compete, cioè, appunto, l'opera (il testo) del proprio annientamento».¹⁵⁷ Questo lo afferma in occasione di un convegno sull'opera di Proust tenutosi a Cologno nel 1985. Raboni sostiene la necessità, cioè, da parte dello scrittore-traduttore, della totale cancellazione della propria soggettività di fronte al testo di partenza. Si tratta di una

¹⁵⁵ A. Cortellessa (a cura di), Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, Garzanti, Milano 2005, p. 58.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in L. De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Milano 1990, pp. 113 ss.

affermazione tutt'altro che inedita nell'ambito delle teorie traduttive¹⁵⁸: è però molto meno scontato che a formularla sia non un filologo, bensì, uno scrittore e poeta. Sempre durante lo stesso convegno, poco oltre, dopo aver citato un campionario di celebri ammonimenti contro una traduzione *verbum de verbo* - da San Gerolamo fino a Walter Benjamin - Raboni aggiunge una serie di osservazioni che mirano a definire, nella concretezza dell'approccio al testo di partenza, l'astratto e complicato concetto di *fedeltà*: «una traduzione che riproduca tutto così com'è, che sia interamente fedele, si può dare solo da una lingua a quella stessa lingua, ricopiando il testo sillaba per sillaba, come in un racconto del peggior Borges. No, la fedeltà - la fedeltà concreta, non puramente immaginaria - non può essere che scelta, creazione di un ordine di priorità, trasgressione controllata: si può essere concretamente fedeli solo distribuendo in giusta proporzione e nei punti giusti una serie innumerevole di infedeltà funzionali. E a questo punto, è chiaro, l'istinto di fedeltà - cieco come tutti gli istinti, e fondamentale proprio perché cieco - non basta più: diventa una forza da sorvegliare, incanalare, orientare, insomma, da sfruttare razionalmente»¹⁵⁹. Ogni traduttore che si consideri fedele al testo, ha infatti sperimentato il problema che Raboni qui riesce ad esporre così lucidamente: la fedeltà teorica, per tradursi in vero atto concreto di fedeltà, deve farsi carico di una serie di scelte e di rinunce, deve instaurare all'interno del proprio testo un sistema, mobile ma rigoroso, di priorità e di possibili trasgressioni. Secondo Raboni, dunque, alla domanda «a che cosa bisogna essere più fedeli?» nell'atto del tradurre, ogni 'buon traduttore' dovrebbe fornire una propria risposta, all'interno di un sistema personale di scelte, di priorità e di privazioni. Le lucide riflessioni svolte dall'autore a proposito della propria traduzione di Proust sono utili anche per inquadrare la traduzione dell'*Antigone*¹⁶⁰ sofoclea, commissionatagli in occasione del 36° Festival del Teatro Classico e andata in scena al Teatro greco di Siracusa nel giugno del 2000, quindi, nel settembre dello stesso anno, all'Olimpico di Vicenza, nell'ambito del LIII ciclo di Spettacoli Classici¹⁶¹.

¹⁵⁸ Si veda, tra gli ultimi, M. B. Bettini, *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012, pp. 43 ss., che ne fa risalire l'origine già al vertere latino («colui che *vertit* potrà affermare di aver compiuto felicemente il proprio compito se sarà riuscito del tutto a scomparire, o meglio, a non comparire affatto. Se il testo *conversus* subisce metamorfosi, la persona che *vertit* o *convertit* subisce sparizione»).

¹⁵⁹ G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, op. cit., p. 114.

¹⁶⁰ La traduzione di Raboni si trova ora in R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., pp. 1055-1099, con Apparato critico alle pp. 1742-1743.

¹⁶¹ Pubblicata dapprima come libretto di sala, la traduzione fu riedita, con testo greco a fronte, nel sesto volume dei *Quaderni del Teatro Olimpico* (Ciani, Donadi, *Tu hai preferito vivere, io morire. Con "Antigone" di Sofocle*, Vicenza 2000).

Con l'ovvia avvertenza che alle questioni che si pongono a proposito di un romanzo destinato alla lettura si aggiungono le peculiarità di un testo in versi, nonché i ben noti condizionamenti cui deve attenersi ogni traduttore di un'opera teatrale (soprattutto antica) destinata alla rappresentazione. Pur nel complesso di queste problematiche, nell'ambito delle traduzioni affidate a scrittori e letterati per formazione non grecisti¹⁶², l'*Antigone* raboniana si caratterizza da un lato per un'aderenza quasi perfetta al dettato originale, dall'altro per la straordinaria coerenza stilistica dell'insieme, che porta con sé, almeno in filigrana, il segno riconoscibile del suo autore. Quando si accinge a tradurre Sofocle, Raboni, come sappiamo, ha già alle spalle una solida esperienza di traduzioni teatrali: la sua prima versione risale al 1984, con la *Phèdre* di Racine, per la messa in scena di Luca Ronconi, a Prato e poi a Torino, pubblicata nello stesso anno presso Rizzoli. Ed è dello stesso anno la traduzione del *Don Giovanni* di Molière, per la regia di Mario Morini («Ho fatto questa traduzione del Don Giovanni su incarico e per passione. Non sempre le due cose si escludono a vicenda; anzi, è spesso vero il contrario, cioè che l'una include l'altra o la suscita»¹⁶³). Il suo primo contatto diretto con la tragedia greca ha luogo nel 1994, quando traduce, su invito di Luca Ronconi, *Ecuba* di Euripide, per la regia di Massimo Castri, nella stagione 1994/95 del Teatro di Roma (il debutto fu il 29 novembre al Teatro Argentina). Nel programma di sala egli motiva la deroga all'imperativo della fedeltà in questa sua versione, che in realtà preferirebbe definire «riscrittura», con specifiche esigenze legate alla performance: «l'unica cosa di qualche importanza che ho da dire su questa traduzione o, come forse preferirei chiamarla, su questa riscrittura di Ecuba, è che l'ho fatta per il teatro e soltanto per il teatro. In altre parole, vorrei che a nessuno venisse in mente di leggerla come se pretendesse a un'autonoma esistenza letteraria, ciò che ho cercato di scrivere e che spero di aver scritto non è la tragedia di Euripide in lingua italiana, ma il copione dello spettacolo che Castri avrebbe realizzato e che ho cercato di immaginare sulla scorta di altri suoi spettacoli». Negli anni immediatamente precedenti ad *Antigone* il suo rapporto

¹⁶² Si va dall'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini (1960) ai drammi tradotti da Salvatore Quasimodo (*Ecuba* 1962, *Eracle* 1964, *Edipo Re* 1972, riproposto nel 2000 e 2004) e Edoardo Sanguineti (*Troiane* 1974, *Coefore* 1978, *Tesmoforiazuse* 2001, quest'ultimo già andato in scena come *La festa delle donne al Teatro della Tosse* di Genova nel 1979).

¹⁶³ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1776.

con il teatro s'intensifica ulteriormente¹⁶⁴, come si è già avuto modo di capire nel capitolo dedicato alla scrittura teatrale e all'esercizio critico dell'autore. La volontà di includere la traduzione di *Antigone* all'interno della propria *Opera poetica* ha suscitato non pochi interrogativi; è tuttavia probabile che Antigone svolga sul versante teatrale la medesima funzione che *Ventagli e altre imitazioni* (raccolta di traduzioni di liriche da Mallarmé ad Apollinaire) aveva svolto in ambito poetico, ovvero di rappresentare in maniera onnicomprensiva la sua intera attività di traduttore di poesia. L'*Antigone*¹⁶⁵ è di per sé, certamente, un dramma politico: mette in scena l'eterno scontro tra le ragioni del singolo, che vorrebbe appellarsi a delle leggi non scritte di *pietas* e comprensione, e quelle dello Stato, che invece si impegna a far rispettare il dettato della legge e considera pericoloso ogni compromesso in virtù della propria autorità. Riguardo all'opera così si esprime il suo traduttore: «Quella di Antigone è la storia di una giovane donna che affronta la morte per non tradire la pietà dovuta ai morti. La pietà per i morti non è soltanto un impulso della sua coscienza, è anche per lei, un dovere sancito dalle leggi non scritte, le leggi di origine divina. Ma nella storia di Antigone le leggi divine si scontrano con le leggi umane, di cui Creonte, il re di Tebe, è la personificazione»¹⁶⁶. Si intravedono dunque, in queste parole, già alcuni tratti distintivi che legano la traduzione dell'*Antigone* sofoclea, alla successiva rielaborazione artistica dell'*Alceste* di Euripide da parte del nostro autore: il senso del sacrificio, il rapporto con i defunti, la *pietas* e l'infinita lotta tra le leggi del sentimento e le leggi della polis. Si tratta di una contrapposizione netta: il dramma vive di una complessità irrisolta ed ambigua ed anche se il titolo pone l'accento solo su una della due parti (della dinastia tebana), su uno dei due poli del conflitto, il più tragico, quello che importa è che Sofocle, come affermato

¹⁶⁴ Rapporto che peraltro si mantiene ininterrotto fino all'ultimo: nel 2003 traduce *La Scuola delle mogli* di Molière per la Compagnia del Teatro Carcano di Milano e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare per il Teatro Massimo di Palermo (non rappresentato).

¹⁶⁵ La trama in breve: l'opera racconta la storia di Antigone, che decide di dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice contro la volontà del nuovo re di Tebe, Creonte. Scoperta, Antigone viene condannata dal re a vivere il resto dei suoi giorni imprigionata in una grotta. In seguito alle profezie dell'indovino Tiresia e alle suppliche del Coro, Creonte decide infine di liberarla, ma troppo tardi, perché Antigone nel frattempo si è suicidata impiccandosi. Questo porta al suicidio il figlio di Creonte, Emone (promesso sposo di Antigone), e poi la moglie di Creonte, Euridice, lasciando Creonte solo a maledire la propria stoltezza. Si tratta di una tragedia di Sofocle, rappresentata per la prima volta ad Atene alle Grandi Dionisie del 442 a.C. L'opera appartiene al ciclo di drammi tebani ispirati alla drammatica sorte di Edipo, re di Tebe, e dei suoi discendenti. Altre due tragedie di Sofocle, l'*Edipo re* e l'*Edipo a Colono*, descrivono gli eventi precedenti, benché siano state scritte successivamente.

¹⁶⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1742.

da M. G. Ciani «maestro nel creare situazioni estreme [...] non sceglie, ma indica, non risolve, ma appunto, rappresenta»¹⁶⁷.

La traduzione di *Antigone* di Raboni riscrive con fedeltà il testo sofocleo non solo rinunciando ad interventi strutturali, ma limitando anche le proprie iniziative puntuali, preferendo in questo modo concentrarsi sulla ricerca della giusta intonazione (e, lo vedremo, sarà così anche per la riscrittura di *Alceste*). Dunque vanno in questa direzione alcune scelte specifiche. Riportiamo a tal proposito alcune parole dell'autore che si accinge a descrivere la propria traduzione nell'ambito delle scelte formali:

Tradurre un simile capolavoro, dare a questa eterna e terribile *querelle* le parole della propria lingua e della propria personale espressività, è un'impresa talmente temeraria che la si può compiere solo in uno stato di euforica incoscienza. Ciò non toglie che io abbia cercato di assumere - prima e, per così dire, a freddo - alcune decisioni razionali. La prima riguarda il tipo di versi da usare: per le parti dialogate ho optato per il più tradizionale e naturale dei versi italiani, l'endecasillabo (ma spesso volutamente degradato e "insonorizzato" da un'estrema varietà di accenti non canonici), mentre ho cercato di alludere alla complessa verticalità ritmica e retorica delle parti corali con un'alternanza di misure più brevi, ma sempre dispari (quinari, settenari, novenari) tale da suggerire l'impressione o, meglio, l'immagine di una clessidra sonora.¹⁶⁸

La ricerca di *medietas*, di equilibrio tra gli opposti pericoli della banalizzazione, da una parte e dell'ostentazione, dall'altra, si intrecciano con l'intenzione di rendere proprio, sul piano della lingua e dello stile, il testo sofocleo. Il lessico utilizzato inoltre, sempre a detta del nostro autore-traduttore «non doveva essere né aprioristicamente alto, né provocatoriamente basso»¹⁶⁹ e tale contaminazione si può cogliere anche sugli altri livelli linguistici del testo.

La traduzione di *Antigone* ha costituito, dunque, un importante banco di prova per le successive creazioni teatrali¹⁷⁰ dell'autore, snodo di capitale importanza tra l'opera raboniana per così dire "di sempre" e la successiva riscrittura dell'*Alceste* euripidea. Nel complesso, pur nella mutevolezza dei registri, l'impressione dominante che questa

¹⁶⁷ M.G. Ciani, F. Donadi, *Tu hai preferito vivere, io morire. Con "Antigone" di Sofocle*, op.cit., pp. 14-15.

¹⁶⁸ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1743.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Cfr. G. Raboni in L. Cannillo, *Il respiro dell'impoetico. Intervista a Giovanni Raboni*, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, con la collaborazione di A. Manstretta, Novi Ligure 2006, pp. 178 ss.: «il sistema metrico de *La rappresentazione della croce*, che poi mi è servito anche per gli ultimi lavori [*Alceste* e *Barlumi di storia*], l'ho messo a punto proprio traducendo *Antigone*, che è stata pubblicata solo come programma di sala per la rappresentazione al Teatro Greco. Ho messo a punto lì il tono e il sistema metrico dei miei ultimi lavori».

traduzione trasmette al lettore-spettatore è quella di grande *concinntas*¹⁷¹, cui non poco contribuisce il sorvegliato andamento lento del fraseggio. All'attenta misura dell'insieme concorrono in maniera determinante anche le scelte lessicali: «Poi, il lessico: che non doveva essere né aprioristicamente “alto” né provocatoriamente “basso”, che doveva conciliare solennità e quotidianità, *nonchalance* colloquiale e percussività aforistica, escludendo qualsiasi anacronismo sia in avanti che all'indietro e resistendo alle opposte tentazioni (e agli opposti rischi) dell'arcaismo e della “attualizzazione”»¹⁷². La ricerca di *medietas*, di equilibrio tra gli opposti rischi della banalizzazione e dell'ostentazione, è riconducibile all'esigenza raboniana di dare all'«eterna e terribile *querelle*»¹⁷³ drammatizzata da Sofocle le parole della propria lingua e della propria personale espressività: la cifra distintiva del suo stile misurato ed elegante.

È risaputo quanto Raboni fosse affezionato a questa sua traduzione, tanto da volerne con forza, come anticipato, l'inserimento nel volume dei «Meridiani». Si era trattato, in effetti, di un felice incontro tra la committenza dell'opera e l'interesse personale dell'autore. Al regista Pietro Carriglio che lo aveva invitato a scrivere un'originale Elena ispirata al terzo libro dell'Iliade, intenta a guardare il campo di battaglia dall'alto delle porte Scee e a raccontare le storie di guerra che le si rappresentano davanti, Raboni rispondeva al contrario con una garbata *recusatio* («io non riesco, con tutta la mia buona volontà, di appassionarmi ai casi di Elena»¹⁷⁴), proponendo invece il mito di Antigone, che per le sue valenze etico-politiche era più affine ai suoi interessi: «ho sempre in mente un'Antigone sorella (o fidanzata, o amica) di un terrorista morto...»¹⁷⁵. S'intravede, nelle parole di Raboni, l'immagine degli anni di piombo del terrorismo europeo: immagini riflesse anche nelle sue poesie d'ispirazione politica e civile in *Cadenza d'inganno*, il periodo, senza dubbio, che dopo gli anni del secondo conflitto mondiale e dell'immediato dopoguerra vide la maggiore diffusione di questo mito.

¹⁷¹ Nel senso di una particolare attenzione, all'interno del testo, alla forma ed all'ordine. In passato, nel mondo latino, il termine aveva un'accezione diversa, da *eleganza* è passato a *ricercatezza* poi è stato sviluppato nuovamente nel Rinascimento ed infine nell'Umanesimo per indicare *armonia*. In retorica la *concinntas* è uno stile elegante, caratterizzato da periodi lunghi e complessi, con molte subordinate, ma resi allo stesso tempo equilibrati e armonici, grazie alle corrispondenze simmetriche, ai parallelismi e alle coppie sinonimiche.

¹⁷² R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1742.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Il testo della lettera di Raboni, spedita a Carriglio, è riportato in A. Bisicchia, *Un modello di scrittura scenica*, Palermo 2004, pp. 27-78.

In questo senso tuttavia non c'è traccia, nell'aura fondamentalmente classica e atemporale di questa raffinata traduzione, delle violente opposizioni che caratterizzarono il filone interpretativo degli anni Settanta: per Raboni l'*Antigone* di Sofocle porta in scena semplicemente un dilemma «eterno», che «aperto da 2500 anni, riguarda davvero (per una volta si può dirlo senza timore di cadere nell'enfasi) tutto e tutti in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo: la storia di ogni comunità retta da un patto sociale, con il suo conflitto insanabile fra le ragioni del “progresso” e le ragioni della giustizia, e la vita di ciascuno di noi con il suo conflitto insanabile fra le ragioni della mente e le ragioni del cuore»¹⁷⁶.

In conclusione, per inquadrare la traduzione raboniana nel contesto dello spettacolo per il quale è nata, va rilevato che gli aspetti che più la contraddistinguono - l'aderenza al dettato originale, l'eleganza e la coerenza stilistica, la rinuncia alle opposte tentazioni dell'arcaismo e dell'attualizzazione - sono anche rispecchiati nelle scelte formali della sua originale e apprezzata riscrittura - non traduzione - dell'*Alceste* di Euripide.

3.2- Raboni rilegge *Alceste*: forme diverse di un unico sacrificio.

*Anche tu sei un uomo, ma non solo un uomo,
un giardino:
ti fanno compagnia le lunghe amache
i caldi tropicali, le Azzorre.
Ma tutto in te è magnifica Grecia,
non hai la perspicacia di Ulisse
non hai la malizia degli uomini,
ma sei silenzioso e caldo
come la matrice di un giunco.*

(Alda Merini, *A Giovanni Raboni da Vuoto d'amore*)

L'opera, pubblicata nel 2002, è l'ultimo lavoro di Giovanni Raboni, scritta solo due anni prima della morte, avvenuta, come sappiamo, il 16 settembre 2004: l'apparizione quasi contemporanea a *Barlumi di storia*¹⁷⁷, raccolta di poesie, come anticipato, dal tono fortemente impegnato, spiega - e in parte giustifica - le scelte di un autore che, in

¹⁷⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., pp. 1742-1743.

¹⁷⁷ G. Raboni, *Barlumi di storia*, Mondadori, Milano 2002.

apparenza, si distanzia molto da altri autori che a loro volta, come si capirà a breve, riscrivono il dramma euripideo nel corso del Novecento. Vedremo infatti che, per Raboni, il mito non è mai il punto focale attraverso cui far filtrare la sua poetica, come avviene per esempio in Yourcenar, né la sua poesia ne risulta particolarmente influenzata, come potrebbe essere per Rilke o, restando in territorio nazionale, per il Pavese dei celebri *Dialoghi con Leucò*. A parte il precedente della traduzione dell'*Antigone* di Sofocle, sembra che il mito rivesta per Raboni piuttosto il ruolo di un serbatoio di figure e simboli a cui attingere per parlare d'altro, per poter scrivere di ciò che più gli sta a cuore e gli interessa: la storia, la città, la politica, quindi, tutto ciò, insomma, che porta a quella tipica caratterizzazione civile che sarà poi il segno di riconoscimento principale della sua poesia.

Alcesti o la recita dell'esilio, in questo senso, non si discosta: la ripresa del mito euripideo, infatti, non è per l'autore un semplice gioco o divertimento letterario, ma nasce dal bisogno di dare voce ad un'esigenza: la ricerca e la volontà di rappresentazione di alcuni valori che il presente sembra aver smarrito. Così, parole come sacrificio, scelta, storia si caricano di un significato diverso e profondo, che il dialogo sempre aperto con il mito amplifica e sviluppa, affrancando il testo dalla contingenza presente verso un orizzonte potenzialmente universale. La scelta di rielaborare il mito di Alcesti diventa allora il modo privilegiato attraverso cui Raboni decide di parlare ai suoi contemporanei e le domande che mette in bocca ai suoi protagonisti sono le stesse che intende porre al suo pubblico di spettatori e di lettori. Il sacrificio di Sara-Alcesti, il suo atto impulsivo e totale, tuttavia, non è mai trasfigurato fino in fondo in un tempo mitico, ma si pone al centro di una storia che suona familiare allo spettatore, chiamato di volta in volta a parteggiare per questo o per quel personaggio, a condividere o rifiutare posizioni diverse, ma, in ogni caso, a prendere una posizione; perché, come scrive lo stesso Raboni: «Per quanto / ignominioso sia il presente io mai rinuncerei, potendo scegliere a starci, magari di sghembo e rattappito d'amarezza, dentro».¹⁷⁸

La genesi dell'opera avvenne su commissione (come per la *Rappresentazione della Croce*): quando all'autore fu chiesto di comporre un'opera che fosse di argomento classico per il teatro Olimpico di Vicenza, egli pensò immediatamente al mito di Alcesti

¹⁷⁸ G. Raboni, *Barlumi di storia*, op. cit., p. 36.

che, a suo parere, molto meglio di altri si prestava ad una pluralità di soluzioni sceniche - a metà tra tragedia e commedia - ed anche ad un'infinità di chiavi di lettura ed interpretazioni. Ecco come si espresse, a tal proposito, lo stesso autore:

Mi è stato chiesto di pensare, per il teatro olimpico di Vicenza, a un testo con un argomento di derivazione classica. Subito il mio pensiero è andato ad *Alceste*. Perché è un testo che amo moltissimo, che ho anche riletto di recente, che mi ha colpito una volta di più per la sua inesauribile ambiguità: perché offre una possibilità di lettura infinita, sia dal punto di vista delle motivazioni, degli atteggiamenti e delle scelte dei personaggi, sia dal punto di vista della tonalità; è appunto un insieme commedia-tragedia. Ma tutto questo è già stato detto. L'idea di lavorare intorno ad *Alceste* mi è venuta quindi come spontanea. Anche se l'ipotesi della rappresentazione al teatro Olimpico è successivamente venuta meno, ha avuto per me una grande importanza: l'Olimpico nella sua perfezione, nella sua bellezza, nella sua intoccabilità, è un teatro in cui credo che per un regista e per degli attori sia quasi impossibile lavorare. Che cosa ho pensato allora? Prendiamo la cosa di petto: non immaginiamo che l'azione si svolga in un altrove che poi va inserito dentro l'Olimpico, pensiamo che siamo dentro l'Olimpico, che siamo dentro un teatro: a quel punto il teatro non ha bisogno di essere nascosto, camuffato, trasformato come spessissimo si fa, con esiti molto discutibili. Si è quindi radicata in me l'idea che il luogo dell'azione fosse il teatro; e ciò ha comportato anche una conseguenza che non era stata pensata, ma che è venuta naturale, cioè che c'è un'assoluta unità di tempo e azione: la scena si svolge proprio come gli antichi volevano, dentro un luogo che è sempre quello e in un tempo che corrisponde al tempo reale.¹⁷⁹

Ancora una volta, dunque, ci si trova di fronte ad una richiesta, una commissione esterna, che tuttavia si trasforma proficuamente in un elemento dapprima aggiuntivo e poi addirittura decisivo. Ed infatti da una parte la scelta dell'opera, ovvero del mito di Alceste, è ricondotta al fascino e alla ricchezza della complessità del testo, dall'altra alcune soluzioni fondamentali per la riscrittura raboniana del dramma sono state aggiunte tenendo proprio conto dello spazio fisico in cui quel testo si sarebbe dovuto mettere in scena per la prima volta. A tal proposito l'imponenza della scena reale, del luogo concreto di rappresentazione - il teatro Olimpico - conduce inevitabilmente all'inserimento dell'elemento metateatrale nel testo di Raboni, di cui si discuterà successivamente. Risulta inoltre significativo, a tal proposito, il fatto che questo particolare aspetto della genesi del testo, con tutte le sue implicazioni formali e sostanziali che ne derivano, risalga e si ritrovi fino al titolo del dramma, *Alceste o La recita dell'esilio*, materializzandosi nella foto scelta come immagine di copertina per l'edizione Garzanti, in cui due uomini si aggirano disorientati all'interno delle rovine, o

¹⁷⁹ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI, p. 441.

meglio macerie, di un teatro (ovvero *Il teatro alla Scala, Milano 1943*, come affermato nella didascalia).

Per introdurre il dramma di Raboni, contestualizzandolo meglio, riportiamo a questo punto la didascalia in apertura al testo, che così recita:

I quattro personaggi entrano o sono appena entrati nel Teatro. Uno - il Custode - indossa una specie di uniforme; il modo in cui sono vestiti gli altri - una giovane donna, un uomo ancora giovane, un uomo molto più anziano - suggerisce la loro appartenenza a una borghesia colta e agiata. Sebbene nessuno dei tre chiami gli altri per nome, possiamo supporre che i loro nomi siano, rispettivamente, Sara, Stefano e Simone.¹⁸⁰

L'azione drammatica, nella riscrittura raboniana, è semplice, chiara e lineare. I personaggi, rispetto al dramma euripideo, sono ridotti a tre: un giovane uomo, Stefano-Admeto, il padre di lui, l'anziano Simone-Ferete e la moglie del giovane, Sara-Alcesti; a loro si aggiunge una sorta di tetragonista, ovvero il Custode (definito nel dramma con diversi appellativi, quali il «traghettatore», lo «spedizionario»): figura ambigua e spaventosa¹⁸¹, come nelle versioni del folklore antico, a metà tra il ruolo di angelo della morte e di salvatore, una sorta di novello Ercole. Sarà infatti lui, alla fine del dramma ad introdurre la figura della donna velata, di cui non verrà tuttavia rivelata l'identità. Egli ha molteplici funzioni all'interno dell'opera: ospita nel teatro abbandonato i personaggi, li traghetta e sembra guidarli dall'alto nei momenti più conflittuali. Così dice di lui Stefano, per descriverne l'ambiguità ed il suo essere «brusco e insieme sfuggente»¹⁸²:

Il fatto è che non riesco a capirlo
fino in fondo, quel tipo.
Ci sta aiutando, questo è indiscutibile;
e certo non possiamo dubitare
di chi ci ha mandati da lui.
Ma ci sono troppe lacune, troppe reticenze, troppe parole
borbottate a metà
in quello che dice, e persino
troppi sottintesi nei suoi silenzi...¹⁸³

Il Custode ha sistemato i tre nel teatro abbandonato che si configura come uno «scenario improbabile / di marmi e colonne», paragonato ad un «bunker», ad un «rifugio» o ad

¹⁸⁰ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 207.

¹⁸¹ Dirà di lui il padre: «quel tipo indecifrabile / che compare e scompare / come un orologio a cucù / o come la figura della morte / in certi campanili gotici», M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 42.

¹⁸² M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 210.

¹⁸³ Ivi, pp. 210-211.

una «trappola», non molto dissimile, in questo, da certe ambientazioni beckettiane; pensiamo per esempio al rifugio-bunker in cui è ambientato il dramma *Finale di partita*: un interno spoglio, illuminato da una luce grigiastria che entra da due finestrelle poste in alto, e che forse è, non a caso, il palcoscenico stesso - con un'ulteriore accentuazione della metateatralità che caratterizza anche la trama di quest'opera - ma che potrebbe essere anche l'interno di un cranio umano, o una tana in cui i personaggi non sono altro che dei sopravvissuti ad una catastrofe nucleare: il mondo quindi uscito, anche qui, dalla seconda guerra mondiale (l'opera infatti è del 1957), in cui tutto è distrutto senza saperlo, in cui l'umanità continua a vegetare, ma anche il mondo di sempre, scrive Beckett, quello in cui gli uomini di ogni tempo sono condannati a vivere e a cui non c'è rimedio - o via di fuga - alcuno.

Ma ritorniamo ora alla trama dell'opera di Raboni per provare a darne uno schema riassuntivo e più generale: l'ambientazione dell'opera è nel presente, in un'età contemporanea contrassegnata dall'odio, dall'intolleranza e dalla persecuzione politica¹⁸⁴. Per sottrarsi ad un rischio mortale (tuttavia mai precisato, sempre ambiguo e misterioso) che spaventosamente incombe su di loro, i tre personaggi, quindi, si nascondono in un teatro fatiscente, nell'attesa di poter essere imbarcati verso una destinazione più sicura e da lì poter fuggire. Tuttavia si apprende che, a differenza di quanto immaginato e pattuito in precedenza, soltanto a due persone sarà consentito partire: solo due di loro avranno la possibilità di avere salva la vita. I due personaggi maschili, ovviamente, non possono accettare che ad essere esclusa sia la donna ed iniziano così un conflitto, tanto doloroso per quanto inutile, che occuperà il nucleo centrale dell'intero dramma. Sarà, la più saggia ma anche la meno presa in considerazione dei tre, tenta senza riuscirci di proporre una soluzione alternativa: restare a vivere insieme, nascosti in quel teatro, in attesa che il periodo di persecuzione finisca. Sul significato, fondamentale, di questa possibilità di salvezza dentro al teatro, si discuterà in seguito. Dello scontro feroce tra Admeto ed il padre Ferete, nell'*Alceste* euripidea, rimane in Raboni una forte reminiscenza, nelle parole con cui, per esempio, Simone difende il proprio diritto alla vita: «Io ci tengo / ancora, ci tengo forse di più / ci tengo forsennatamente / a quel po' d'albe e di tramonti / che, chissà, potrei ancora

¹⁸⁴ Il pensiero corre subito al dramma *Alceste di Samuele* di A. Savinio, di cui si parlerà nel capitolo successivo, anche se il contesto storico qui non è stato volutamente precisato e rimane nell'ombra e nell'ambiguità.

vedere...»¹⁸⁵. L'archetipo Euripideo, lo vedremo chiaramente, è del resto citato esplicitamente dall'autore con una raffinata operazione metateatrale, all'interno del dramma stesso: la donna, infatti, è un'attrice costretta dal regime (quale non ci è dato saperlo) ad abbandonare la sua attività e riconosce nel teatro che li ospita, lo stesso luogo in cui da ragazza ricorda di aver debuttato proprio nel ruolo dell'ancella di Alcesti. Ora tuttavia il suo *personaggio* - non a caso, come leggiamo nel titolo, di una *recita* dell'esilio si tratta - non è più quello di una semplice ancella, ora lei è la regina, è - o meglio diventerà - Alcesti, la donna che, allontanandosi in silenzio nella nebbia, costringerà i due uomini di fronte al fatto compiuto: sarà lei, infatti, a sacrificarsi per loro. Ancora il ricordo del dramma euripideo riappare nell'ambiguo finale: Sara ricompare sulla scena velata e muta, per partire assieme ai due uomini¹⁸⁶. Il finale in Raboni risulta tuttavia, ancora più amaro ed enigmatico: la scena del riconoscimento, che in Euripide avveniva con lo svelamento della donna da parte di Admeto e che, pur nel silenzio, contribuiva in maniera decisiva al lieto fine della vicenda, qui non compare. Stefano e Simone prendono posto sul camion che li porterà in salvo senza conoscere l'identità della donna velata seduta al loro fianco e con l'obbligo, anzi, di non rivolgerle la parola¹⁸⁷, fino al momento in cui la nave alla quale sono diretti, non sarà salpata. Il divieto, ancora una volta, viene imposto dal Custode, che così si esprime:

Ma attenzione: le istruzioni che ho avuto
e che devo trasmettervi
sono assolutamente inderogabili:
fino al momento dell'imbarco
o per meglio dire finché la nave
non si sarà staccata dalla riva
nessuno, né l'autista né voi due
(anzi: tanto meno voi due)
le potrà rivolgere la parola
né potrà parlare di lei.
Dovrete fare, insomma,

¹⁸⁵ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 239.

¹⁸⁶ Così recita la didascalia: «sul fondo della scena compare Sara, riconoscibile ma misteriosamente mutata e con il volto nascosto da un velo», M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 264.

¹⁸⁷ Nelle parole del Custode, novello Ercole, ma anche novello Hermes in moderna uniforme, risuona l'antico monito del dio dei morti ad Orfeo di non rivolgere lo sguardo alla sposa Euridice, durante il viaggio di ritorno dal mondo degli inferi. Per questo ruolo di Custode-Messaggero, Raboni è stato influenzato da Rilke, come lui stesso afferma, e non solo dalla lirica *Alcesti*, di cui si parlerà nel capitolo dedicato alle riscritture novecentesche del mito, ma anche dal suo *Orfeo. Euridice. Hermes*.

come se non ci fosse.¹⁸⁸

L'atmosfera che Raboni riesce ad evocare, nel corso di tutta l'opera, è spettrale e buia, quasi un paesaggio infero; fin dall'inizio si può leggere ripetutamente il riferimento ad una nebbia molto fitta che avvolge il teatro e la città, misteriosamente sconosciuta, che lo ospita, ed inoltre la somiglianza di questa città con l'Oltretomba è più volte esplicitata: la stessa Sara all'inizio dell'opera, quando ricorda il momento della fuga assieme al Custode verso il teatro, afferma:

[...] una città che di colpo
non sembrava più
una città di vivi
con quei ponti e portici e strade
più muti e più spenti dell'Ade.
E lui, il nostro traghettatore
o come si è poi detto di chiamarlo
Spedizionario, aveva di colpo così accelerato.¹⁸⁹

Il dramma di Raboni, rispetto alle moderne rielaborazioni teatrali di *Alceste*, rappresenta una sorta di caso isolato. Ciò che lo pone in controcorrente rispetto alle altre riscritture novecentesche, che analizzeremo brevemente, per avvicinarlo invece all'archetipo euripideo, è la scelta compiuta dall'autore di valorizzare, fino a farlo diventare il vero nucleo dell'intero dramma, lo scontro tra padre e figlio, tra Simone e Stefano; scontro che, come afferma la Yourcenar nel suo *Esame di Alceste*, avrebbe spinto il poeta ad usare semplicemente come pretesto la storia di *Alceste*. Come è stato affermato nel primo capitolo, il rifiuto di sacrificarsi per il figlio da parte del padre è un elemento fondamentale del mito e del folklore, dal momento che rappresenta anche la premessa necessaria per il gesto salvifico di *Alceste*.

Gli autori del Sei-Settecento che decidono di riscrivere il mito, come solo accennato precedentemente, dimostrano disagio di fronte alla prospettiva di mettere in scena uno scontro molto acceso (anche verbalmente) tra un figlio ed un padre in merito alla decisione su a chi spetti, o meno, morire.¹⁹⁰ Tuttavia anche autori dell'Ottocento¹⁹¹ e del

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ivi, p. 44.

¹⁹⁰ Nel Seicento Jean Racine compose un'*Alceste* non conservata. Un dramma intitolato *Alceste o sia l'amor sincero* lo scrisse invece nel 1665 Emanuele Tesauro, intellettuale e teorico del Barocco, in occasione delle seconde nozze del duca di Savoia. Tra le riletture settecentesche fondamentale citare l'*Alceste* di Pier Jacopo Martello, dedicata nel 1708 alla contessa de Bianchi, come modello «della fede e dell'amore coniugale». Secondo il gusto dell'epoca, l'autore restituisce nobiltà al personaggio di Admeto, che non chiede di essere sostituito da *Alceste*. Sono aggiunti colpi di scena ed è introdotta la figura del

Novecento hanno, in modi diversi, tentato di attenuare la violenza dello scontro generazionale proposto da Euripide. Rispetto al generale disagio sentito dai moderni nei confronti di questa fondamentale scena, Raboni procede in senso diametralmente opposto, scegliendo di drammatizzare l'attrito feroce tra i due uomini.¹⁹² Si tratta di un'incomprensione che ha radici lontane e che prenderà corpo e si svilupperà tragicamente sulla scena, a causa della terribile scelta che il terzetto è costretto a compiere. Interessante poi, dal punto di vista più strettamente psicologico, l'atipico rapporto tra la donna e i due uomini. L'eroina, infatti, divide il suo amore - anche se, avremo modo di comprenderlo, di tipo diverso - tra il marito Simone, uomo d'azione e pragmatico che le permette agio e sicurezza, ed il suocero Stefano, figura invece di intellettuale borghese con il quale la donna condivide l'amore per il teatro, per la letteratura e per la cultura più in generale. Ne consegue quindi, una particolare triangolazione, che Raboni sfrutta abilmente anche per delineare in maniera ancor più netta l'opposizione tra il padre e il figlio, geloso della complicità che la moglie dimostra nei confronti dell'anziano padre. La conseguenza di tale opposizione è evidente: Sara-Alceste ritorna ad essere, come nell'ipotesto euripideo, una figura di prim'ordine, posta su un piano incommensurabilmente superiore rispetto agli altri personaggi sia per coraggio che per sensibilità. Euripide le conferiva qualità e prerogative proprie del mondo eroico maschile, sottraendole in parte al marito; Raboni d'altro canto fa assistere Sara allo scontro verbale tra i due uomini, e proprio quando questo supera i limiti del sostenibile - nel punto in cui i due prendono la decisione di affidare alla sorte la scelta

medico Macaone, cui Alceste si rivolge per ottenere il farmaco mortale; l'uomo la salva provocandole una morte apparente che adempie alla richiesta dell'oracolo mantenendo in vita entrambi gli sposi. Lo stesso tipo di semplificazione si osserva nell'*Alkestis* di Christoph Martin Wieland, un Singsspiel presentato nel 1773 alla corte di Weimar. La regina sceglie senza esitazioni di sacrificarsi per Admeto, che però è esonerato da ogni accusa di viltà, perché giace moribondo e non è a conoscenza di nulla. Eracle viene restituito alla sua statura eroica eliminando la scena dell'ubriacatura. Admeto e Alceste sono una coppia di teneri innamorati da melodramma del '700 e nel finale cantano un tenero duetto d'amore.

¹⁹¹ Tra le interpretazioni ottocentesche, si ricorda il dramma *Admetus' Haus oder der Tausch def Schicksal* di Johann G. Herder (1802), filosofo e poeta illuminista tedesco, amico di Goethe. L'opera è una celebrazione convinta del matrimonio e dell'amore coniugale. Il poeta inglese Robert Browning (1812-1889), una delle figure più rappresentative dell'epoca vittoriana, scrisse la lirica *Apollo and the Fates*, sull'inganno delle Parche da parte del dio e il poema *Balaustion's Adventure* (L'avventura di Balaustione), del 1871. La protagonista, Balaustione, è una fanciulla di Rodi che fa naufragio con un gruppo di concittadini a Siracusa, con cui Rodi era in guerra. Fatti prigionieri, i naufraghi si salvano recitando l'*Alceste* di Euripide. La giovane si reca allora ad Atene per fare visita allo scrittore, che considera suo salvatore; con lui discute una propria rielaborazione della vicenda, in cui Admeto prova inutilmente a rifiutare l'offerta di Alceste e Kore non la accetta nel regno dei morti.

¹⁹² Un parziale precedente in questo senso, con un diverbio padre-figlio alla presenza di Alceste che si protrae per buona parte dell'azione scenica, è nel dramma *Alceste* di Corrado Alvaro: lasciato incompiuto dall'autore.

del sacrificio - lei esce di scena, silenziosa e consapevole, ed in questo modo si dona alla morte. Oltretutto, i drammaturghi novecenteschi per tutelare il personaggio di Admeto e per evitargli i rischi che una disputa con il padre avrebbe di certo comportato - oltre che per proteggerlo dal discredito e dall'ignominia - hanno sempre cercato di tutelarlo dalla intollerabile accusa di aver lasciato morire un'altra persona al proprio posto. La soluzione più semplice ed immediata, ed è stato così per molte riscritture del Settecento soprattutto, ma anche dell'Otto-Novecento, è quella di far sì che Admeto sia all'oscuro della possibilità di uno scambio salvifico e che, una volta informato del sacrificio della moglie, non possa fare più nulla per impedirne la morte. Rivalutando la figura di Admeto, inconsapevole e ignaro della situazione, si ha però come conseguenza inevitabile il fatto che la figura di Alceste ne esca fortemente ridimensionata: in questo modo la donna cessa di spiccare, nel suo eroismo solitario, su uno sfondo di egoismo e mediocrità. Raboni ridona ad Alceste, attraverso il personaggio di Sara, il posto d'onore che le spetta e che Euripide le aveva affidato. Egli consente all'eroina di assumere a pieno il suo ruolo di protagonista indiscussa e di compiere in modo incondizionato il proprio sacrificio, rilegando nello stesso tempo i due uomini in una condizione di meschina grettezza e solitudine. Ed il finale, con i dubbi irrisolti e le ambiguità evidenti che manifesta, non fa che confermare, agli occhi dello spettatore, che quella donna velata è Sara-Alceste, vera (ed unica) eroina, come nell'antico modello, del dramma raboniano.

Su queste premesse si costituisce, dunque, un'opera che, in tutto il suo svolgersi, sembra riuscire a coniugare fortemente - e contemporaneamente - la solennità e la sospensione, l'ambiguità e la pregnanza, oltre che l'estrema complessità del testo classico, con una ironia sottile ed una costante tendenza all'astrazione e all'ignoto, caratteristiche queste, tipiche della sensibilità moderna.

Da un punto di vista strettamente formale e linguistico, rispetto a quanto anticipato nel primo capitolo in cui veniva descritto l'assetto generale, se pur in modo riassuntivo, della *Rappresentazione della Croce*, in *Alceste* Raboni introduce alcune significative modifiche. Si conferma anche qui l'utilizzo degli imparisillabi, ma rinunciando definitivamente a raddoppiare il settenario, l'autore affianca a quest'ultimo l'endecasillabo ed il novenario (rimanendo quindi, non a caso, sulla stessa linea di *Barlumi di storia*). La gestione dei dialoghi risulta, grazie anche all'assenza pressoché

totale di monologhi - a differenza, quindi, di quanto avveniva in *La rappresentazione della Croce* - maggiormente dinamica e flessibile: il dialogo diventa dunque l'elemento cardine di questo dramma raboniano. Il rapporto che si crea tra settenario, novenario ed endecasillabo, permette all'autore di mutare continuamente la battuta, tuttavia rimanendo sempre all'interno di un intervallo di attese riconoscibile e predeterminato.¹⁹³ Scrive, a tal proposito, lo stesso Giovanni Raboni, facendo riferimento all'origine del suo dramma ed anche ai suoi due principali modelli, ovvero, naturalmente, Euripide, ma anche Eliot, di cui si discuterà con più precisione nel capitoletto successivo:

Penso che la capacità di Eliot di arrivare al sublime e al tragico usando un linguaggio piano, un parlato quotidiano, sia l'unica strada possibile per il teatro attuale. Credo che il teatro abbia bisogno dei versi, perché la presenza del verso, del ritmo, della scansione metrica dà veramente la possibilità di usare il linguaggio di tutti i giorni senza mimetismo, cioè con quel distacco, con quella rifrazione, con quella torsione senza la quale non si fa teatro e non si fa arte. Quindi penso davvero che il teatro in versi sia non soltanto una grande possibilità messa a frutto nel secolo scorso, ma sia, in qualche modo, anche una possibilità futura, una delle poche possibilità future per la sopravvivenza del teatro. Se ci pensiamo, gran parte del teatro del Novecento è in versi: una cosa su cui forse non si riflette mai abbastanza; persino il teatro italiano recente, da Pasolini a Testori, è in versi. Ci sarà una ragione. Per me il maestro all'origine di tutto questo è Eliot. Quindi ecco che già cominciavano a intrecciarsi due suggestioni molto forti: la suggestione di quello che a me sembra un grande romanzo, una grande possibilità romanzesca, cioè l'*Alceste* di Euripide, e il modello formale del teatro eliotiano.¹⁹⁴

Se, dunque, il metro può approfittare della precedente esperienza di scrittura teatrale dell'autore, la lingua, d'altra parte, si rivela essere il vero punto di novità di questo testo:

Per quanto riguarda il linguaggio, il mio modello è Eliot; mi è servito moltissimo il lavoro che avevo fatto tempo prima su *Antigone*, con qualche ulteriore messa a punto. Per dare tensione drammatica a una lingua quotidiana, ho cercato una maggiore duttilità metrica: dall'endecasillabo si passa ogni tanto al novenario e ogni tanto al settenario. Mi pare risponda con fatalità alla prosodia naturale del parlato della nostra lingua.¹⁹⁵

Raboni, inoltre, individua caratterialmente i singoli personaggi proprio attraverso l'uso della lingua. Da un punto di vista, dunque, linguistico o retorico-linguistico, ognuno utilizza un particolare tono: la donna, Sara, parla il linguaggio dell'emotività e della passione ed utilizza, molto più degli altri due, un linguaggio teatrale, attraverso l'uso di incisi, interiezioni ed esortazioni dirette; Simone, il padre, intellettuale cinico ed anche sarcastico, preferisce invece i giochi di parole ambigui ed irritanti e l'uso dell'ironia, per

¹⁹³ Vedi F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, op. cit., pp. 298-299.

¹⁹⁴ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI, p. 441.

¹⁹⁵ Ivi, p. 445.

nulla velata; infine Stefano, il marito di Sara, uomo concreto e fin troppo diretto, fa uso di un parlato semplice, ma nello stesso tempo non meno tagliente e incisivo di quello del padre: avremo modo di capirlo nei capitoli successivi, analizzando l'opera e lo scambio di battute tra i vari personaggi. In ogni caso, al di là di queste schematizzazioni generali, il linguaggio del testo si armonizza bene con quanto affermato dalla didascalia d'apertura, citata poco sopra, che sulla base degli abiti indossati dai tre protagonisti, li definisce come tre uomini appartenenti ad una borghesia colta ed agiata. Più volte, anche in riferimento alla lingua e allo stile, Raboni, nelle parole con le quali descrive la sua opera teatrale, ha fatto riferimento ad Eliot e alla sua poetica, riferendosi ad egli come ad un modello imprescindibile. Vediamo meglio in che modo l'opera dell'autore americano (la sua personalissima riscrittura dell'*Alceste*), che Raboni definisce «quell'assoluto capolavoro che è per me *Cocktail Party*» si avvicina, ma anche si discosta, dal dramma raboniano. Inoltre risulta a questo punto necessario un confronto, oltre che con la riscrittura di Eliot, la più vicina - cronologicamente parlando - all'opera di Raboni, con le altre fondamentali riscritture novecentesche dell'*Alceste* euripidea, a cui il nostro autore fa riferimento, e di cui in modi diversi è comunque debitore. Successivamente, grazie anche ad un più completo quadro generale in cui inserire l'originale interpretazione raboniana del dramma, ci si concentrerà meglio sulla trama e sugli aspetti tematici e stilistici più significativi di *Alceste o La recita dell'esilio*.

3.3- Un confronto necessario: le Alceste di Rilke, Yourcenar, Savinio e Eliot.

*Noi camminiamo su orme, e tutta la vita non è che un
riempir di presente le forme mitiche originarie*
(Thomas Mann)

*Come la mitologia è una ricreazione della natura, così
essa è a sua volta suscettibile di infinite ricreazioni poetiche*
(Martin Frank)

Il racconto di Alceste conosce diverse riprese nel Novecento, con la finalità sempre presente di rfigurare il discorso mitico al fine di creare forme nuove ed originali. La figura mitica di Alceste viene addirittura avvertita, in molti casi, come una figura paradigmatica della modernità, proprio per quel suo scendere nell'abisso della regione

della morte ed infatti, non a caso, la modernità stessa spesso tende a configurarsi come una sorta di “abisso”. Le diverse riscritture di questa *fabula*, pur modificando la rete delle sequenze narrative o dando nuova valenza ad alcune di esse, si sono sempre preoccupate di iscriversi nella tradizione della cultura occidentale, rispettando in linea generale il modello, anche qualora l'azione venisse ampliata. Dar nuova vita ai temi di quell'antica vicenda familiare in una dimensione *diacronica*, ovvero attraverso un diverso rapporto con il tempo e con la storia, ha reso necessario il fatto di doverla riconoscere come simbolo di nuove emergenti problematiche. Il mito allora può essere ripercorso anche per dimostrare e svelare il buio, i punti oscuri, verso cui la storia è stata incanalata o anche per mettere in scena l'intolleranza politica ed il dissidio, fra silenzi e occultamenti. In qualsiasi caso è possibile intravedere in Alceste l'archetipo del supremo sacrificio, l'emblema dell'abnegazione. Saranno illustrati di seguito, dunque, solo alcuni tra i più significativi reimpieghi novecenteschi di questo mito così antico e così ricco di spunti, allo scopo di evidenziarne i paradossi entro un processo continuo e dialettico di riattualizzazione e recupero e per comprendere meglio anche in che modo Raboni, con la propria riscrittura, se ne discosta o avvicina.

L'*Alkestis* di Rainer Maria Rilke è del 1907, il testo teatrale di Marguerite Yourcenar, *Le mystère d'Alceste*, è composto tra il 1942 e i primi anni del '60, Savinio scrive la sua *Alceste di Samuele* tra il 1947 e il 1948 ed infine Eliot mette in scena la sua commedia di successo *Cocktail Party*, liberamente ispirata al racconto euripideo, nell'agosto del 1949. Il Novecento è dunque, come affermato poco sopra, un secolo in cui il mito della coraggiosa giovane di Fere viene ripreso e riscritto con differenti modalità e punti di vista. Il poeta di Praga dedica alla storia di Alceste una lirica all'interno della raccolta *Nuove poesie*. Innovatore nei contenuti e attento alle tematiche esistenziali, Rilke prende le mosse dalla tragedia di Euripide per raccontare il passaggio dalla verginità all'età matura, cogliendo nel sacrificio di Alceste la particolare metamorfosi - e iniziazione- che la donna subisce nel matrimonio. Per questo motivo la poesia di Rilke sceglie di discostarsi dal dramma di Euripide, ed è una delle poche rielaborazioni moderne a farlo, per riavvicinarsi alla *fabula* antica, collocando il sacrificio della giovane proprio il giorno delle sue nozze con Admeto, in singolare sintonia quindi con il sostrato folklorico. Il suo testo riflette a pieno la scelta del poeta di riutilizzare il mito come territorio di un confronto lirico. In questo componimento i contenuti della vicenda

mitica appaiono contemporaneamente rinnovati e ripresi entro un gioco che si muove tra finzione letteraria e realtà mitica avente come sfondo il momento fatale del sacrificio. La morte irrompe silenziosa nel tumulto della festa: nel brusio delle voci lo sposo finisce per apparire avvolto da un'ombra estranea «che si specchiava in lui e a lui paurosa si rivolgeva»¹⁹⁶. Nel gelido silenzio della sala gli ospiti intuiscono ogni cosa e riconoscono nell'ombra il dio «dalla snella figura»¹⁹⁷. La morte di Admeto è ormai imminente e questi disperato, inutilmente, si rivolge al dio, che nella sua inevitabile freddezza rifiuta ogni dilazione di morte. Con un grido infantile, ma anche di drammatico aiuto vitale, si rivolge allora ai genitori, che ascoltano muti e sgomenti, stretti in una morsa come fossero delle vittime sacrificali, le parole del figlio. Molto lontano rispetto ad Euripide è il trattamento del tema dei genitori. La prima a farsi avanti spontaneamente è la madre, figura che era assente come personaggio nella versione euripidea, ed insieme a lei l'anziano padre. La morte in ogni caso non potrebbe mai accettare in cambio di una giovane vita dei «vecchi logorati e stanchi»¹⁹⁸. Admeto cerca allora lo sguardo del giovane amico Creonte, suo coetaneo e come lui quindi «nel fiore della sua bellezza»¹⁹⁹, ma egli, l'unico degno sostituto, è già fuggito lontano. Questa dunque la scena, che manca in Euripide: l'annuncio del destino ineluttabile e le reazioni immediate, il tramestio degli ospiti che si smorza e le febbrili quanto inutili trattative di Admeto. Resta solo lei, la sola Alceste, che sin dal suo primo apparire nel componimento, appare legata alla morte. Avanza infatti come un'ombra lieve e triste, nella sua bianca veste di sposa con un pallore di morte e tra due file di invitati silenti: tutto sembra ricondurre ad un corteo nuziale che si configura piuttosto come un corteo funebre in cui le persone si dispongono al sacrificio di una vittima sacrificale destinata alle divinità ctonie. Mentre viene trascinata via, inutilmente e come in un sogno, le mani di Admeto, disperato, tentano di afferrare quelle dell'amata e sul viso di lei compare un sorriso, forse di speranza e di promessa: la promessa di tornare alla vita? Non ci è dato saperlo. Ad Admeto, solo con se stesso, non resta altro che coprirsi il volto con le mani per non vedere più nulla dopo quel sorriso. Per Rilke infatti, il racconto mitico si chiude qui: non esiste un ritorno di Alceste, se non nella memoria. Non esiste un eroe che lotta

¹⁹⁶ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 147.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 148.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

con il dio delle tenebre. Esiste piuttosto la possibilità del ricordo, che fa rivivere i suoi martiri nella ripetizione rituale del loro sacrificio. Non c'è spazio per l'illusione: chi scompare può ritornare solo nell'attimo in cui i vivi lo vogliono ricordare. Il sacrificio di Alceste viene letto dal poeta moderno non più come un sublime esempio di amore coniugale, bensì come quello di una creatura virgineale che offre la propria vita in cambio di quella dello sposo e, con il proprio risoluto donarsi alla morte, si nega alle gioie del matrimonio. Nella lirica, densa di significati simbolici, l'offerta serena e decisa che Alceste fa di sé al dio della morte rappresenta quindi il tradursi in azione del rito delle nozze avvertito come rito metamorfico e di passaggio dalla fanciullezza e dalla verginità, all'età matura. Il passaggio da uno stadio della vita ad un altro è metaforicamente vissuto come una forma di morte.²⁰⁰ Così afferma Raboni, riferendosi alla lirica di Rilke:

Potrei aggiungere una terza suggestione molto più nascosta, molto più segreta, ma fortissima, cioè l'impressione che ho avuto, ancora ragazzo, leggendo quella che a me sembra una delle più belle poesie di Rilke, che è appunto *Alceste*. [...]. È una versione che sembra più antica del mito presentato da Euripide; rispetto a Euripide ha qualcosa di più antico e originario - almeno questa è la mia impressione. [...] la disperazione di Admeto di perdere la donna che ama prima ancora di averla avuta è tanto più toccante. Ciò non toglie che alla fine Admeto accetti il sacrificio di Alceste. Tuttavia l'idea della resurrezione di Alceste, nella poesia di Rilke, è molto forte: dire che l'impressione è che si tratti di una sorta di metamorfosi che Alceste deve subire per ritornare mutata e resa più adulta. È probabile che in questa versione sia adombrata l'idea del sacrificio della verginità. Questi versi finali [...] sono fra quelli che continuamente mi tornano in mente. È l'ultima visione che Admeto ha di Alceste prima che lei lasci la festa di nozze per la morte o per la metamorfosi:

Ma una volta
ancora egli le vide il viso, indietro
rivolto, in un sorriso chiaro come
una speranza, una promessa: a lui
tornare adulta dalla cupa morte
a lui vivente...
Allora egli le mani
premette sulla fronte, inginocchiato,
per non vedere più che quel sorriso.²⁰¹

Anche Marguerite Yourcenar, anni dopo, preferirà interrogarsi prevalentemente sulle sfumature interne al rapporto di coppia, privilegiando una sfera più intima e personale: il sacrificio di Alceste diventa così il modo per affrontare senza compromessi l'ambiguo

²⁰⁰ La lirica di Rilke è contenuta nella raccolta *Nuove poesie*, che rappresenta non a caso un tentativo del poeta boemo di superamento della poesia come momento di pura effusione lirica dell'io verso nuove possibilità epifaniche.

²⁰¹ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI, p. 442.

legame con Admeto, mettendo in risalto la componente sentimentale che il testo euripideo, contestualmente al periodo in cui fu scritto, non rende troppo direttamente.

Il mistero di Alceste è un testo teatrale che la sua autrice concepisce nell'estate del 1942 e che pubblica solo nel 1963. Si tratta di una commedia in un atto strutturata in 17 scene, che si propone come una rivisitazione del mito antico e che affronta elementi tematici ed ideologici assai congeniali alla natura inquieta dell'intellettuale francese, tornata alla scrittura dopo un lungo periodo di silenzio. Nell'ambito delle rivisitazioni del mito, il dramma della Yourcenar è tra i più rispettosi del modello euripideo, ma demitizzato e trasposto in ambito rustico e campagnolo, con la conseguenza che Admeto, anziché re, è il proprietario di una fattoria. L'autrice ha voluto in questo modo conferire forte rilievo alla componente bucolica, che nell'ipotesto classico si concentrava nel terzo stasimo, dove il Coro cantava i pascoli del regno tessalo e la dimora di Admeto ricca di greggi presso il lago Bebio.²⁰² Seguendo il modello greco del lungo spazio temporale intercorrente tra il momento del sacrificio e la sua effettiva realizzazione, l'Alceste della Yourcenar muore non più il giorno delle nozze, ma anni dopo il fatale "sì", quando la donna è già diventata madre di due bambini e ha avuto modo di convivere a lungo con il pensiero della propria morte. Il testo mette in luce tutta l'angoscia, i rimpianti, la nostalgia per una vita finita troppo presto: in particolare nel percorso che la riporta verso il mondo dei vivi, Alceste cercherà di comprendere le motivazioni del proprio stesso gesto, riassumibile nella ricerca disperata di un amore che sia unico e totale. Per questo marito Alceste si è votata in segreto alla morte, e dunque la Yourcenar si immagina che nel lungo lasso di tempo trascorso tra il momento della scelta ed il momento della morte, lasso di tempo attraversato dalla malattia, la pur innamorata Alceste abbia maturato lentamente un naturale risentimento nei confronti del marito Admeto. L'interesse drammaturgico dell'autrice si concentra pertanto sul rapporto problematico tra i due sposi, sulle incomprensioni e sulle distanze che inevitabilmente si sono accumulate negli anni a partire da quel forse troppo grande atto di sacrificio. Admeto viene rappresentato come un uomo distratto e lontano, incapace di

²⁰² Il processo di demitizzazione rispetto all'ipotesto si può osservare anche nella trasposizione in abiti campagnoli dei personaggi mitici, inequivocabili simboli di morte, che l'Alceste euripidea vedeva nelle sue allucinazioni: il nocchiero, Caronte di Euripide diviene il vecchio traghettatore Leone, pescatore di trote e lo stesso dio della morte assume l'aspetto del capo-mietitore Basilio, scuro in volto e con la falce in mano. Anche un'altra opera della Yourcenar era ambientata in una simile situazione rustica: *Elettra o La caduta delle maschere*, diretta ripresa della situazione scenica propria dell'*Elettra* di Euripide.

ripagare con la gratitudine e l'affetto necessario l'impegnativa scelta compiuta dalla moglie che accetta di morire al suo posto. Caratterizzato in modo antitetico rispetto ad Admeto è Ercole, un mendicante rozzo ma dal cuore generoso e semplice, sempre pronto a sacrificarsi per delle giuste cause. Uno dei punti più interessanti ed innovativi del dramma è la lotta di questo personaggio con la morte per riportare in vita Alcesti, lotta che la Yourcenar immagina come una sorta di dialogo di resistenza: Ercole riesce a vincere la morte non con la forza, ma vincendo la paura, elemento da cui la morte trae per sua natura nutrimento e quindi, in questo senso, respiro. Egli le comprime il cranio, non con la forza delle sue braccia, come si potrebbe facilmente immaginare e come avveniva anche nella versione euripidea, bensì soffocando nel proprio cuore la paura ed il terrore che dall'idea della morte generalmente scaturiscono. A questa prova ne segue una seconda, ancora più difficile: Ercole dovrà convincere la stessa Alcesti a tornare in vita. Egli con il calore del suo mantello e con la semplicità e la dolcezza delle sue parole, riesce a riaccendere alla vita e all'amore il cuore della donna. Un altro punto in cui la Yourcenar si discosta dal modello è a proposito del ravvedimento di Admeto. Mentre l'Admeto euripideo esprimeva le sue riflessioni subito dopo il ritorno dal momento della sepoltura della moglie, alla sola presenza del Coro, nel dramma della Yourcenar il monologo, molto più patetico e improntato sul pentimento, viene ascoltato da Alcesti, a cui lo stesso Ercole impone di stare in silenzio, per verificare di persona il cambiamento del marito ed il suo dolore. Il significato rituale del silenzio, che in Euripide era necessario periodo di deconsacrazione della vittima dal regno dei morti, è sostituito ora da motivazioni di ordine puramente psicologico. Questo rilievo assunto nell'opera della Yourcenar dalla componente psicologica ed affettiva trova conferma anche a proposito del tema del velo. In Euripide il velo, ed il conseguente svelamento, erano immagini allusive del rituale del matrimonio, a cui il ricongiungimento dei due sposi dopo la rinascita di Alcesti veniva simbolicamente equiparato. Qui invece Ercole impone ad Alcesti di tenere il velo, perché non vuole che il marito veda il volto della donna ancora troppo pallido, ancora troppo segnato dalla morte appena sconfitta. Il suo intento è evidentemente quello di cancellare ogni traccia dell'esperienza di morte fra i due sposi, perché in questo modo non possano sopraggiungere in futuro spiacevoli ricordi, rancori o sensi di colpa che possano in qualche modo pregiudicare il loro felice ricongiungimento. Infine, altra novità, l'autrice, pur dichiarandosi affascinata dal

mutismo dell'eroina euripidea che, a suo parere, tradisce l'ineffabile, fa parlare Alcesti per annullare qualsiasi possibile motivo di incomprensione tra i due sposi e per rendere il finale a suo dire veramente felice e completo.

L'*Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio²⁰³, composta tra il 1947 ed il '48, pubblicata da Bompiani nel 1949 e messa in scena per la prima volta al Piccolo Teatro di Milano da Strehler l'anno successivo²⁰⁴, presenta moltissimi elementi di novità rispetto all'ipotesto euripideo. Un amaro fatto di cronaca spinse l'autore a riscrivere il mito antico sullo sfondo delle persecuzioni razziali prodotte dall'antisemitismo nazista. È lo stesso scrittore a raccontare, in un articolo del 1947, in che modo gli nacque l'idea di questa originalissima riscrittura del mito. Lo scrittore dice infatti di essere stato profondamente scosso dalla storia di Teresa, moglie ebrea del Dott. Alfred Schlee, che si suicidò in seguito alle leggi di Norimberga per non costringere il marito, direttore di una delle più prestigiose case di edizioni musicali di Vienna, ad una difficile scelta: l'abbandono del posto di lavoro o il divorzio: «Quello che rispose lui non lo so e qui non importa. Sua moglie, per liberare lui, si uccise. A me [...] balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella mogli ebrea e la morte volontaria della moglie di Admeto. Morte che fa vivere. La nuova Alcesti mi apparve in una gran luce. Così è nata questa tragedia. Nascita vera. Da questa piattaforma di verità, ricomposta tale e quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera»²⁰⁵. Si coglie subito quindi come una delle più evidenti novità introdotte da Savinio, risieda nella contestualizzazione del plot narrativo: all'atemporale cornice del mito greco si sostituisce qui un momento storico ben preciso, oltre che delicato, un momento di estrema tensione e drammaticità, che non è solo sfondo alla messa in scena, ma agente modificatore e generatore della storia stessa, autentica e non fittizia. In altre parole all'*ananke* classica si sostituisce una necessità storica, al dono degli dei, una legge emanata dagli uomini, alla matrice originaria del

²⁰³ Pseudonimo di Andrea De Chirico, fratello del famoso Giorgio pittore metafisico. Egli fu un'artista eclettico, interessato alla letteratura, alla pittura, al teatro ed anche alla musica ed in continua relazione con le Avanguardie culturali del primo Novecento.

²⁰⁴ Il dramma fu ridotto per esigenze di durata, ad un terzo della sua mole originale ed impoverito anche di molte enunciazioni determinanti anche per l'economia dello spettacolo. Critici e spettatori stroncarono quella rappresentazione che risultò disarmonica sotto diversi punti di vista, impregnata di moduli d'avanguardia e di provocazioni futuriste e troppo segnata, a loro dire, da pessimismo e nichilismo. Nonostante il difficile approccio iniziale del pubblico alla sua rappresentazione, l'opera nell'ambito della produzione teatrale di Savinio rimane la più impegnativa ed ambiziosa per contenuti, linguaggio e complessità di rappresentazione.

²⁰⁵ Alberto Savinio, *Origine di «Alcesti di Samuele»* in *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano 1991, p. 11., (corsivi nel testo).

mito, dunque, una rivisitazione ricchissima di riferimenti intertestuali. Molto forte è inoltre la valenza metateatrale, poi ripresa anche da Giovanni Raboni, del testo saviniano ricchissimo di echi pirandelliani, per esempio nella ripresa della dicotomia vita-forma, nell'interazione autore-personaggio e soprattutto nell'incipit, con un'interessante quanto complicata teorizzazione sul teatro di parola. Alceste, a tal proposito, eroina del mito classico, è introdotta dall'Autore-personaggio che la considera come un tipo, un carattere ripetibile anche in epoche diverse: sino al Cinquecento è un esempio di amore, poi nel Seicento il suo sacrificio risulta dettato dalla ragion di stato, infine nel Novecento traspare un forte e ammaliante richiamo verso la morte.

Savinio mostra inoltre di voler conferire, come prima di lui aveva fatto la Yourcenar, particolare importanza al ruolo mitico di Ercole. Nella bizzarra opera saviniana infatti, il passaggio tra i due mondi, dei vivi e dei morti, è compiuto non proprio da Ercole, ma dal personaggio che ne assume le caratteristiche, ovvero il presidente Roosevelt, novello eroe borghese che compirà la catabasi per salvare Teresa, morta per il marito Paul-Admeto. Roosevelt stesso è un personaggio morto, ma nello stesso tempo vivo nello spirito eroico ed importante esponente dell'Europa postbellica.

Nel secondo atto troviamo il Kursaal, luogo in cui le anime transitano fino a quando non riescono a liberarsi delle memorie terrene. Si tratta quindi di un luogo intermedio in cui il motivo della memoria trova la sua diretta correlazione con il motivo della possibilità di vita attraverso il ricordo degli altri. Anche nella versione saviniana ritroviamo delle figure genitoriali egoiste, chiuse nei loro rancori, che individuano in Teresa-Alceste una colpa originaria, derivata appunto dal suo essere ebrea. Si intravede poi, nella figura della madre, il costituirsi di un attaccamento di tipo edipico nei confronti del figlio, che motiverebbe meglio l'ostilità feroce nei confronti della nuora. Per riassumere dunque un'opera che è tuttavia difficilmente riassumibile in così poche righe, basti dire che rispetto alla versione euripidea mirante a centralizzare in modo pressoché esclusivo l'attaccamento alla vita, in Savinio troviamo stratificati molti altri motivi che portano ad una mancata comprensione del sacrificio di una moglie innamorata. E soprattutto le differenze più evidenti rispetto al modello greco si verificano nel momento in cui Teresa ritorna dal regno dei morti attraverso la mediazione del suo ritratto che permette il realizzarsi del passaggio tra la dimensione della vita e quella della morte. Rispetto ad

una afasica eroina greca, ritroviamo qui una “logorroica” Teresa, infastidita dall'essere tornata in vita e desiderosissima di spiegare il suo gesto. Nell'inedita conclusione del dramma, Paul comincerà insieme alla moglie ritrovata il suo vero matrimonio calandosi con lei nel regno dei morti. Numerosi sono, in quest'ultima parte, i riferimenti a catabasi leggendarie e mitiche. Nell'epilogo di Savinio il regno dei morti, quale può essere quello prodotto dall'immobilismo che rappresenta appunto una morte in vita, viene pertanto preferito a quello, presto rinnegato e dimenticato, dei vivi. L'inserimento del dramma all'interno di uno sfondo presente, caratterizzato dall'intolleranza e dall'odio razzista, sarà il motivo principale che legherà l'opera di Savinio a quella del nostro autore, con una differenza tuttavia ben chiara, e non indifferente ai fini dell'insieme: in Raboni «il tragico doveva essere offerto da una delle tragedie del XX secolo; importava che non si potesse decidere quale»²⁰⁶.

Una rilettura del mito di Alceste, svolta come indagine tesa a sondare i misteri dell'amore coniugale e ad indagare, insieme, l'istituzione del matrimonio, viene compiuta in quegli stessi anni dal grande drammaturgo inglese Thomas Stearns Eliot, autore come sappiamo, molto ammirato dal nostro Raboni. La sua commedia, *The Cocktail Party*, su esplicita confessione del suo stesso autore, è una ricostruzione moderna dello scenario mitologico e del racconto euripideo²⁰⁷. La commedia fu presentata al Festival di Edimburgo il 22 agosto del 1949 e fu interpretata da Alec Guinness²⁰⁸, il cui tagliente umorismo irlandese ben si adattava allo spirito del protagonista. L'ambientazione riconduce ad un elegante salotto borghese londinese, con un novello Admeto che ha un'amante segreta, ma che, posto nelle condizioni di vivere concretamente il suo amore nascosto, dichiara di non poter stare senza la sua sposa e di

²⁰⁶ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, op. cit., p. 442.

²⁰⁷ Nel 1951 in una conferenza tenutasi nell'Università di Harvard dal titolo *Poetry and Drama*, Eliot svelò in modo inequivocabile la concatenazione esistente tra il suo testo e la tragedia euripidea. La difficoltà per il lettore di individuare con immediatezza la fonte originaria dipende dall'eccessivo uso di allegorie e di motivi figurati presenti nell'opera del drammaturgo inglese. Nella commedia di Eliot si assiste, rispetto alla tragedia euripidea, ad un duplice processo di metaforizzazione e spiritualizzazione. Ciò che in Euripide era puramente referenziale diventa, in Eliot, simbolico, tutto quello che era letterale diventa figurale, e più che altro metaforico. Per approfondire si vedano R.B. Heilmann, *Alcestis and The Cocktail Party*, in J. R. Wilson, *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis. A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey 1968, pp. 92-104, e G. W. Most, *Alceste risorta tra Shakespeare ed Eliot*, in Pattoni-Carpani 2004, op. cit., pp. 360-368.

²⁰⁸ Sir Alec Guinness, nome d'arte di Alec Guinness de Cuffe (Paddington, 2 aprile 1914 – Midhurst, 5 agosto 2000), è stato un attore britannico. Considerato tra i maggiori attori inglesi del XX secolo al fianco di John Gielgud e Laurence Olivier, intraprese la carriera artistica sui palcoscenici teatrali, affermandosi presto come uno dei più completi interpreti shakespeariani, fino ad approdare allo storico teatro londinese Old Vic.

volerla ancora accanto a sé. Non assistiamo ad una scena d'addio, non ci troviamo dinanzi a nessun padre sordo ad ogni richiesta di scambio e a nessun eroe coperto di pelle leonina e armato di clava. La moglie non scende nel regno dei morti, ma fugge di casa in preda ad una crisi di nervi, dopo aver appreso che il marito ha un'amante più giovane di lei e si dichiara disposta a permettergli di rifarsi una vita e a liberarlo dai vincoli costrittivi del matrimonio. L'artefice del suo ritorno alla quotidiana e ordinaria routine matrimoniale non è un muscoloso Ercole come la tradizione favolosa richiederebbe, bensì un ospite sconosciuto della conversazione, che in conclusione altri non è se non lo psichiatra, a cui la donna si era rivolta per il proprio disagio mentale: l'uomo convince la protagonista, Lavinia, a capire che i compromessi sono necessari alla felicità matrimoniale e terrena. La coppia di coniugi, Edoardo e Lavinia appunto, non vive di certo un matrimonio perfetto, ma al contrario fin dal suo principio distrutto. La commedia vede svolgersi al suo inizio questo cocktail party, che inutilmente il marito ha cercato di annullare in casa sua, dopo aver appreso, attraverso un laconico biglietto, della fuga della moglie ormai decisa a non fare più ritorno fra le mura domestiche. In un perfetto clima da commedia degli equivoci, l'imbarazzatissimo padrone di casa non riesce mai a rimanere solo. Ogni qual volta tenta di congedare gli amici, tutti, a turno, accampano pretesti per tornare a parlargli ed egli non riesce a negare loro la parola, condizionato com'è dagli obblighi sociali e di cortesia, che qui si coprono però di un malcelato opportunismo, in un clima del tutto opposto a quello di sacralità e rispetto che si registra nella tragedia euripidea. Nella commedia inglese sarà l'Eracle della situazione, sir Henry Harcourt-Reilly, sorta di medico dell'anima, a riportare al marito la moglie perduta, la quale con la sua fuga da casa era metaforicamente *morta* per lui. Quella che in Euripide era una morte reale, diviene in Eliot una sorta di alienazione mentale, che occupa stabilmente la mente dei due coniugi, i quali una volta ritrovatisi soli finiranno per gridarsi in faccia le orribili verità del proprio quotidiano, verità che essi avevano tenute nascoste per anni proprio a causa della loro incapacità di comunicare e che avevano finito per rendere banale e insopportabile la vita in comune. Una volta tornata a casa Lavinia, l'amante del marito (cioè Celia) non può ovviamente continuare ad esistere, deve scomparire. In questo senso il personaggio di Alceste è qui sdoppiato in due figure femminili distinte, Lavinia e Celia, due donne dai destini diversi: la prima, la moglie, rimane nel suo spazio

naturale, ovvero la casa, la seconda, l'amante, *scompare*, prima diventa monaca e si trasferisce in una piccola isola del Pacifico per trovare la propria salvezza spirituale, poi viene uccisa e brutalmente crocifissa dagli indigeni selvaggi, che assalgono il campo della missione in cui lei si trova, nonostante i suoi inutili sforzi per salvarli da una pestilenza²⁰⁹. E così la moglie può invecchiare accanto al marito ritrovato, mentre l'amante, vera martire della situazione, diventa vittima di un desiderio di salvezza, almeno spirituale, che finisce invece per travolgerla. L'opera quindi, in questo senso, da commedia borghese brillante, inizialmente giocata sull'artificio dell'equivoco e dello sdoppiamento, evolve in dramma di salvezza religiosa, con l'introduzione del personaggio di Celia, anima che si salva da una vita ormai priva di senso e sacrifica a causa di ciò la propria esistenza. Eliot con questa svolta della vicenda intende conferire una profondità di contenuto spirituale alla storia dell'*Alceste* euripidea, operando una sorta di cristianizzazione del testo antico attraverso un processo di nuova "resurrezione", il tutto però senza rinunciare all'intento di formare la coscienza dei lettori-spettatori, ed in ciò quindi non operando in maniera molto diversa dal poeta antico, che con il suo fare teatro obbligava ad un intento etico e morale. Ed infatti del destino tragico di Celia si ritrovano a parlare gli amici nell'ultimo atto, una sorta di epilogo-riepilogo dell'intera vicenda. La morte toccata alla suora missionaria potrebbe intervenire ad infrangere il clima di serenità finalmente ritrovato dalla coppia, scatenando in entrambi sensi di colpa diversi: se Edoardo l'avesse ancora amata, la morte si sarebbe potuta evitata? Se Lavinia non avesse deciso di tornare dal marito, la sfortunata giovane sarebbe ancora in vita? Tuttavia per Eliot una coppia felice vale senz'altro un sacrificio, in questo caso quello di una suora eroica e coraggiosa, morta crocifissa per aver tentato di portare aiuto ad una colonia di selvaggi appestati. Lei non era di questa terra, si affretta a sottolineare il sempre impeccabile Henry, lo psichiatra della moglie, spiegando, peraltro, che ella ha vissuto come intendeva vivere, testimoniando quindi il proprio ideale di vita. Admeto-Edoardo ha saputo rinunciare

²⁰⁹ Scrive Grieco in *Per amore. Fedra e Alceste*, op. cit. : «Nel gioco di Eliot le donne di Admeto sono due. La donna del sacrificio eroico, della grande passione amorosa - l'amante - deve davvero morire, perché del resto appartiene ad un altro mondo. La consorte che si dimostra, alla fine, comprensiva e pronta al compromesso, può continuare invece a vivere felice in questo mondo». E Most: «Il sacrificio di Celia rappresenta la restituzione a se stessa di una persona alienata. Nella prospettiva di questo secondo livello religioso, la perdita ha come oggetto se stesso, la propria identità morale e la restituzione coincide con una morte da martire. È proprio attraverso la morte che Celia ha recuperato se stessa e ha ridato un senso alla propria vita» in *Alceste risorta tra Shakespeare ed Eliot*, in Pattoni-Carpani 2004, op. cit., pp. 360-368.

all'ideale di un amore impossibile e riaccettare la sua sposa “nel bene e nel male”, dopo essere stato fortemente messo alla prova nella carne e nello spirito. La stessa sorte è toccata ad Alceste-Lavinia, tornata dall'uomo che l'aveva umiliata, ma che anche lei in modo diverso aveva ferito. Entrambi hanno compiuto il proprio sacrificio, sacrificando appunto i loro stessi ideali: ne sconteranno il “delitto” giorno per giorno, così come hanno deciso. Da una parte «morendo uno all'altro ogni giorno», dall'altra tornando ogni giorno a vivere, faticosamente, nell'accoglienza reciproca. Un Admeto che si è scoperto incapace di amare ed un'Alceste che si è accorta che nessun altro uomo può amarla.²¹⁰ Il mondo, in sé privo di senso, si apre quindi all'alterità: nel momento in cui si è capaci di trascendere la realtà contingente, si apre una via che indica la possibilità di essere insieme *qui-e-ora*. Sembra essere questo il senso del testo eliotiano, la cui dimensione tragica pare configurarsi nella rappresentazione-ri-presentazione di un destino immutabile ma continuamente riproponendosi: nello scoprire l'altro e le altre possibilità, si realizza la vera e propria condizione di libertà che porta - o può portare - i protagonisti al proprio personale sacrificio.

3.4- Uno strano triangolo: Sara, Stefano, Simone.

Il primo scarto che si avverte rispetto al testo euripideo, e rispetto anche alle riscritture precedentemente analizzate, in Giovanni Raboni è, come anticipato, la semplificazione dello schema dei personaggi: scompare l'accento alle divinità, e ad ogni possibile riferimento metafisico, e non viene fatto alcun cenno agli «aspetti familiari e sociali che riguardano la protagonista femminile (la sua maternità e il consenso sociale attorno alla sua nobile condotta)»²¹¹. Riportiamo, per meglio comprendere tale scelta, le parole dello stesso autore:

[...] ma volevo fosse (il destino dei personaggi) del tutto privo di implicazioni ultraterrene: volevo che la storia si svolgesse in una situazione in qualche modo realistica, in un tempo

²¹⁰ Così commenta ancora Grieco: «Questo almeno accade nell'aldilà in cui siamo tutti esiliati, e a cui l'Alceste novecentesca di Eliot, sdoppiandosi, appartiene e al tempo stesso, ancora una volta, non appartiene. In questo essere tra due mondi e tra due narrazioni senza volerli per forza riappacificare, è davvero sorella gemella dell'Alceste greca», in *Per amore. Fedra e Alceste*, op. cit., p. 262. Questa la scommessa dell'amore di coppia e dell'ambiguo sacrificio in essa racchiuso per Eliot: vivere oltre l'amore e oltre la morte, a costo di dover "calpestare cadaveri", in senso metaforico oltre che letterale.

²¹¹ F. Magro, *Un luogo della verità umana, la poesia di Giovanni Raboni*, ed. Campanotto, Udine 2008, p. 297.

inquadrato dentro quel secolo terribile che ci siamo appena lasciati alle spalle, cioè il Novecento. Ho pensato che, escludendo dal gioco qualsiasi divinità, il tragico dovesse essere offerto da una delle tragedie del XX secolo; importava che non si potesse decidere quale. Ho cercato di disseminare vari indizi che si potessero elidere a vicenda ma sullo sfondo di una persecuzione storica, di un destino che è il destino di una violenza storica, di una violenza politica anche. Quindi ho cominciato a immaginare la storia di tre personaggi in fuga: l'uomo, il padre, la moglie sono persone in fuga dal loro paese, dalla realtà in cui hanno sempre vissuto, in cerca di una salvezza. Da dove poteva nascere l'occasione tragica? Non dal fatto che qualcuno, una divinità, rivelasse che uno dei tre era condannato a morte, perché la divinità non doveva entrare nel mio disegno narrativo; allora mi è parso che potesse funzionare l'idea che la salvezza fosse possibile soltanto per due di loro e, quindi, si ponesse il problema non di salvare la vita a uno, ma di decidere quale dei tre dovesse sacrificarsi.²¹²

Sulla scena troviamo solo Sara-Alcesti, Stefano-Admeto e Simone-Ferete, più una misteriosa figura di Custode che sembra riassumere in sé alcune caratteristiche di Eracle e Apollo - nella sua veste di salvatore benefico - ma, nello stesso tempo anche di Caronte - più volte, infatti, sarà chiamato «lo spedizionario» o «il traghettatore».²¹³ Sarà proprio lui ad innescare la tragedia, rivelando a Stefano (in segreto) che solo due di loro potranno salire sul camion destinato a condurli in salvo. A questo punto, tutto il dramma sarà incentrato sulle azioni-reazioni dei personaggi, con una grandissima attenzione, da parte dell'autore, per i risvolti psicologici che li caratterizzano, nonché per la radicalizzazione dei loro conflitti. Sarà a tal proposito interessante soffermarsi sul complicato rapporto che investe padre e figlio, dal momento che Raboni ne ha fatto un vero e proprio snodo drammatico, ampliando ed arricchendo il dialogo euripideo, peraltro già colmo di ambiguità ed acutezza di analisi. Dunque, poiché è evidente che buona parte del dramma è incentrata sull'atipico rapporto tra la donna e i due uomini, è fondamentale analizzare, prima di tutto, alcune delle dinamiche che si instaurano tra i tre personaggi per meglio comprendere la scelta estrema di Sara. La donna, infatti, è la punta di un triangolo che vede, come prima anticipato, alla base Stefano, il marito, «pragmatico uomo d'azione che le dà sicurezza e agio»²¹⁴ a cui è legata da un affetto profondo, e Simone, il suocero, «figura d'intellettuale con il quale ella condivide l'amore

²¹² G. Raboni, *Alcesti e i disastri del Novecento*, op. cit., p. 443.

²¹³ Di lui afferma Raboni: «Si trattava allora di creare una plausibilità alla vicenda e occorreva una sorta di *deus ex machina*. Ho pensato alla figura di un custode, che è appunto il custode del teatro abbandonato, che ospita i tre personaggi nella loro fuga dalla persecuzione. Questo personaggio ha allo stesso tempo il compito di traghettarli, cioè di portarli alla salvezza, e il compito di regolare dall'alto, misteriosamente, i loro rapporti, il loro conflitto. Quindi è una sorta di *deus ex machina* con funzioni polivalenti ed è un personaggio che gli altri tre non possono che sentire e subire con diffidenza: da una parte lo temono, dall'altra vorrebbero rivoltarsi contro di lui così come ci si rivolta sempre contro chi impersona in qualche misura il destino», G. Raboni, *Alcesti e i disastri del Novecento*, op. cit., p. 443.

²¹⁴ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 47.

per il teatro e la letteratura»²¹⁵, un'affinità, quindi, basata più sulla sensibilità e la raffinatezza estetica. Come fa giustamente notare Maria Pia Pattoni: «ne nasce una peculiare triangolazione, che Raboni sfrutta anche allo scopo di delineare, in modo nuovo, l'opposizione fra padre e figlio, quasi geloso, quest'ultimo, della complicità esistente fra gli altri due»²¹⁶.

Alle affermazioni appassionate di Sara:

Io vi amo uno nell'altro
uno a causa dell'altro,
qualche volta uno per rimpianto dell'altro,
indissolubilmente,
inestricabilmente...²¹⁷

rispondono le recriminazioni e la gelosia, per nulla velata, del marito Stefano:

Vorrei solo che tu evitassi
di approfondire tanta seduzione
in tutto ciò che dici a un uomo
che potrebbe essere tuo padre
e che comunque, vedi il caso, è il mio.²¹⁸

ed il sarcasmo, venato di cinismo, del suocero Simone:

Ti lascio un poco sola
- scusa, volevo dire con mio figlio -
così puoi concentrarti meglio
e vado, da buon spettatore,
a fumarmi una sigaretta
in attesa che cominci la festa.²¹⁹

In realtà entrambi i personaggi maschili amano Sara, tanto che persino il loro egoismo cede al pensiero che sia lei a doversi sacrificare; eppure nonostante questo (o forse proprio per questo?) durante tutto il dramma ingaggiano una sorta di gara il cui premio è la conquista dell'attenzione della donna, del suo amore. Stefano, da uomo concreto, manifesta il suo affetto nella preoccupazione di consentire alla moglie di vivere nell'agio - i tre personaggi, lo abbiamo più volte ripetuto, provengono dalla borghesia -

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ivi, p. 228.

²¹⁸ Ivi, pp. 227-228.

²¹⁹ Ivi, p. 227.

mentre Simone, più vicino in questo alla nuora, si mostra partecipe e sensibile compagno da un punto di vista artistico e culturale, come ricorda la stessa protagonista:

Lui che è sempre stato
- molte volte, lo sai bene, in assenza
del suo occupatissimo figlio -
il più attento, il più disponibile,
il più amoroso dei miei spettatori...²²⁰

Questa battuta, che potrebbe sembrare ironica nei confronti del marito, non deve far pensare ad una doppia relazione, che risulterebbe in qualche modo compromettente, vista la natura dei legami. La donna, in realtà, comprende che «nonostante la loro profonda diversità, padre e figlio, proiettando l'uno sull'altro le proprie mancanze e frustrazioni, sono da un punto di vista psicologico, indivisibili, ed è per questo che Sara, a sua volta investendo ciascuno dei due uomini dei propri differenti, antitetici bisogni, li ama entrambi pur, è evidente, in modo diverso»²²¹. E ciò è ben evidente in una battuta di Sara:

Niente e nessuno, lo sapete,
mi è più caro di voi,
e questo è vero sin dal giorno
in cui m'avete presa uno per moglie,
l'altro per figlia.²²²

Come fa notare lo stesso Raboni, Stefano e Simone «sono per lei, in qualche modo, una sola persona, e non vuole perdere né una metà né l'altra della persona che ama e che si rifrange in loro due»²²³, e ancora «C'è questa tensione, che non definirei incestuosa, ma una tensione come di un amore che si spande, che non è completo se non va a toccare anche un altro, il che è la spiegazione, credo, anche di molti triangoli amorosi [...]»²²⁴. Quella che per Sara è una necessità, diventa motivo di astio e di incomprensione tra i due uomini, che non possono e non vogliono capirla, tanto che «quando (Sara) chiede al marito di condividere questa consapevolezza, la domanda resta senza risposta»²²⁵. Questa dimensione di amore totale, che va al di là del rapporto di coppia, rende la

²²⁰ Ivi, p. 225.

²²¹ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 305.

²²² M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 247.

²²³ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Pattoni e R. Carpani, «Comunicazioni sociali – rivista di media, spettacolo e studi culturali», n.3, sett-dic 2004, Anno XXVI, p. 443.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 305.

parabola di Sara quasi inevitabile. Lei non accetta, non vuole assolutamente accettare, che uno dei due si sacrifichi a causa sua, perché questo vorrebbe dire rinunciare al marito o al suocero - cosa impensabile, visto che per lei amare entrambi era:

[..] il solo modo, come posso dire?
oggettivamente caritatevole
perché ciascuno di noi tre
potesse dare a ciascuno degli altri
tutto il bene di cui era capace.²²⁶

e parallelamente, significherebbe vivere continuamente con il rimorso di essere stata lei la causa della morte di uno dei due, e quindi convivere con l'orrore d'averglielo permesso, suggerito o addirittura imposto. Sarà proprio questa impossibilità che la condurrà al sacrificio di sé, come comprende bene il misterioso Custode: «Mai e poi mai avreste potuto convincerla a rinunciare a uno di voi»²²⁷.

Fin dall'inizio Sara «parla il linguaggio dell'emotività e della passione, rivolge ai due uomini parole d'affetto, esortazioni, richieste di scuse, abbondando in incisi costruiti su interiezioni, e utilizzando poi più degli altri il linguaggio teatrale»²²⁸. Quando cerca di smorzare il conflitto tra i due uomini, dapprima prova a far leva sui sentimenti che li legano, come quando dice al marito, offeso da una battuta del padre:

Amore mio,
non dire sciocchezze, sai bene
quanto ti ammiro. E tuo padre lo stesso,
anche se qualche volta, magari, si dimentica di dirtelo...²²⁹

Poi, quando la situazione diventa insostenibile, la donna ricorre persino alla preghiera:

Smettetela, vi supplico, così
vi fate soltanto del male
e ne fate a me che vi amo!²³⁰

Ed in seguito, invocando una discussione più pacata in nome dell'amore che essi provano per lei:

Oh cari, se mi amate, se credete
All'amore che ho per entrambi,

²²⁶ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., pp. 228-229.

²²⁷ Ivi, p. 263.

²²⁸ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 299.

²²⁹ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 221.

²³⁰ Ivi, p. 236.

datemi retta, interrompete
questo atroce gioco al massacro,
non sprecate la vostra forza
in accuse e ritorsioni reciproche
che mi spezzano il cuore
e non ci fanno fare un solo passo
fuori da questo incubo,
usatela insieme, serenamente,
contro il male che sta per inghiottirci!²³¹

Quando infine «si rende conto che la sua stessa salvezza rischia di diventare per entrambi solo un pretesto per l'eliminazione del proprio avversario»²³² la sua scelta non potrà che essere una: mettersi da parte, sacrificarsi per questi due uomini che così tanto ama. Sara, inoltre, prova a capire le motivazioni di uno e dell'altro, ma senza successo:

È da giorni
che io ascolto voi, che cerco
di abitare i vostri cuori,
che mi sforzo di pensare i pensieri
di ciascuno di voi
nell'orrenda disputa che vi oppone...²³³

e ancora:

E va bene, sarà come tu dici
eppure, se ci penso,
continua a sembrarmi un'eternità
un'eternità di stupore,
di sgomento, di pena ad ascoltarvi,
che vi torturate a vicenda, l'uno
con l'aiuto dell'altro,
sempre più a fondo, sempre più
mortalmente nel vivo, a colpi d'orgoglio e d'ironia.²³⁴

Infine compie un ultimo tentativo, un ultimo accorato appello a restare uniti in nome di quell'amore che li lega:

Se partire tutti è impossibile
(e so bene, so bene che è impossibile!)
non c'è che una cosa da fare:
restare tutti qui.²³⁵

²³¹ Ivi, p. 240.

²³² F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 306.

²³³ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 246.

²³⁴ Ivi, p. 247.

Sara propone di rimanere a vivere assieme, all'interno del teatro e così tentare una diversa via di salvezza. Lei, attrice di professione, meglio degli altri sa che in un teatro ci si può nascondere: ci sono passaggi impensabili, spazi prima creduti impraticabili, porte nascoste. Sente soprattutto di *doverlo* volere, per opporsi ad una necessità che rifiuta con tutta se stessa, proprio per rimanere se stessa. Discuteremo successivamente il peso di questa affermazione, quello che ora è importante è che né Stefano («ma è assurdo / ci butteranno per strada»²³⁶), né Simone («ho l'impressione / che tu abbia letto, da bambina, / troppi romanzi d'appendice»²³⁷) la credono una proposta seria, e ritornano alle loro discussioni come se nulla fosse successo. Si arriva così al culmine, al momento finale, quello in cui Sara capisce che i due uomini sono troppo presi dai loro ragionamenti egoistici per ascoltarla:

Nessuno di voi due mi ascolta.
È come se qualcuno
avesse alzato un muro
fra la mia voce e il vostro cuore.²³⁸

Non resta allora che una cosa da fare, girarsi e scomparire nel buio del teatro. La scelta di far assistere Sara alla discussione tra padre e figlio nel momento in cui questa si fa più disperata e quasi disumana, lo vedremo meglio nel capitoletto successivo, non è casuale: mentre in Euripide il dialogo tra Admeto e Ferete avveniva davanti ad un'Alceste già morta, già condannata, qui la donna è costretta a presenziare questa sorta di "roulette russa" che mette in gioco le loro tre vite. Simone, a tal proposito, escogita un suo particolare trucco per non dover scegliere, tale da scaricare sugli altri o meglio su qualcosa, la responsabilità che egli rifiuta: estraendo una «vecchia, gloriosa Smith and Wesson» il vecchio vuole ricorrere ad una finta roulette russa, perché sia la sorte ad eliminare - ma solo metaforicamente - il terzo incomodo. L'uso di una vecchia pistola carica sorteggerà, dunque, il sacrificando. La canna ovviamente non verrà puntata alla tempia: si sparerà a qualche oggetto. Il risultato sarà quindi garantito in modo incruento da un arnese appartenente alla storia della famiglia, intascato, chissà quanto consapevolmente, quale ultima difesa contro l'imprevisto e divenuto così autolesionistico mezzo di risoluzione di un dilemma insolubile. Sarà allora, quando lo

²³⁵ Ivi, p. 249.

²³⁶ Ivi, p. 250.

²³⁷ Ivi, p. 251.

²³⁸ Ivi, p. 255.

scambio di battute tra i due uomini diverrà insostenibile, quando queste sfioreranno il cinismo più becero, quando si arriverà al punto di affidare al caso, o meglio, ad una vecchia pistola e a qualche sagoma di cartone la scelta di chi dovrà sacrificarsi, che Sara-Alceste, prenderà la propria decisione finale.

Non potendo salvare tutta la minicomunità, cioè i due uomini che ama, Sara preferisce il sacrificio, prefigurato dalla storia di quella regina greca a cui forse aveva continuato a pensare durante tutto lo svolgimento del dramma. Come fa notare ancora Maria Pia Pattoni: «Confinando nella meschina grettezza di una disputa tra disperati i due personaggi maschili, soltanto impegnati a salvarsi l'uno a scapito dell'altro, lo scrittore consente alla protagonista femminile di compiere in modo incondizionato e gratuito il suo sacrificio»²³⁹. Sara non chiede nulla, non rimprovera nulla e, anzi, le sue ultime parole saranno di scusa: semplicemente scompare, protetta dal teatro, e si capirà a breve, che fin dall'inizio era stato per lei un luogo di conforto, protezione, speranza.

Il suo gesto, totalmente gratuito, scioglie il nodo della tragedia e lascia gli spettatori di fronte alla consapevolezza di un amore capace di estendersi di là della vita stessa e di superare i limiti dell'egoismo per farsi davvero dono supremo di sé.

3.5- Il nucleo drammatico: lo scontro tra padre e figlio.

Solo Stefano ad apertura di sipario è a conoscenza della necessità di doversi dividere. La confessione del figlio al padre, dell'«assurda direttiva»²⁴⁰ resa nota dal Custode nelle cui mani i tre hanno messo la propria sorte, sconvolge i loro rapporti e nel corso del dramma i due uomini si tortureranno a vicenda, «sempre più a fondo, sempre più / mortalmente nel vivo, a colpi / d'orgoglio e d'ironia»²⁴¹. Mentre Sara, più di una volta, si interporrà come paciere dell'orrenda disputa. Comincia quindi da qui un dialogo serrato e tagliente tra padre e figlio - mentre nel frattempo Sara vagabonda curiosa e ignara per il teatro, alla ricerca delle proprie memorie - sebbene in un primo momento Stefano tenti in tutti i modi di evitare lo scontro:

In fondo, devi ammetterlo,
tutto questo è estremamente ridicolo.

²³⁹ Ivi, p. 48.

²⁴⁰ Ivi, p. 219.

²⁴¹ Ibidem.

Il nostro mondo sta cadendo a pezzi
e noi due non troviamo
niente di meglio che starcene qui
in questo scenario improbabile
di marmi e di colonne
a riesumare vecchie incomprensioni
e a rinfacciarci colpe
che ci costerebbe meno fatica
attribuire ai veri responsabili.²⁴²

Occorrerà preoccuparsi della vita degli altri, «guardare un poco più in là di se stesso»²⁴³.

Ma ironicamente amara e corrosiva è la battuta con cui risponde Simone:

Il che, se ho ben capito, significa
che io devo preoccuparmi il più possibile
della tua, *pardon*, della vostra vita
e il meno possibile della mia.²⁴⁴

Il punto della questione è di individuare chi dei tre sia da destinare al sacrificio come ultima, inattesa, vittima del potere violento che si sono illusi di rifuggire. Poiché Stefano non può pensare che la scelta ricada su Sara, la partita - si capisce - andrà giocata tra padre e figlio. Ed ecco allora che riemergono vecchie incomprensioni, conflitti e tensioni modernamente riconoscibili, sinistri sospetti. Ecco riattuarsì uno scontro, non nuovo pensando ad Euripide, tra un figlio a rischio di morte ed un padre che tiene forsennatamente ai pochi momenti di vita che gli restano. Ecco marcarsi tra i tre incomunicabilità e gelosie, acuite, come abbiamo già visto, dalla straniante condotta di Sara, che, nella lotta inesorabile per la sopravvivenza già avviatasi tra i due, conduce invece con le memorie la ricostruzione di sé, della propria identità di attrice e del proprio passato, cercando nell'anziano una complicità ambigua, che - è chiaro - non si attende dallo sposo. Proprio per questa via anche Sara entra, senza avvedersene, nel vero dramma a cui la situazione, la contesa, darà lenta e progressiva consistenza: la *recita* delle loro vite, quali sono realmente, proprio in un luogo di suprema finzione come è il teatro. A questo gioco delle verità la donna partecipa confessando di amarli entrambi. Di lì a poco, finalmente informata da Simone dell'imminente cambiamento, si opporrà alla possibilità che si debba scegliere tra loro due. Ed intanto infurierà, a colpi di sospetti e sarcasmi, la lotta tra Simone e Stefano, incapaci di sacrificarsi veramente

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ivi, p. 220.

per gli altri, incapaci di uscire dalla recita di loro stessi, dalla riproposizione senza sviluppo alcuno del proprio ruolo, del proprio personaggio. Il sarcasmo e le rivendicazioni reciproche infatti continuano, generando una situazione di stallo da cui nessuno dei due riuscirà ad uscire. Del resto il punto di partenza fissato da Stefano era tutt'altro che rassicurante: di fronte alla scelta da compiere, rivolgendosi al padre, egli infatti puntualizza, «mi spiace dirlo, temo / che nessuno dei due sia all'altezza»²⁴⁵. Nonostante la loro profonda diversità, padre e figlio, proiettando l'uno sull'altro le proprie mancanze e frustrazioni, sono da un punto di vista psicologico indivisibili, ed è forse proprio per questo che Sara non può fare a meno di amarli entrambi se pur, è evidente, in modo diverso. L'impossibilità della donna di rinunciare ad uno dei due va, quindi, di pari passo con l'impossibilità di conciliare le due personalità, troppo diverse, ed anzi a tratti antitetiche. Raboni assolutizza, quindi, il contrasto tra Admeto e Ferete, che in Euripide è sì forte, ma si esaurisce in un'unica scena. Neppure le altre riscritture novecentesche pongono al centro questo tema: non quella della Yourcenar, né quella di Savinio, non *Cocktail Party* di Eliot, che pure si rifà in parte al tema classico e che è stata segnalata più volte come modello formale da Raboni. L'unico accenno al contrasto, di cui si è avuto modo di discutere, tra padre e figlio si ha nella poesia *Alkestis* di Rilke, guardata anch'essa con molta attenzione dal nostro autore. Dunque a questo punto risulta legittimo chiedersi quali possano essere state le motivazioni che hanno portato Raboni a fare di questo conflitto generazionale il momento centrale e cruciale della propria riscrittura. Il tema essendo di per sé delicato non può che portare soltanto a suggerire delle soluzioni attraverso qualche generale spunto di riflessione. È possibile notare infatti che se le figure dei genitori, come noto, sono costantemente presenti nella poesia raboniana, da un certo momento in poi quella paterna risulta avere un ruolo dominante. Per fare un esempio, in *Barlumi di storia* (uscita nel settembre del 2002, esattamente come *Alcesti* - e lo abbiamo visto) lo spazio dedicato al ricordo del padre è preminente, anche solo quantitativamente parlando: dalla poesia *In questa gli assomiglia*²⁴⁶, in cui il poeta mette a confronto le immagini del genitore e del figlio per riconoscerne le affinità somatiche, passando per la lirica *4 marzo 2002, all'alba*²⁴⁷, in cui ne ricorda l'anniversario della morte, fino ad arrivare alla lunga prosa *La mattina di*

²⁴⁵ Ivi, p. 216.

²⁴⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 1205.

²⁴⁷ Ivi, p. 1216.

*Ferragosto mio padre*²⁴⁸ con il già citato racconto dello sfollamento e della vacanza in campagna che delinea un'immagine idealizzata del padre. Raboni, da un certo momento in poi, quindi, ha cercato di fare i conti - ritorna non a caso questo sintagma, di assoluta centralità in tali dinamiche familiari - con la propria paternità. Raboni figlio sente con chiarezza di non poter reggere il confronto con il padre, di far fatica addirittura ad accettare tale ruolo sulla propria persona: «Quanti e che duri anni / a sentirti padre infinitamente / volendo essere figlio, a scongiurare / ferite, tu che le hai così care...»²⁴⁹, così scrive in un sonetto di *Quare tristis* ed il bilancio, in negativo, è riproposto ancora in *Barlumi di storia*: «per l'amore / preso e non dato, avuto e non ridato / nella mia ingloriosa carriera / di marito, di padre e di fratello / ci sarà giustizia, là, un altro appello?»²⁵⁰. A queste citazioni si deve aggiungere, a questo punto, anche il nodo drammatico rappresentato da *Alceste*: ci troviamo qui di fronte ad un estremo grado di complessità, tuttavia è difficile non immaginare che nel conflitto aspro e crudele che intercorre tra Stefano e Simone non emerga e non trovi una sua espressione anche un groviglio più profondo, fatto - evidentemente - di pulsioni contrastanti, sdoppiamenti e tensioni probabilmente irrisolte.²⁵¹

3.6- La metamorfosi di Sara: da ancella a regina, da regina a fantasma.

La recita dell'esilio: un espediente metateatrale.

Nella stesura della sua *Alceste* Raboni ha ben presente l'antecedente di Euripide. Profondo conoscitore della letteratura classica, come dimostra bene anche la sua precedente traduzione dell'*Antigone* di Sofocle, Raboni instaura con il testo greco un dialogo che altri autori avevano cercato di evitare apportando sostanziali modifiche secondo il gusto personale o dell'epoca. Al contrario, il poeta milanese chiama esplicitamente in causa l'*Alceste* euripidea, in un modo che supera la pura e semplice

²⁴⁸ Ivi, p. 1234.

²⁴⁹ Ivi, p. 978.

²⁵⁰ Ivi, p. 1208.

²⁵¹ Una ricognizione interessante delle molteplici tracce che il rapporto con il padre ha lasciato nella poesia di Raboni è stata fatta da A. Cortellessa, *Le strane provviste*, in *Per Giovanni Raboni*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di A. Dei e P. Maccari, Bulzoni Editore, Roma 2006, pp. 129-147. Come mette in evidenza l'autore la figura del padre, infatti, non ha solo connotati positivi, ma risulta spesso ambivalente.

citazione allusiva. Sara, infatti, rinchiusa nel teatro in cui attende la fuga con gli altri due personaggi, ricorda che in quello stesso luogo aveva cominciato la sua carriera di attrice, quella stessa carriera che era stata costretta ad interrompere «fino a nuovo ordine»²⁵²:

Aiutami, ti prego, a ritrovare almeno un poco,
dell'antico incantesimo
di cui sono orfana o forse vedova
da quel giorno che mi hanno convocata
per spiegarmi, oh con molto tatto,
e non senza personale rammarico,
che erano costretti a sostituirmi
per tutta la stagione,
anzi, per essere più precisa,
come mi disse l'amministratore
con un sorriso di scusa o d'intesa,
fino a nuovo ordine...²⁵³

L'archetipo euripideo è citato con una raffinata operazione metateatrale poco dopo, all'interno dell'opera. Scopriamo allora che la tragedia in cui la donna aveva recitato da giovane era proprio *Alceste*, e che il suo ruolo era quello dell'ancella, cioè di colei che, e lo abbiamo visto nel secondo capitolo, raccontava al Coro e al pubblico gli ultimi commoventi istanti di vita della regina, dal suo prepararsi con cura fino allo straziante pianto sul letto nuziale. È evidente allora che «attraverso la citazione del dramma di Euripide [...] si inserisce un forte elemento di prefigurazione»²⁵⁴, come se Raboni strizzasse l'occhio al pubblico colto, invitandolo a cogliere durante lo spettacolo ogni possibile rimando alla vicenda mitica, seguendo gli eventi con una chiave di lettura già, quindi, almeno in parte, determinata. Inoltre, è lo stesso autore a far notare che «a questo punto, a partire da quella citazione in poi, il dramma diventa anche il raggiungimento da parte della donna del ruolo al quale aspirava: diventa protagonista»²⁵⁵. Da un punto di vista scenico, questa affermazione è coerente e perfettamente lineare: Stefano informa Simone che solo due di loro potranno partire - ed il tema del sacrificio comincia ad insinuarsi nel testo - successivamente Sara recita le battute dell'ancella e la storia di *Alceste* diventa manifesta a tutto il pubblico; infine, anche la donna è messa al corrente della necessità di separarsi. Quando sarà il momento

²⁵² M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 225.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 302.

²⁵⁵ Ivi, p. 303.

di fare una scelta, di giungere ad una decisione, sarà quindi ormai quasi scontato il sacrificio della donna, completamente identificata nel suo personaggio, anche se con una maturazione scenica e psicologica: non più quello dell'ancella ma di regina. L'ambientazione in teatro rappresenta, quindi, una vera e propria chiave di lettura o interpretativa, del testo che diventa in un certo senso un luogo astratto ed illusorio. Eppure, Stefano, il marito, manifesta un disagio che appare qualcosa di più di una connaturata, comprensibile diffidenza nei confronti di quel luogo, quando si chiede, fin dalla sua prima battuta, se siano finiti in un rifugio o in una trappola. «Siamo in un teatro» proclama Sara, rassicurante. E la sua risposta, solo in apparenza incongrua, è invece con ogni probabilità, l'unica e vera risposta possibile. Questa disarmante confidenza nelle possibilità salvifiche di quel luogo la connota fin dalle prime parole come un personaggio idealista, al limite quasi di una genuinità irragionevole e non condivisibile, che gli uomini - non a caso - le rinfacceranno durante tutta la durata della *pièce*. Ed inoltre è certamente paradossale la situazione di questi personaggi, chiamati ad affidare la fuga dai disastri della realtà proprio al luogo per eccellenza deputato alla finzione: il teatro. Dunque, provando a seguire questa evoluzione, risulterà facile notare nel sacrificio il tramite attraverso cui si compie la metamorfosi inevitabile di Sara da ancella a regina della propria assurda *recita* dell'esilio.

Mentre Stefano rivela al padre l'ordine del custode - scegliere, cioè, chi dei tre non dovrà partire - ed è ora che, come prefigurato dallo stesso Stefano quel tetaro rischia di diventare davvero una trappola, Sara annuncia di essersi finalmente ricordata del momento in cui era entrata per la prima volta in quello stesso teatro, e rievoca, senza rivelare ancora di che testo si tratta, il suo debutto:

Vi dico solo alcune battute,
le prime. Non era poi così piccola,
sapete? la mia parte: ero un'ancella
(questo credo, ve l'ho già detto),
l'ancella della regina [...].²⁵⁶

Poi, dopo qualche battibecco tra il marito e il suocero, la donna si prepara a raccontare la vicenda, dandone subito un'impronta personale: «la tragedia / la mia tragedia è

²⁵⁶ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 222.

appena cominciata»²⁵⁷. Quasi parlando a se stessa, avvolta nella sua «estasi metacronica»²⁵⁸ la donna trasporta il pubblico nel ricordo di quella sera ormai lontana:

Entro e subito loro mi domandano
della mia padrona, della regina
vogliono sapere se è ancora viva
e io rispondo: potresti dirla viva
come potresti dirla morta.²⁵⁹

Sono in sostanza le stesse battute dell'ancella dell'Alcesti euripidea, come aveva già intuito l'intellettuale Simone. Ed è significativo, a questo punto, che in un'unica battuta Sara riepiloghi il resto della vicenda, incurante della situazione di disagio che l'utilizzo di tali parole potrebbe suscitare nel marito:

Ma devi anche sapere
Che lei ha accettato di morire
al posto di lui, del marito.
Nessun altro vuole sacrificarsi,
nemmeno i genitori
che pure non hanno altri figli
e vecchi come sono
potrebbero morire dolcemente,
utilmente, senza rimpianti...
Niente, soltanto lei, la mia regina,
non esita un istante, dà,
in cambio della sua, la propria vita...²⁶⁰

Alla luce degli sviluppi futuri, è curioso che Sara usi termini quali «vecchi come sono», «morire...utilmente» riferendosi, traslando la vicenda nella loro situazione, a Ferete e alla moglie: Sara infatti non potrà nemmeno accettare l'idea che Simone, l'anziano suocero, novello Ferete, si sacrifichi per lei ed è dunque ambiguo che ora utilizzi quasi le stesse parole di Admeto durante la sua discussione con il padre. Ed è ancora più interessante notare che, proprio dopo le battute di Sara, entra il Custode e informa Stefano dell'urgenza di prendere una decisione su chi deve restare tra loro: a questo punto - e ciò, in realtà, è strano solo in apparenza - nessuno dei due uomini, che pure hanno appena ascoltato le parole dell'ancella-Sara, riuscirà ad immaginare un collegamento tra il sacrificio scenico recitato dalla donna e quello reale che si dovrà consumare di lì a poco.

²⁵⁷ Ivi, p. 229.

²⁵⁸ Ivi, p. 221.

²⁵⁹ Ivi, p. 230.

²⁶⁰ Ivi, p. 231.

La commovente storia di Alceste sfiora quindi solo apparentemente Stefano e Simone, incapaci di ascoltare veramente altri che non siano loro stessi ed i propri egoismi.

Al contrario, Sara coglie al volo il nesso, per lei già prefigurato nel momento in cui hanno messo piede in quel teatro:

[...] almeno qui, dove una sorte
benigna o maligna, non so,
ha voluto che ritornassi
proprio mentre tutto finisce
e qualcosa, forse può cominciare [...].²⁶¹

A partire da questo momento, infatti, ora che la donna ha terminato, come da copione, di pronunciare le battute dell'ancella, Sara inizia quel processo di metamorfosi che la porterà ad una vera e propria simbiosi con il personaggio dell'*Alceste* euripidea.

Per prima cosa, i riferimenti al linguaggio mitico si fanno più frequenti: «con quei ponti e portici e strade / più muti e più spenti dell'Ade»²⁶², o ancora «ogni mossa, ogni pensiero / ci porta più vicini al Minotauro»²⁶³, ed infine «neanche Thanatos in persona / potrà separarmi da voi»²⁶⁴.

Successivamente, proponendo di restare a vivere nascosti nel teatro, Sara inizia a pensare a loro tre come a dei personaggi: «Insomma il *copione*, secondo te, / è scritto fino all'ultima parola?»²⁶⁵, «qui dove siamo, dove [...] stiamo *recitando* la nostra vita...»²⁶⁶. Sara ritiene che la vita vera sia quella che fluisce a teatro, ma il suo sacrificio sarà consumato fuori dallo spazio scenico, avverrà in silenzio, nell'ombra, mentre gli attori presenti sulla scena faranno risaltare soltanto il proprio gretto egoismo. Raboni conduce quindi un'interessante riflessione sul testo teatrale in cui la *recita* di Sara appare più vera del reale. In questa riattualizzazione del mito operata dall'autore, il dramma privato si intreccia a quello collettivo, anche se il *background* della vicenda non è riconducibile ad un momento storico preciso. Analoga ad Euripide, e alla versione saviniana, è quella condizione di bios-abiotos, di vita-non-vita, che caratterizza il tempo immediatamente precedente alla morte dell'eroina. Elementi luttuosi percorrono difatti il dramma ben prima che la catastrofe sia messa in atto. L'*Alceste* euripidea si doleva, lo

²⁶¹ Ivi, p. 226.

²⁶² Ivi, p. 237.

²⁶³ Ivi, p. 241.

²⁶⁴ Ivi, p. 249.

²⁶⁵ Ivi, p. 244.

²⁶⁶ Ivi, p. 249.

abbiamo visto, degli affetti e dei piaceri vita che di lì a poco avrebbe abbandonato; in Savinio ritroviamo il Kursaal, un luogo che rappresenta, come abbiamo già visto, uno spazio intermedio tra la vita e la morte; nell'*Alceste* raboniana, attraverso lo studiatissimo riferimento metatestuale, Sara rievoca l'*Alceste* da lei interpretata nel momento in cui il Coro assiste all'agonia della sua regina:

Entro e subito loro mi domandano
della mia padrona, della regina,
vogliono sapere se è ancora viva
e io rispondo: potresti dirla viva
come potresti dirla morta.
Ma lui, il Coro, non se ne dà ragione,
vuol sapere com'è possibile
essere vivi e insieme essere morti.
E io: è allo stremo, sta spirando...²⁶⁷

È quindi, ribadito ancora una volta il carattere ctonio della figura di Alceste: in Euripide è una figura sola, come chiunque debba affrontare la morte e vari sono gli indizi che dall'inizio della *fabula* ne prefigurano il destino luttuoso. In Raboni troviamo la nebbia che, se da un lato favorisce la fuga dei personaggi, dall'altro rappresenta il mistero, l'Aldilà.²⁶⁸ Infine, la metamorfosi totale di Sara nella regina Alceste si compie definitivamente durante il climax del conflitto tra padre e figlio, cioè nel momento in cui la “minicomunità” (come la definisce lo stesso Stefano), messa di fronte alla necessità di sacrificare uno dei suoi componenti per la salvezza degli altri due, perde ogni forma di solidarietà e di accordo, riducendosi ad un triste scontro verbale in cui ognuno cerca di prevalere sull'altro senza concedere terreno:

SARA
[...]
e adesso vi prego, smettetela,
a meno che voi due
non vi siate messi d'accordo
per guastarmi la mia,
aspetta non so più come si dice,
ah, sì, la mia estasi metacronica

²⁶⁷ Ivi, p. 230.

²⁶⁸ Così si esprime, a tal proposito, Raboni: «L'elemento della nebbia si è formato come simbolo abbastanza lentamente: in un primo momento è qualcosa che difende i personaggi e rende possibile la loro fuga; la nebbia permette loro di arrivare nel teatro, in questo luogo di provvisoria salvezza dal quale dovranno proseguire la fuga, senza essere visti. Ma la nebbia poi diventa l'altrove, il luogo nel quale la donna, quando alla fine decide, di fronte al conflitto terribile dei due uomini, di sacrificarsi lei, entra come si va nell'Ade. La nebbia è, da una parte, protettiva e, dall'altra, rappresenta il mistero, l'Aldilà», in *Alceste e i disastri del Novecento*, op. cit., pp. 443-444.

- la meraviglia d'essermi imbattuta
nell'adolescente entusiasta,
nella debuttante col cuore in gola
che sono stata, te ne rendi conto?
Più di vent'anni fa...²⁶⁹

Il gioco della riproposizione della parte che da giovane ha interpretato, attiva il meccanismo - l'espedito - metateatrale: il dramma euripideo, altro e lontano, diviene così presente ed attuale. L'artificio dello spettacolo, che Sara tenta di ricostruire, preannuncia quanto di lì a poco accadrà effettivamente nella realtà. Finzione e reale, recita e presente, si sovrappongono, perché, come affermerà Sara stessa, ognuno in fondo sta *recitando* la propria vita. Il teatro diventa allora il luogo in cui emergono le verità più profonde dell'anima in un continuo movimento tra l'interno e l'esterno, tra il conscio e l'inconscio. E la tragedia di Sara-Alceste, nel suo ruolo di ancella, ha inizio e la donna, in un gioco continuo di riverberi, citazioni e specchi, con queste parole celebra se stessa:

Sì, sono pronta. Ecco. La tragedia
- la mia tragedia è appena cominciata.
Subito all'inizio c'è stato un dio
Che parlava con Thanatos, la morte.
Poi è arrivato il Coro.²⁷⁰

Sara è l'ancella che condivide la sorte e il dolore della sua regina: ne riconosce la grandezza, la gloria, il valore. Tuttavia le sue stesse parole preannunciano il destino della protagonista e acquistano un tono sentenzioso nel momento in cui alludono all'individualismo del marito Stefano-Admeto. L'intreccio, dunque, si ricollega direttamente alla tragedia di Euripide: Sara sacrifica la propria giovinezza, Stefano impersona il sovrano affranto per la perdita subita, e Simone ci ricorda da vicino il vecchio Ferete, che non vuole in nessun caso consegnarsi alla morte.

La donna, nel finale, prende su di sé la bianca veste della regina greca, impedendo ad un altro di sacrificarsi e anzi, salvando non solo la vita del marito, ma anche, ed in questo risiede la sua eccezionale novità, quella del suocero. Sara decide di mettere in atto il proprio sacrificio e scompare nella nebbia, nell'Ade. Così, scrive Raboni: «La sua uscita di scena, di cui gli uomini si accorgono soltanto dopo qualche minuto, è il gesto del suo

²⁶⁹ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 221.

²⁷⁰ Ivi, p. 229.

sacrificio, è il momento in cui il sacrificio si consuma»²⁷¹. Sara sembra quasi compiere il suo gesto - un gesto, e lo sa bene, che la porterà alla morte - con la stessa dignità e con lo stesso silenzio di un personaggio da tragedia classica; scrive Pattoni: «vengono in mente (pensando a Sara) certe nobili e solitarie eroine sofoclee, come Deianira, o Euridice, o Giocasta, che escono di scena senza proferire parola, per darsi la morte»²⁷². La protagonista pone i due uomini di fronte al fatto compiuto della sua scelta, costringendoli con il suo sacrificio a vivere nel ricordo della loro meschina e vana grettezza. Ed infatti il suo personaggio vive fin da subito in un'altra dimensione, distante dagli altri due uomini: l'intreccio si alimenta dalla paura ed i personaggi maschili che non riescono a dominarla soccombono metaforicamente, mentre Sara si vota coraggiosamente alla morte, non per disprezzo della vita, ma per amore, rilanciando in tal modo la scommessa di una nuova - e migliore - vita. La capacità della donna di amare, infatti, contiene in sé la rinascita della vita perché si apre agli altri, consentendo una paradossale rigenerazione salvifica. Grazie al suo sacrificio, atto gratuito e incondizionato, Sara diventa veramente una moderna Alcesti. Alla fine del dramma, quando comparirà - muta e velata come l'Alcesti euripidea - sul camion della salvezza di fianco al marito e al suocero, la donna «non è solo travestita, è mutata, ha acquistato una superiorità sui due uomini, anche se non sappiamo come la gestirà. In realtà ora può benissimo fare a meno di tutti e due; è una regina che non ha più alcun bisogno di re»²⁷³. Nella sua metamorfosi finale Sara diventa dunque regina. Ma per quale motivo? Certo, nella tragedia greca Alcesti è regina di Fere, e quindi, anche solo per un ultimo parallelismo, il termine sarebbe appropriato. Tuttavia, o forse proprio per questo, il custode avverte il pubblico di non prendere troppo alla lettera le parole:

Dicono che sia una regina,
ma non so di che paese, e nemmeno
se la parola sia da intendere
in senso proprio oppure figurato.

A questo proposito può venire in aiuto l'interpretazione di Cesare Lievi, il regista che per primo curò la messa in scena del dramma di Raboni nel gennaio del 2004 al teatro Santa Chiara di Brescia. Lievi, infatti, si era già confrontato non solo con testi classici, ma anche, tra i tanti, con Pirandello, e da questa esperienza, forse, deriva la sua

²⁷¹ G. Raboni, *Alcesti e i disastri del Novecento*, op. cit., p. 444.

²⁷² M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 47.

²⁷³ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 308.

personale lettura dell'*Alceste* raboniana. Lievi scrive: «Sara ha cambiato ruolo: ad semplice ancella [...] è diventata Alceste, la guida, la regina. Ma perché? Per la sua rinuncia? Per l'amore che l'ha portata al sacrificio? Non lo credo. Sara è diventata regina perché ha detto restiamo qui in *teatro*, in un luogo dove si può veramente essere se stessi, mostrare e capire, senza vergogna e pudore, chi siamo e cosa vogliamo. Sara è diventata regina perché ha preferito la verità dell'apparire alla menzogna della realtà»²⁷⁴. Per il regista, dunque, il sacrificio di Sara, quello che la porta a diventare regina, è il gesto supremo di chi non vuole tradire la verità del proprio essere preferendo - ed in questo Lievi è davvero pirandelliano - la falsità solo apparente del teatro, della *recita*, all'ipocrisia di una realtà cui lei non può, e non vuole, sottomettersi. Questa lettura, al di là delle implicazioni metateatrali²⁷⁵, ha l'indubbio pregio di ampliare lo sguardo, portando la lettura del testo su un piano più generale, che permetta di comprendere il sacrificio di Sara al di là del rapporto che la lega a Stefano e Simone, e al di là persino della sua immedesimazione con la regina di Fere. A questo proposito, infatti, il testo di Raboni risponde forse meglio di ogni altro alle domande che angosciano l'uomo del suo secolo sul senso della verità, sul senso da dare alla storia, ai valori e all'etica.

3.7- Di fronte alla Storia: Alceste e i disastri del Novecento.

*O forse la felicità
è solo degli altri, d'un altro tempo,
d'un'altra vita e a noi non è possibile
che recitarla come viene viene,
a soggetto, ostinandoci a inseguire
la parte di noi stessi
in un vecchio, bizzarro canovaccio
senza capo né coda...*
(G. Raboni, *Barlumi di storia*)

Il sacrificio dell'*Alceste* raboniana si colloca sullo sfondo di un momento storico non meglio delineato, ma tuttavia abbastanza riconoscibile. Questo è ciò che scrive l'autore in proposito, lo ripetiamo: «Ho pensato che, escludendo dal gioco qualsiasi divinità, il

²⁷⁴ C. Lievi, *L'Alceste di Giovanni Raboni. Riflessione di un regista*, in *Sacrifici al femminile – Alceste in scena da Euripide a Raboni*, op. cit., p. 447.

²⁷⁵ Implicazioni dovute, probabilmente, all'accostamento da parte del regista di *Alceste* a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.

tragico dovesse essere offerto da una delle tragedie del XX secolo; importava che non si potesse decidere quale. Ho cercato di disseminare indizi che si potessero elidere a vicenda, ma sullo sfondo di una persecuzione storica, di un destino che è il destino di una violenza storica, di una violenza politica, anche»²⁷⁶. Non si ha bisogno di ricorrere ad un dio, sembra dire Raboni, quando le tragedie causate dalla seconda guerra mondiale richiesero un numero così enorme di vittime, di persone chiamate a morire per un'ideologia, per una sete di potere e di assolutismo che, a distanza di decenni, lasciano ancora il loro segno sull'occidente.

Da un punto di vista storico, gli indizi non mancano: i tre, che si definiscono «perseguitati»²⁷⁷, «agnelli votati allo sterminio»²⁷⁸ potrebbero far pensare alla Shoah, tanto più che i nomi di Sara e Simone - indicati solo a margine da Raboni, ma mai pronunciati nel dramma - sono di derivazione ebraica. In modo più o meno indiretto si fa inoltre riferimento ad un certo sterminio politico, come potrebbe lasciare intendere la frase pronunciata da Stefano:

[...] finire tutti e tre insieme
in uno degli stadi o dei velodromi
dove il potere sta ammassando
i presunti avversari del nuovo ordine.
[...] per l'uno o l'altro di noi due
le chances di non incorrere
a brevissimo termine
in qualche rastrellamento o imboscata
o nella denuncia di un buon vicino
sarebbero le stesse, cioè nessuna.²⁷⁹

Come fa notare giustamente Fabio Magro: «La minaccia che incombe sui tre protagonisti [...] si delinea così in modo ambiguo, sia attraverso accenni generici come “visti i tempi che corrono”, “il nostro mondo sta cadendo a pezzi” ecc., ma anche mediante riferimenti più precisi»²⁸⁰. I termini del discorso restano comunque talmente vaghi che risulta difficile, se non volutamente impossibile, distinguere un riferimento dall'altro: che la tragedia faccia riferimento alla guerra civile spagnola, alla Shoah, alla Germania divisa del dopoguerra, o al ventennio fascista²⁸¹, quello che conta è che Sara,

²⁷⁶ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, op. cit., pp. 442-443.

²⁷⁷ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 211.

²⁷⁸ Ivi, p. 214.

²⁷⁹ Ivi, p. 244.

²⁸⁰ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 309.

²⁸¹ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 251.

Stefano e Simone rischiano la loro vita, per motivi ignoti, «da quando un odio indecifrabile / trasformatosi in legge dello Stato»²⁸² ha preso il potere nel loro paese. Singolare appare il fatto che il dramma si costituisca come una sorta di doppia scena, antica e moderna, separata da un'immaginaria linea d'ombra che solo alla fine i personaggi varcheranno, anche se solo simbolicamente. L'antico - come già in Savinio - è riletto con la lente deformante del ventesimo secolo costellato di olocausti, eccidi, epurazioni. Entro una cornice atroce viene riproposta la storia di uno straordinario atto d'amore. Raboni centralizza quello che è l'eterno dramma dell'umanità, lacerata tra istinto di autoconservazione e attesa ineluttabile della morte.

Inquadrata la vicenda in tale contesto storico - reale benché sfumato nei suoi tratti più netti e precisi - il sacrificio di Sara assume quindi un'altra accezione, forse meno intuibile ad una prima lettura, ma sicuramente più profonda e più vicina alla sensibilità di uno spettatore contemporaneo. Inoltre, questa lettura del testo viene legittimata dal volume di poesie di Raboni, *Barlumi di storia*, uscito lo stesso anno di *Alceste*, ed in cui il poeta ripercorre gli anni del conflitto mondiale: la sua Milano, come già affermato nel capitolo precedente, appare devastata dalla guerra ed il senso di una possibile speranza sembra scomparire del tutto. I *barlumi* sono allora, nella visione del poeta, quei piccoli momenti di vita quotidiana, minuta e semplice, capaci, però, di illuminare il buio della storia: il padre che fa il pendolare tra Milano e il rifugio in cui vive la famiglia, gli amici, qualche scorcio della sua tanto amata città.

Non sarà allora un caso, riuscire a riconoscere all'interno di *Alceste*, vere e proprie citazioni, o per meglio dire frammenti, riferimenti - in qualche modo dei *barlumi*, dei recuperi - di luoghi di altre opere dello stesso autore. Ed allora nelle parole di Stefano: «ma a me, se permettete, più dei vostri bons mots interessa [...]»²⁸³ non sarà difficile udire l'eco, nell'utilizzo colto della citazione francese, della lirica *Partita in Gesta Romanorum*: «Una sorte propizia ci ha riuniti. / In così buona compagnia ciascuno / sente il valore dei propri bon mots»²⁸⁴; ed ancora quando Stefano afferma riferendosi alla donna: «in cerca del passato lei / che pensa soltanto al futuro, / che ha sempre avuto voglia di bruciarsi / tutti i ponti alle spalle»²⁸⁵, ricorda e richiama da vicino l'*incipit*

²⁸² Ivi, p. 247.

²⁸³ Ivi, p. 210.

²⁸⁴ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 13.

²⁸⁵ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 213.

delle *Canzonette Mortali*: «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro / e solo del futuro ho nostalgia, / mai del passato»²⁸⁶. Si possono notare anche riprese di temi, come quello della città malata nel riferimento, peraltro già nominato, «non sembrava più la città / dove eravamo abituati a vivere, / anzi non sembrava nemmeno più / una città di vivi»²⁸⁷ in cui Sara descrive la città da cui sono costretti a fuggire delineandola nei tratti di uno spaventoso mondo degli inferi; altri riferimenti tematici sono per esempio quelli della delazione del tempo, dell'allusione agli amici, fino alla ripresa, quella forse più interessante e coinvolgente, affidata al padre, con un rinvio generale all'atmosfera di *Quare tristis*.

Quindi, per concludere, come si deve leggere, in questo senso, il sacrificio di Sara-Alceste? Potrebbe essere forse un altro di quei “barlumi di storia” in grado di rischiarare il «paesaggio infero»²⁸⁸ evocato durante tutto lo svolgimento del dramma? Per prima cosa è necessario notare che Sara si distacca fin da subito dalla visione di Stefano e Simone ed infatti quando i due cominciano a discutere, le sue parole suonano molto simili, nel tono, a quelle di Primo Levi in *Se questo è un uomo*, anche se, in questo caso, mediate dalla speranza per quel che non è ancora accaduto:

Basta, amore, ti supplico, così
si fa soltanto il gioco
di chi mira a toglierci l'anima
prima ancora di toglierci la vita!²⁸⁹

Questo trascina immediatamente la riflessione su un altro piano: non si tratta più, per la donna, di sopravvivere, come vorrebbe invece Simone, che nella vita vuole «restarci / anche a testa bassissima»²⁹⁰, Sara comprende che, nel momento delle scelte supreme, l'uomo rischia di imbestialirsi, di suscitare odi altrimenti inimmaginabili, e comprende anche che il mezzo di questa violenza sono le parole, capaci - e da qui il titolo - di *esiliare*, di allontanare le persone le une dalle altre:

Quando si è chiusi dentro un incubo
qualche volta, lo so,
si cerca di svegliarsi
gridando una parola qualsiasi

²⁸⁶ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. 575.

²⁸⁷ M.P. Pattoni (a cura di), *Alceste. Variazioni sul mito*, op. cit., p. 237.

²⁸⁸ Ivi, p. 48.

²⁸⁹ Ivi, p. 240.

²⁹⁰ Ivi, p. 236.

con tutto il fiato che si ha in gola
- ma so anche che è a furia di parole
che gente come noi si procura le ferite più infette...²⁹¹

Sara comprende che la decisione che la sua micro-comunità è chiamata a prendere porterebbe i due sopravvissuti ad una salvezza solo apparente:

E poiché le cose non cambiano
Allora, è chiaro, tocca a noi cambiare,
rinunciare a noi stessi,
amputarci degli affetti più cari,
tradire tutte le parole date...
E lo chiameresti questo, salvarsi?²⁹²

Solo in Sara si manifesta il dubbio che la salvezza non consista realmente nell'esilio, visto che partire tutti insieme non è possibile. E nella donna si fa sempre più lucida la consapevolezza che una nuova vita futura, fondata sul sacrificio di una vittima innocente, non possa riservare nulla di positivo. L'unica soluzione quindi, per la donna, non può che essere continuare a restare nascosti nel teatro:

E cosa vuoi che voglia dire qui
se non qui dove siamo,
dove il caso o chissà cos'altro
ci ha fatto capitare e non a caso
stiamo recitando la nostra vita?
È qui, ne sono certa,
qui dove ho ritrovato
la mia passione d'una volta,
qui dove non c'è ronda d'assassini
che possa scovarci, dove nessuno,
neanche Thanatos in persona,
potrà separarmi da voi,
è qui che dobbiamo restare!²⁹³

In un teatro si può sparire, diventare fantasmi: numerosi sono i passaggi impensabili, gli spazi creduti impraticabili, le «porte nascoste dietro tramezzi»²⁹⁴.

A questo punto si colloca il punto massimo di tensione della tragedia: lo spettatore, tanto quanto i protagonisti, è chiamato a prendere una decisione, a fare una scelta senza lasciare troppo spazio a sottili ragionamenti: ma cosa è possibile fare quando gli ordini, chiari e definitivi, sono di: «non presentarsi in più di due / o nemmeno quei due saranno

²⁹¹ Ivi, p. 236.

²⁹² Ivi, p. 245.

²⁹³ Ivi, p. 249.

²⁹⁴ Ivi, p. 250.

accolti»²⁹⁵? Simone e Stefano tentennano, prendono (e perdono) tempo attraverso vecchi rancori e battute ironiche tra il cinico ed il beffardo. Lo spettatore, in un certo senso, dimentica per un attimo Sara, a sua volta rimandando il momento dell'identificazione con questo o quel personaggio.

Nel momento in cui la donna, lo abbiamo appena visto, proporrà agli altri di restare tutti a vivere nascosti nel teatro, lo sgomento dei due uomini è lo stesso del pubblico: rischiare di sacrificare potenzialmente tutta la micro-comunità quando si potrebbero salvare per certo due di loro, non avrebbe infatti, dal loro ottuso punto di vista, alcun senso. Tuttavia con la sua proposta, Sara riafferma l'importanza della solidarietà di fronte al nemico, l'importanza di non cedere di fronte ad una situazione che porterebbe all'imbarbarimento, alla morte spirituale prima ancora che fisica. Al rifiuto dei due uomini, incapaci di comprendere il motivo profondo della sua proposta, la reazione di Sara non potrà che essere una, ovvero sparire «[...] in quella gran nebbia che c'è là fuori / e che lei stessa, se vi ricordate, / ha paragonato all'Ade»²⁹⁶ come afferma il Custode. Se i due uomini, infatti, sono così avvolti nel loro egoismo al punto da poter pensare di «[...] mutare, con l'aiuto del tempo, / in una specie di dolcezza / anche la più atroce delle vergogne»²⁹⁷, lo spettatore, invece, non può agire con la stessa disinvoltura di fronte al sacrificio di Sara. In fondo, nonostante la prefigurazione data dal parallelismo con l'*Alceste* euripidea, le cose sarebbero potute andare diversamente. Forse, come osserva l'acuto Custode, sono stati proprio Simone e Stefano a spingere Sara a fare quello «[...] che tutti e due volevate con ogni vostra forza, dalla più palese alla più segreta, e che anche lei, evidentemente, ha voluto per voi»²⁹⁸.

Come mette in luce, con acutezza, Fabio Magro: «Suggestionati dal mito tradizionale si può essere tentati di non porsi neppure questa domanda, ma il fatto è che Sara semplicemente lascia i due uomini in balia di sé stessi, del loro copione sempre uguale. [...]. Il gesto di Sara ha dunque, in questo senso, un grande valore come assunzione di responsabilità nei confronti in primo luogo di se stessa: è un gesto, in sostanza, di affrancamento. Sara non rinuncia tanto alla propria vita, ma ad una vita chiusa nel perimetro delle dinamiche perverse in cui sono invischiati il suocero e il marito»²⁹⁹.

²⁹⁵ Ivi, p. 246.

²⁹⁶ Ivi, p. 259.

²⁹⁷ Ivi, p. 262.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, op. cit., p. 311.

Il sacrificio di Sara ha dunque un valore molteplice: sparendo nella nebbia, la donna salva la vita del marito e del suocero, evita loro di confrontarsi con una scelta che sarebbe stata insostenibile - qualunque essa fosse stata - e soprattutto riafferma la sua umanità, la sua pietà, rifiutando di scendere a compromessi con i sentimenti di solidarietà e altruismo di cui finora era stata portatrice. Il momento chiave dello scambio, quando Sara-Alceste accetta di sacrificarsi al posto dei due uomini, rimane confinato nelle poche parole del Custode, non divenendo oggetto di una effettiva rappresentazione, mentre la figura della protagonista si carica, quindi, di una complessa ambiguità, così come ambiguo è stato, fin dall'inizio, il clima di tragedia incombente e di angosciosa attesa che ha contraddistinto il dramma nel suo intero svolgersi.

Come l'Alceste greca, anche Sara è una salvatrice, ma nel dramma di Raboni sono assenti i rimpianti ed anche le richieste, il ricordare al salvato l'importanza del suo gesto. In Sara tutto è gratuità, e questa assolutizzazione del personaggio viene salvaguardata fino alla fine, quando l'autore sceglie di lasciare insoluto l'enigma eterno della donna velata che sale sul camion. Il contesto storico in cui Raboni decide di inserire la vicenda, inoltre, permette di ampliare la panoramica: quello che era "solo" il sacrificio di una sposa verso suo marito diventa un sacrificio in nome dell'umanità intera, contro quei poteri che hanno cercato - o cercano? - di ridurre l'uomo ad una bestia istintuale, privandolo di quella naturale compassione che sola è in grado di portare il singolo a vivere il destino della collettività.

Sara ricompare, senza però mostrare il suo volto: il velo, lo abbiamo già visto, le avvolge il capo e la rende irriconoscibile agli occhi dei personaggi maschili. Lo scioglimento, insomma, appare ancora più amaro dell'archetipo euripideo. L'agnizione è rimandata al di fuori del dramma ed i due uomini saliranno sul camion senza conoscere l'identità della passeggera, muta e velata:

CUSTODE:

Ah, a proposito, quasi
me ne dimenticavo: avrete
una compagna di viaggio. Verrà
con voi fino alla cala
per imbarcarsi assieme a voi

(mentre il Custode continua a parlare, sul fondo della scena compare Sara, riconoscibile ma misteriosamente mutata e con il volto nascosto da un velo)

[...]

Dicono che sia una regina,
ma non so di che paese, e nemmeno
se la parola sia da intendere
in senso proprio o figurato.³⁰⁰

L'atto sacrificale di Sara mette finalmente in luce i segreti più intimi e finora rimasti inconfessati dell'animo dei due personaggi. Ed è ancora una volta il Custode, perfetto nel suo ruolo di personaggio veramente *epico*, a portare a galla i vili pensieri dei due uomini:

Credete a me, no avete altra scelta:
salite su quel camion.
Oltretutto, se ci pensate,
è quello che tutti e due volevate
con ogni vostra forza
dalla più palese alla più segreta
e che anche lei, evidentemente,
ha voluto per voi.

STEFANO:
Ma...

SIMONE:
Quell'uomo, chiunque sia, ha ragione.
Diamogli retta, figlio.
Io sono vecchio, tu sei giovane,
ma entrambi, credo, siamo adulti,
e letterati quanto basta
per mutare, con l'aiuto del tempo,
in una specie di dolcezza
anche la più atroce delle vergogne. Su, vieni.

STEFANO:
Non potrò mai perdonartelo.

SIMONE:
Né io a te. Ma ciascuno di noi due,
vedrai, troverà il modo di perdonarlo un po' a se stesso.³⁰¹

Simone ha opposto un tenace rifiuto alla morte e a qualsiasi azione coraggiosa che a questa fosse implicata. La vecchiaia si è tradotta per lui in un caparbio attaccamento alla vita, in un'esistenza mai sazia. Mentre di Stefano, infine, è stato smascherato il falso, e quanto mai superficiale, altruismo. Stava forse iniziando a comprendere? Nelle sue parole ci sembra di scorgere un ultimo, vano tentativo di restare per provare a cercare la

³⁰⁰ M.P. Pattoni (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito*, op. cit., pp. 264-265.

³⁰¹ Ivi, p. 262.

donna. Egli in realtà, si lascia presto travolgere, in modo vile, come il padre, dalla necessità della congiuntura e dalla cruda, imbarazzante verità che finalmente è emersa dalle agghiaccianti battute del Custode. Entrambi i protagonisti maschili sembrano, in fondo, accettare la scelta della donna, a differenza dell'Admeto, un personaggio in formazione che, attraverso la sofferenza, compie una maturazione interiore e, alla fine della storia, appare degno di riottenere l'amore della sposa riconquistata. In Raboni, la personale convenienza, alla fine, prevale su qualsiasi buona intenzione. La mancata sintonia tra i due uomini nella nostra *recita* non trova più spiegazione nella mera differenza del carattere o nella gelosia. La verità inconfessata è un'altra: ed è quella di scelte dettate unicamente dal puro istinto di conservazione, al quale ogni legame affettivo è risultato sacrificato.

Raboni, dunque, restituisce ad Alceste il posto d'onore che Euripide, per primo, le aveva affidato, ma lo fa conferendole una sensibilità pienamente moderna: Sara compie, è vero, il medesimo sacrificio di Alceste, ma motivazioni, finalità e risultato sono fondamentalmente diversi. Nella scena finale la donna appare diversa, mutata: ha acquisito una certa superiorità sui due uomini, e ora, in qualità di vera regina, potrà anche forse fare a meno di tutti e due. Su tutti, nell'opera di Raboni, si impone la posizione eroica di Sara che mette a repentaglio la propria vita per rimanere fedele ad un orizzonte di valori in cui i doveri dell'*eros* e della *filia*, dell'affetto inteso in senso più generale e onnicomprensivo, hanno ancora un'importanza totale, assoluta.

Conclusioni.

Quando si affrontano tematiche relative al mito ci si trova quasi necessariamente a toccare nodi concettuali nevralgici che risultano presenti e attivi lungo tutto l'arco storico dello sviluppo culturale europeo. Il primo, e forse più importante, nesso rimanda direttamente all'esperienza del tragico. Non sempre il racconto mitico si svolge in prospettiva tragica, è vero, ma certamente è questa la chiave di molti temi mitici ed in particolare di quelli che, per diversi motivi, possiamo considerare fondanti. Intendiamo per tragico il dispiegarsi di un rapporto necessariamente e ineludibilmente conflittuale, senza possibilità di uscita, quindi, anche nel caso in cui - ed è il nostro caso - la vicenda mitica si concluda felicemente: in *Alceste* ciò avviene grazie all'intervento di potenze esterne e superiori, senza intaccare tuttavia l'intima sostanza del dilemma che si era in principio determinato. Nel Novecento la forza di attrazione del mito e delle sue peculiari componenti si rivela pienamente proprio là dove ad esso è assegnata la funzione di sorreggere un proposito letterariamente parodistico attraverso, cioè, la costruzione di un impianto che duplica il modello e ne esplicita i significati immergendoli nella sensibilità moderna e portandoli fino al loro estremo limite. Ed esemplare di questa modalità, come si è avuto modo di comprendere, è certamente la scrittura di Raboni. La sua ironia corregge ma anche rafforza la natura tragica del racconto mitico di *Alceste*: nel momento in cui lo storicizza, lo rende anche maggiormente assoluto, sciolto da ogni vincolo temporale e culturale per attingere, sembra, ad una sua profonda indole antropologica e psicologica. Della dimensione tragica fa naturalmente parte integrante l'esperienza della morte - anche quando, ed è sempre il nostro caso, l'esito non sia concretamente luttuoso o comunque non si tratti morte fisica - che si articola attraverso una elettiva modalità di compimento: il sacrificio. Ed è sempre sacrificio di sé nel rapporto con un *altro*, un *altrove* al quale è interamente affidato il senso della scelta. Il sacrificio infatti, e lo abbiamo visto, è sempre un'opzione, un modo, soggettivamente fondato, di sciogliere il dilemma tragico nel quale l'individuo si ritrova costretto. Può assumere una connotazione etica, come per *Antigone*, religiosa, come nel caso di *Ifigenia*, o esistenziale, pensiamo ad *Edipo*, ma il filo che lega tutte queste varianti è sostanzialmente lo stesso: la volontà, consapevolmente determinata, di affermare la propria individualità ed i propri valori come misura estrema capace di colmare la

frattura irreversibile che si è prodotta nel tessuto della società o, come per Alceste, nel nucleo familiare. Il mito di Alceste, già nella tragedia euripidea (438 a.C.), si propone come atipico ed innovativo dal momento che i lineamenti spesso comici, l'insistita presenza di motivi fiabeschi - retaggio di ancor più antichi *folktales* - ed il presunto lieto fine lo pongono come un testo sperimentale ed innovativo, sin dalla classicità, al confine tra due generi letterari: tragedia e commedia. La storia della donna che accetta di morire al posto del marito rivive in numerose successive riscritture sotto varie e diverse sembianze, pur rimanendo pressoché invariata nella sua struttura fondamentale che, attraverso esemplificazioni comparate tratte da testi di vari autori, abbiamo cercato di definire nelle sue intrinseche peculiarità. Nella storia di Alceste l'amore si configura come entità valoriale da difendere anche a costo della vita stessa: la morte di Alceste è infatti una morte "che fa vivere", non solo garantendo la sopravvivenza della persona amata, ma anche perché diviene generatrice di vita rinnovata per l'eroina stessa, sia nell'immediatezza dell'intreccio narrativo che nel raggiungimento di un'*aretè* che trascende i confini stessi del vivere e del morire per assurgere ad un *mythos* destinato a perpetuarsi attraverso il canto immortale dei poeti e degli scrittori delle generazioni successive. Il personaggio di Alceste racchiude in sé molteplici valenze degne di suscitare interesse proprio perché rimanda ad una sfera profonda della nostra soggettività e va a lambire le zone di confine tra *eros* e *thanatos*. Si tratta inoltre, come abbiamo avuto modo di vedere, di una figura che ha più di qualcosa a che vedere con il Novecento dal momento che le sue suggestioni hanno effettivamente raggiunto l'epoca della modernità, sino a varcare le soglie del millennio e ciò risulterebbe ingiustificabile senza la percezione di una qualche paradigmaticità ancor viva. L'opera oggetto della nostra analisi, l'*Alceste* di Giovanni Raboni, rispetto alla tradizione, ha proposto una significativa rivoluzione poetica, tematica, stilistica e metrica (si tratta infatti, lo ripetiamo, di un teatro in versi liberi di settenari, novenari ed endecasillabi), in cui si predilige la morte come motivo di riflessione principale. Inserendo quest'opera in un più ampio corpus raboniano, essa appare a tutti gli effetti come la *sintesi* di tutta la sua produzione poetica e letteraria che alla morte aveva riservato uno spazio non indifferente. Per Raboni, infatti, la scoperta del senso della vita deriva principalmente dall'acquisizione della consapevolezza di *thanatos*, inteso non come conoscenza di tipo intellettuale e astratto, ma come vera e propria riflessione sulla propria morte, consentita

dalla poesia stessa. In tutte le riproposizioni del mito vengono problematizzati quegli elementi che nella favola apparivano naturali e che, trasposti sulla scena, rivelano le loro contraddizioni. La riscrittura di Raboni si ricollega all'originale innanzitutto nella volontà di rimanere fedele al testo, non a livello letterale, ma nella problematicità complessiva, sottolineandone gli aspetti irrisolti. Con il modello euripideo, dunque, Raboni instaura un rapporto dialettico e dinamico, che di fatto moltiplica le diverse possibilità prospettive dell'ipotesto. Nella sua *Alcesti o La recita dell'esilio*, come abbiamo più volte sottolineato, viene amplificato il ruolo del teatro che ben si presta a trattare l'opposizione-contiguità tra la vita e la morte. Raboni ambienta la vicenda nell'allusivo contesto di un Teatro - non a caso lo scrive con la lettera maiuscola - ed in fondo squisitamente teatrale è l'essere ed insieme il non essere che accompagna tutto lo svolgersi antico del mito e l'opera, nella sua valenza metateatrale, innesca un continuo scambio di funzioni tra illusione e realtà. Ed infatti per Raboni di *recita* di un esilio si parla: la riflessione del teatro su se stesso raggiunge qui le radici stesse del senso del testo. Scrive a tal proposito Susanetti riferendosi proprio al senso del dramma: «si traduce, implicitamente, nel valore stesso della poesia e del teatro che celebra chi muore, che ne garantisce il ricordo, e che nel finale rende il miracolo completo costruendo la scena della resurrezione»³⁰². Per quanto riguarda il tema della morte, come si è visto, in ciascuna variante del mito, si oppone l'intento di Admeto di vivere ad ogni costo anche a prezzo della morte di una persona cara ed il punto di vista di Alcesti convinta che la vita senza il marito non meriti di essere vissuta. Le riscritture tendono a semantizzare in modo diverso il tema della catabasi e del successivo, per quanto parziale ed ambiguo, *happy end*, proponendo soluzioni differenti al problema del ritorno in vita di una Alcesti spesso velata e quasi sempre afasica. Soluzioni che comunque sembrano voler sancire l'impossibilità di un ritorno tra i vivi per chi della morte, necessità inderogabile, ha sempre fatto esperienza diretta. Nella produzione poetica di Raboni il tema del rapporto tra i vivi e i morti è sempre stato presente ed in questo senso, dunque, *Alcesti* non si discosta: nell'opera infatti il vero tema risulta essere proprio questo continuo, lento ma graduale, quasi insensibile, scambiarsi di posizioni fra vivi e morti, ed infatti la figura di Sara che si vota al sacrificio per salvare i due uomini che ama risulta essere, nel finale, quella moralmente più “viva” dei tre. Ancora a

³⁰² D. Susanetti (a cura di), *La favola della bella morte*, in *Euripide, Alcesti*, op. cit., p.23.

proposito del finale del dramma, l'*Alceste* di Raboni non solo resta muta - come quella di Euripide - a differenza di questa resta anche velata. Il dramma si conclude, infatti, con il Custode che avvia i suoi tre protetti alla salvezza, ma senza svelare l'identità della terza persona, o meglio, presenza.

Qui il velo risulta essere quindi una sorta di metafora della maschera teatrale, ed in generale dell'arte come protezione e l'ostinazione di quel silenzio e del velo stesso ci turba profondamente e nello stesso tempo ci affascina e ci colpisce.

Alceste sollecita, dunque, la creatività artistica di Raboni, al quale era stato richiesto di pensare ad un testo d'argomento classico. Il poeta, nel suo riscrivere l'opera, tuttavia, non rinuncia a voler prescindere da un giudizio sulla storia più recente e questo ci pare particolarmente interessante e ci induce a riflettere, attraverso la parabola della protagonista, sugli avvenimenti di fine secolo. Questo perché delle lacerazioni della storia più recente ci parla, appunto, la breve vicenda dei tre personaggi in fuga sullo sfondo di una persecuzione storica, che Raboni si impegna volutamente a non farci individuare, ma che - lo sappiamo - appartiene tutta al secolo terribile che ci siamo appena lasciati alle spalle. Ancora più interessante, inoltre, è risultato il fatto che tali lacerazioni fossero accompagnate dalle "motivazioni" o "pulsioni del cuore", che a loro volta hanno prodotto nuove umane lacerazioni nei tre personaggi i quali, sperando di fuggire dalla follia in cui è accaduto loro di vivere, trovano ricovero provvisorio, nella notte, in un teatro abbandonato. Durante l'accadimento che è la *recita* cui si è assistito, i tre personaggi hanno mostrato e forse capito - o cominciato a capire - di più di se stessi, mentre l'ancella di un tempo si è potuta trasformare in regina. Lo è diventata grazie al proprio gesto? O è stato, come altri propongono, per la sua volontà di restare in quel luogo, nel Teatro, preferendo «la verità dell'apparire alla menzogna della realtà»³⁰³? L'*Alceste* di Raboni allora non racconta di un ritorno dall'aldilà, racconta piuttosto di una fuga dall'inferno delle coscienze, o - solo per i due uomini - dell'ingresso in un loro purgatorio, a causa di una donna «immagine del loro amore e della loro vergogna»³⁰⁴. Raboni ci presenta, infatti, uno Stefano-Admeto che accetta ingloriosamente il destino a lui favorevole. Il poeta paragonò il desiderio finale di cercare Sara alla «retorica»³⁰⁵

³⁰³ G. Raboni, *Alceste e i disastri del Novecento*, op. cit., p. 444.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 443.

³⁰⁵ *Ibidem*.

disperazione di Admeto in Euripide, per una morte che lui aveva «richiesto o comunque accettato»³⁰⁶.

Per concludere, in Raboni la poesia e, con essa, il teatro è «valore che non si esaurisce in se stesso, che non esclude l'importanza dell'altro, della realtà, di tutto ciò che la realtà contiene e propone»³⁰⁷. I temi dell'ingiustizia, della persecuzione, della morte, dell'innocenza ingiustamente perseguitata e punita, l'immagine, esplicita o implicita, della città come teatro della peste, come contenitore di possibili contagi fisici e morali, sono tutti temi raboniani di confessata ascendenza manzoniana che, attraversando l'intera sua poesia (da *Gesta Romanorum* fino agli *Ultimi versi*, pubblicati postumi) giungono sintetizzati in maniera magistrale in *Alcesti o La recita dell'esilio*, vero ultimo lavoro poetico del nostro autore. «Rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne ed ossa»³⁰⁸ fu il suo programma poetico, alla ricerca di «qualcosa di possibile: cioè una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di comprometersi con la realtà». E se dunque di fantasmi della poesia si parla, non può non tornare alla mente, immediata, l'immagine di tutte le Sara-Alcesti che velate e mute, pallide e misteriose, ritornano alla vita con in mano il loro bagaglio infinito di enigmi e perplessità.

Vista l'indimostrabile *ineffabilità* della poesia, sostenuta dichiaratamente da Raboni, probabilmente ogni parola in più a questo punto sembrerebbe un'eccedenza, si preferisce, quindi, concludere lasciando che siano, così come in apertura, le parole dello stesso poeta a suggellare questa ricerca: «L'importante è essere ben convinti che la poesia non è né uno stato d'animo a priori né una condizione di privilegio né una realtà a parte né una realtà migliore. È un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo, più compiutamente umano; un linguaggio al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario, capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo»³⁰⁹.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ R. Zucco (a cura di), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, op. cit., p. XCIII.

³⁰⁸ Parole di Raboni riportate da Cortellessa in *Giovanni Raboni. La poesia che si fa*, Garzanti, Milano 2005, p. 385.

³⁰⁹ G. Raboni, «Corriere della Sera», 3 febbraio 2004.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giovanni Raboni:

I. Poesia

- (1961) *Il catalogo è questo. Quindici poesie*, Lampugnani Nigri, Milano.
- (1963) *L'insalubrità dell'aria*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- (1966) *Le case della Vetra*, Mondadori, Milano.
- (1967) *Gesta romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Lampugnani Nigri, Milano.
- (1970) *Economia della paura*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- (1975) *Cadenza d'inganno*, Mondadori, Milano.
- (1982) *Nel grave sogno*, Mondadori, Milano.
- (1986) *Canzonette mortali*, Crocetti, Milano.
- (1988) *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Mondadori, Milano.
- (1990) *Versi guerrieri e amorosi*, Einaudi, Torino.
- (1993) *Ogni terzo pensiero*, Mondadori, Milano.
- (1997) *Tutte le poesie (1951-1993)*, Garzanti, Milano.
- (1998) *Quare tristis*, Mondadori, Milano.
- (2000) *Tutte le poesie (1951-1998)*, Garzanti, Milano.
- (2002) *Barlumi di storia*, Mondadori, Milano.
- (2006) *Ultimi versi*, postfazione P. Valduga, Garzanti, Milano.

II. Prosa

- (1976) *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma.

(1980) *La fossa di Cherubino*, Guanda, Milano.

(1994) *Devozioni perverse*, Rizzoli, Milano.

III. Teatro

(2000) *Antigone*, in *Tu hai preferito vivere io morire. Con Antigone di Sofocle (I quaderni del Teatro Olimpico, 6)* a cura di M. G. Ciani e F. Donadi, Agorà, Vicenza.

(2000) *Rappresentazione della Croce*, Garzanti, Milano.

(2002) *Alceste, o La recita dell'esilio*, Garzanti, Milano.

IV. Interventi critici, interviste, altro

Raboni G. (1977), *Autoritratto*, in «L'approdo letterario», XXII, n. 77-78, giugno, pp. 253-60.

Raboni G. (1986), *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretto da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, nuova edizione a cura di N. Sapegno, Garzanti, Milano, vol. VII, *Il Novecento*, t. II, pp. 209-48.

Raboni G. (1992) *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp. 41-49.

Raboni G. (1999), *Una sonata di Beethoven per riconciliarsi con il mondo*, in «Corriere della Sera», 8 agosto.

Raboni G. (2001), *Mario Luzi, gioventù di poeta*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre.

Raboni G. (2003), *Nel rifugio mi chiedevo: che cosa ho fatto di male?*, in «Corriere della Sera», 21 marzo.

Raboni G. (2004), *Pantheon. Le ragioni della vita*, RAI Nettuno SAT 1, 18 settembre; trascrizione di R. Zucco.

Bibliografia critica:

- Avezzù G. (1999), *Didaskaliai. Tradizione e interpretazione del dramma attico*, Imprimerie, Padova.
- Baldacci L. (1963), *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e Novecento italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Bàrberi Squarotti G. (1966), *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, pp. 162-63.
- Basta Donzelli G. (1987), *Euripide*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, diretto da F. Della Corte, Marzorati, Milano.
- Beekes R.S.B. (1986), "You can get new children...". *Turkish and Other Parallels to Ancient Greek Ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides*, in «Mnemosyne» 39, pp. 225-239.
- Bellocchio P. (1995), *L'itinerario poetico di Raboni*, in «Quaderni piacentini», n. 57, novembre 1974 - gennaio 1975, pp. 147-53; poi in *L'astuzia delle passioni 1962-1983*, Rizzoli, Milano, pp. 116-28.
- Bettini M. (1992), *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino.
- Bettini M. (2012), *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.
- Bigongiari P. (1993), *L'anno giusto di Raboni tra Proust e la poesia*, in «La Nazione», 15 dicembre.
- Bisicchia A. (2004), *Cielo e Inferno. Un modello di scrittura scenica: Il teatro di Pietro Carriglio*, Flaccovio Editore, Palermo.
- Biondi M. (2005), *Milano negli occhi di Giovanni Raboni: Le case della Vetra*, in «Levia Gravia», n. 7, pp. 169-188.

- Brillante C. (2005), *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» n. 54, pp. 9-46.
- Cannillo L., Fantato G. (2006), in *La biblioteca delle voci - Interviste a 25 poeti italiani*, Jocker, Novi Ligure.
- Cantarella E. (2004), *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, Milano.
- Cantarella E. (2015), *Non sei più mio padre. Il conflitto tra genitori e figli nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano.
- Cascetta A. (a cura di) (1991), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano.
- Ciani M. G. (a cura di) (2000), *Omero, Iliade*, Marsilio, Venezia.
- Cordelli F. (2006), «*Raboni l'ultimo dei classici*», in «Corriere della Sera», 10 Settembre.
- Cortellessa A. (2002), *Un albo di rovine (con Alceste), sognando un'altra Storia*, in «Alias», a. V, n. 41, 19 ottobre 2002, p. 19.
- Cortellessa A. (a cura di) (2005), *Giovanni Raboni. La poesia che si fa*, Garzanti, Milano.
- Cortellessa A. (2006), *Le strane provviste*, in «Per Giovanni Raboni, Atti del Convegno di Studi, Firenze 20 ottobre 2005», a cura di A. Dei e P. Maccari, Bulzoni Editore, Roma, pp. 129-147.
- Cortellessa A. (2006), *La Fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi Editore, Roma.
- Cucchi M. (1977), *Giovanni Raboni*, in «Belfagor», a. XXXII, n. 3, 31 maggio, pp. 523-42.

- Cucchi M.(1982), “*Lo stopper della morte*”, in «Rinascita», a. XXXIX, n. 21, 4 giugno, p. 19.
- Cucchi M. (1982), *Il destino dell'uomo nello specchio di parole essenziali*, in «L'Unità», 15 luglio.
- Cucchi M. (1983), *Raboni, Giovanni*, in *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Mondadori, Milano, pp. 296-97.
- Cucchi M. (a cura di) (1996), *Giovanni Raboni*, in *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Mondadori, Milano, pp. 511-33.
- Cucchi M., Riccardi A. (a cura di) (2006), *Almanacco dello specchio*, Mondadori, Milano.
- Curi F. (1999), *Raboni*, in *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma, pp. 396-98.
- Curi U. (1997), *La cognizione dell'amore*, Feltrinelli, Milano.
- D'Ambrosio S. (2010), *Un taccuino inedito di Giovanni Raboni*, in «Studi Novecenteschi», n. 2, pp. 413-457.
- Des Bouvrie S. (1990), *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, Norwegian university press, Oslo.
- Di Benedetto V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino.
- Di Cristofaro Longo G., Mariotti L. (a cura di) (1998), *Modelli culturali e differenza di genere*, Armando, Roma.
- Di Lorenzo S. (2006), *Il teatro della coppia, la relazione d'amore da Euripide ad oggi*, Ed. Moretti e Vitali, Bergamo.
- Diano C. (a cura di) (1988), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, Sansoni, Firenze.

- Di Franza C. (2003), *Un poeta nel purgatorio del tempo*, in «Poesia», a. XVI, n. 168, gennaio, pp. 16-17.
- Di Franza C. (2004), *Intervista a Giovanni Raboni*, in «Italianistica», a. XXXIII, fasc. 3, pp. 125-135
- Di Franza C. (2004), *La poesia di Giovanni Raboni tra «Economia della paura» e «Strategia della tensione»: impegno civile e politico*, in «Cadenza d'inganno», in «Filologia e critica», a. XXIX, fasc. III, pp. 378-418.
- Di Franza C. (2006), *«Un luogo della verità umana»: impegno ideologico e civile nella poesia di Raboni*. in «Per Giovanni Raboni. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 20 ottobre 2005)», a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Bulzoni, Roma.
- Di Franza C. (2006), *Dall'elenco alla scena: l'iconografia della morte in Giovanni Raboni*, in «Le forme della poesia. VIII Congresso dell'ADI (Siena, 21-24 settembre 2004)», vol. III, pp. 319-26, a cura di R. Castellana e A. Baldini, Betti, Siena.
- Di Franza (2007), *Giovanni Raboni poeta della storia: i «Versi guerrieri e amorosi»*, in «La letteratura e la storia. IX Congresso Nazionale dell'ADI (IX Congresso Nazionale dell'ADI. Bologna-Rimini. 21-24 settembre 2005)», vol. II, pp. 1117-1125, a cura di E. Menetti e G.M. Anselmi, Gedit, Bologna.
- Di Franza C. (2011), *Prosa e poesia in Giovanni Raboni. Il fascino discreto di una naturalezza straniata*, in «Esperienze Letterarie», a. XXXVI, fasc. 2, pp. 115-126.
- Di Paolo P.(2010), *La “geografia emotiva” di Giovanni Raboni*, in «Otto / Novecento», n. 1, pp. 59-82.
- Dolfi A. (a cura di) (2004), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Esposito E. (a cura di) (2000), *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, Feltrinelli, Milano, vol. II, pp. 182-83.

- Fasolo U. (1958), *Intr. a G. Raboni, Gesta Romanorum e altre poesie*, in *Nuovi poeti, raccolti e presentati da U. Fasolo*, vol. II, Vallecchi, Firenze, pp. 541-42.
- Ferroni G. (1991), *Poesie e realtà: ancora la "linea lombarda"*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 693-94.
- Foley H.P. (2001), *Female acts in Greek tragedy*, Princeton university press, Oxford.
- Forti M. (1971), *Raboni*, in «Paragone», a. XXII, n. 258, agosto, pp. 129-33.
- Forti M. (1990), *'Versi guerrieri e amorosi' di Giovanni Raboni*, in «Poesia», a. III, n. 32, settembre 1990, pp. 65-66.
- Forti M. (1999), *Ancora un "terzo tempo" per Giovanni Raboni*, in «Nuova Antologia», a. CXXXIV, n. 582, fasc. 2209, gennaio-marzo, pp. 185-98.
- Fortini F. (1976), *Le avanguardie e il presente*, in *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Novecento*, vol. IX, t. II, Laterza, Bari, p. 447.
- Fortini F. (1977), *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari, p. 217.
- Frasca G. (2001), *Le forme fluide*, in «Moderna», n. 2, pp. 35-63.
- Garboli A. (1987), *L'impero dei sensi*, in «Paragone», a. XXXVIII, n. 2, aprile, pp. 82-90.
- Gianotti G. F. (1997), *Radici del presente. Voci antiche nella cultura moderna*, Paravia/Scriptorium, Torino.
- Gibellini P. (a cura di) (1999), *Il mito nella letteratura italiana del '900*, in «Humanitas», a. LIV, n. 4, agosto.
- Gibellini P. (a cura di) (2007), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, *L'età contemporanea*, Morcelliana, Brescia.

- Gioanola E. (1986), *Giovanni Raboni*, in *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*, Librex, Milano, pp. 816-23.
- Giovannetti P. (2005), *Le coerenti metamorfosi di Giovanni Raboni*, in «Il Segnale» a. XXIV n. 70, febbraio, pag.47-49.
- Grieco A. (2005), *Per amore: Fedra e Alceste*, Il saggiatore, Milano.
- Heilmann R.B. (1968), *Alcestis and The Cocktail Party*, in J. R. Wilson, *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis. A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, pp. 92-104.
- Ioli G. (2005), *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Interlinea, Novara, pp. 47-49.
- Insana J. (1997), *Dalla compassione evangelica alle meditazioni sulla propria morte*, in «Il Manifesto», 5 giugno.
- Kott J. (2005), *Alceste velata*, in *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Mondadori, Milano.
- Lesky A. (1925), *Alkestis, der Mythos und das Drama*, in «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien», n. 203.2, pp. 1-86.
- Lesky A. (1996), *La poesia tragica dei Greci*, Il Mulino, Bologna.
- Loraux N. (1991), *Le madri in lutto*, Laterza, Roma-Bari.
- Loraux N. (1993), *Grecia al femminile*, Laterza, Roma-Bari.
- Lorenzini N. (1991), «Lombardità» e racconto in versi, in *Il presente della poesia: 1960-1990*, Il Mulino, Bologna, pp. 105-9.
- Lorenzini N. (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, pp. 176-77.
- Luperini R. (1981), *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino, pp. 829-30.

- Luppichini (2005), *Lo scenario improbabile di Giovanni Raboni: Alcesti o la recita dell'esilio*, in «Soglie», n. 3, pp.47-57.
- Luzzi G. (2002), *Giovanni Raboni. Nel cielo di Mozart*, in «Poesia», a. XV, n. 159, marzo, pp. 32-37.
- Mengaldo P.V. (1998), *Profili di critici nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Maccari P. (2006), *Anniversario di Giovanni Raboni*, in «Studi Italiani», n. 2, pp. 123-132.
- Magro F. (2008), *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto Editore, Udine.
- Manacorda G. (1987), *Letteratura italiana d'oggi, 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma, pp. 236-37.
- Marchesini M. (2004), «*Giovanni Raboni ovvero l'ubiquità*», in «Poeti e Poesia» n. 3, dicembre, pag.149-157.
- Marchi M. (2004), *Ricordare Raboni*, in «Paragone», n. 54, pp. 3-12.
- Martignoni C. (1999), *Sul più recente Raboni*, in «L'immaginazione», a. XVI, n. 157, maggio, pp. 24-26.
- Mazzoni G. (1992), *La poesia di Raboni*, in «Studi novecenteschi», a. XIX, n. 43-44, giugno-dicembre, pp. 257-99.
- Mazzoni G. (1997), *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a G. Raboni*, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile, p.141.
- Mazzoni G. (2005), «*Per una storia di Raboni*», in «Allegoria», a. XXVII n.49, gennaio-aprile, pag.119-124.
- Mengaldo P.V. (1978), *Giovanni Raboni*, in *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, pp. 398-402.

- Mengaldo P.V. (1998), *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 107-11.
- Menichetti A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- Nadien F.S. (1998), *Alcestis the ghost*, in «Lexis - poetica retorica e comunicazione nella tradizione classica», n. 16, pp.77-85.
- Neri A. (1992), *Per una lettura antropologica dell'Alceste* in « Lexis - poetica retorica e comunicazione nella tradizione classica», n. 10, pp. 93-114.
- Paduano G. (1968), *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Nistri-Lischi Editori, Pisa.
- Paduano G. (1986), *Il nostro Euripide, l'umano*, Sansoni Editore, Firenze.
- Paduano G. (1987), *Sfiorare la morte. Gluck e l'Alceste del Settecento*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, vol. V, Urbino, pp. 607-629.
- Paduano G. (a cura di) (1993), *Euripide. Alceste*, Bur, Milano.
- Pattoni M.P. (a cura di) (2004), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, in «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», a. XXVI, n. 3, Settembre-Dicembre.
- Pattoni M. P. (a cura di) (2006), *Euripide, Wieland, Yourcenar, Rilke, Raboni. Alceste: Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.
- Pattoni M. P. (2008), *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide. Testo ed intertesto*, in L. Castagna e C. Riboldi (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, vol. II, pp. 1221-1256.
- Pice N. (2011), *Alceste e le Alceste. Storia forme fortuna di un mito*, Il Castello, Foggia.

- Porta A. (1979), *Giovanni Raboni*, in *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano, pp. 60-61 e 309-14.
- Primo N. (2001), *Perché nessuno come me ha raggiunto il suo limite: variazioni novecentesche sul mito di Alceste*, in «Between», vol. I, n. 1, maggio, pp. 1-19.
- Primo N. (2008), *Alceste. Riscritture italiane del mito*, «Quaderni del '900», n. 8, pp. 143-150.
- Reale G. (a cura di) (1991), *Platone, Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano, p. 179.
- Roviello V., Weiss G. (1985), *Raboni Manzoni*, Il Ventaglio, Roma.
- Savinio A. (1991), *Origine di «Alceste di Samuele»* in *Alceste di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, p. 11 e pp. 303-358.
- Schein S.L. (1988), *Φιλία in Euripides' Alceste*, in «Mètis», 3, pp. 176-206.
- Susanetti D. (a cura di) (2001), *Euripide. Alceste*, Marsilio, Venezia.
- Susanetti D. (2005), *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma.
- Tagliapietra A. (1997), *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano.
- Tinterri A. (a cura di) (1991), *Alberto Savinio. Alceste di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano.
- Tonelli A. (a cura di) (2007), *Euripide, Le tragedie*, Marsilio, Venezia.
- Torraca L. (1963), *Euripide. Alceste*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli.
- Vernant J. P. (1997), *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano.

Viola V. (a cura di) (1994), *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi scuola, Torino, pp. 171-72.

Zanzotto A. (1993), *Raboni. Sonetti di vita e di morte*, in «Corriere della Sera», 13 dicembre.

Zucco R. (a cura di) (2006), *Giovanni Raboni. L'opera poetica*, I Meridiani, Mondadori, Milano.

Sitografia:

<http://ojs.unica.it/index.php/between>

<http://www.compalit.it/riviste-di-comparatistica/>

<http://www.griseldaonline.it/>

<http://www.leparoleelecose.it/>

<http://www.lexisonline.eu/>

<http://www.libraweb.net/>

<http://www.gioanniraboni.it/>

<http://www.treccani.it/>

