

# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

35.2017

ADOLF M. HAKKERT EDITORE



# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

## SOMMARIO

### ARTICOLI

Francesco Bertolini, <i>Critica del testo, storia del testo, storia della lingua</i> .....	1
Biagio Santorelli, <i>Cecità e insegnamento retorico antico</i> .....	10
Ettore Cingano, <i>Interpreting epic and lyric fragments: Stesichorus, Simonides, Corinna, the Theban epics, the Hesiodic corpus and other epic fragments</i> .....	28
Stefano Vecchiato, <i>Una nuova testimonianza su Alcmane in 'P.Oxy.' XXIX 2506, fr. 131? ...</i>	58
Federico Condello, <i>Di alcune possibili sequenze simposiali nei 'Theognidea' (vv. 323-8, 595-8, 1171-6)</i> .....	63
Marios Skempis, <i>Bacchylides' YΠΙΟΡΧΗΜΑ Fr. 16 Blass</i> .....	90
Maria Luisa Maino, <i>Per una lettura di Aesch. 'Suppl.' 828</i> .....	99
Martina Loberti, <i>L'enjambement in Sofocle</i> .....	110
Francesco Lupi, <i>Una nota a Soph. fr. 83 R.<sup>2</sup></i> .....	123
Christine Mauduit, <i>Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell' 'Alceste' di Euripide</i>	128
Nadia Rosso, <i>La colometria antica del I stasimo delle 'Supplici' di Euripide</i> .....	147
Valeria Andò, <i>Introduzione ovvero 'Ifigenia in Aulide' tra cerchietti e parentesi</i> .....	159
Luigi Battezzato, <i>Change of mind, persuasion, and the emotions: debates in Euripides from 'Medea' to 'Iphigenia at Aulis'</i> .....	164
Sotera Fornaro, <i>Il finale dell' 'Ifigenia in Aulide' sulla scena moderna e contemporanea</i> .....	178
Ester Cerbo, <i>Ritmo e ritmi della 'performance' nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide</i> .....	192
Anna Beltrametti, <i>'...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo' (Aristotele 'Poetica' 1454a 31-3). L'ἀνώμαλον come marchio di autenticità</i> .....	210
Paolo Cipolla, <i>Il dramma satiresco e l'erudizione antica: sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta</i> .....	221
Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, <i>Menander's 'Carchedonius' fr. 2 (227 K.-Th.) and its sources: a critical note</i> .....	249
Graziana Brescia, <i>'Utinam nunc matrescam ingenio!' Pacuvio, fr. 18.139 R.<sup>3</sup> e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana</i> .....	265
Francesco Ginelli, <i>Difendere la tradizione. Nota a Nep. 'Paus.' 5.5 e Thuc. 1.134.4</i> .....	281
Valentino D'Urso, <i>Un intertesto ovidiano nella descrizione della fuga di Pompeo (Lucan. 8.4 s.)</i>	288
Lucia Degiovanni, <i>Note critiche ed esegetiche all' 'Hercules Oetaeus'</i> .....	305
Alessandro Fusi, <i>Nota al testo di Marziale 2.7</i> .....	321
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Alla ricerca del lettore ideale: insegnamento retorico e modelli letterari tra Quintiliano e Dione di Prusa</i> .....	335
Barbara Del Giovane, <i>Seneca, Quintiliano, Gellio e Frontone: critica, superamento e rovesciamento del modello educativo senecano (con una lettura di Fronto 'ad M. Caesarem' 3.16, pp. 47.19-22 e 48.1-25 vdH<sup>2</sup>)</i> .....	354
Giuseppe Dimatteo, <i>È stata tua la colpa. Nota a Ps.-Quint. 'decl. min.' 275</i> .....	373

Maria Chiara Scappaticcio, <i>'Auctores', 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto prediocleziano</i> .....	378
Ornella Fuoco, <i>Roma in lontananza: per l'esegesi di Rut. Nam. 1.189-204</i> .....	397
Antonella Prenner, <i>I 'Gynaecia' di Mustione: 'utilitas' di una riscrittura</i> .....	411
Immacolata Eramo, <i>Sulla tradizione della 'Storia romana' di Appiano: la seconda 'adnotatio' del 'Laurentianus' 70.5</i> .....	424

#### RECENSIONI

Fabio Roscalla, <i>Greco, che farne?</i> (P. Rosa) .....	437
Frédérique Biville – Isabelle Boehm, <i>Autour de Michel Lejeune</i> (H. Perdicoyanni Paléologou) .....	441
Ἀνεξέστατος βίος οὐ βιωτός. <i>Giuseppe Schiassi filologo classico</i> , a c. di Matteo Taufer (V. Citti) .....	446
Gabriel Bergounioux – Charles de Lamberterie, <i>Meillet aujourd'hui</i> (H. Perdicoyanni Paléologou) .....	448
Felice Stama, <i>Frinico. Introduzione, traduzione e commento</i> (F. Conti Bizzarro) .....	450
Jessica Priestley – Vasiliki Zali (ed. by), <i>Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond</i> (I. Matijašić) .....	454
Aristophane, <i>'Les Thesmophories' ou 'La Fête des femmes'</i> , traduction commentée de Rossella Saetta Cottone (S. Pagni) .....	458

Direzione

VITTORIO CITTI  
PAOLO MASTANDREA  
ENRICO MEDDA

---

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

---

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

---

**LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica**

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

[info@lexisonline.eu](mailto:info@lexisonline.eu), [infolexisonline@gmail.com](mailto:infolexisonline@gmail.com)

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D  
I-30123 Venezia

Vittorio Citti                      [vittorio.citti@gmail.it](mailto:vittorio.citti@gmail.it)

Paolo Mastandrea                [mast@unive.it](mailto:mast@unive.it)

Enrico Medda                      [enrico.medda@unipi.it](mailto:enrico.medda@unipi.it)

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1329-7

**Lexis**, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

**Lexis** figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

**Informazioni per i contributori:** gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia trasmessa ai revisori).

#### **Revisori anni 2015-2016:**

Gianfranco Agosti	Stefania De Vido	Jean-Philippe Magué	Giovanni Ravenna
Jaume Almirall i Sardà	Carlo Di Giovine	Giacomo Mancuso	Andrea Rodighiero
Alex Agnesini	Rosalba Dimundo	Claudio Marangoni	Alessandra Romeo
Mario Giusto Anselmi	Angela Donati	Antonio Marchetta	Wolfgang Rösler
Silvia Barbantani	Marco Ercoles	Antonia Marchiori	Livio Rossetti
Alessandro Barchiesi	Marco Fernandelli	Stefano Maso	Alessandro Russo
Giuseppina Basta	Franco Ferrari	Giulio Massimilla	Carla Salvaterra
Donzelli	Patrick J. Finglass	Paolo Mastandrea	Enrica Salvatori
Luigi Battezzato	Alessandro Franzoi	Giuseppe Mastromarco	Federico Santangelo
Anna Maria	Alessandro Fusi	Silvia Mattiacci	Stefania Santelia
Belardinelli	Ivan Garofalo	Christine Mauduit	Anna Santoni
Federico Boschetti	Alex Garvie	Enrico Medda	Michela Sassi
Alfredo Buonopane	Gianfranco Gianotti	Francesca Mestre	Maria Teresa
Claude Calame	Helena Gimeno	Luca Mondin	Sblendorio Cugusi
Alberto Camerotto	Pascual	Patrizia Mureddu	Giancarlo Scarpa
Domitilla Campanile	Massimo Gioseffi	Simonetta Nannini	Paolo Scattolin
Alberto Cavarzere	Pilar Gómez Cardó	Michele Napolitano	Antonio Stramaglia
Louis Charlet	Luca Graverini	Camillo Neri	José Pablo Suárez
Emanuele Ciampini	Giuseppe Grilli	Gianfranco Nieddu	Chiara Ombretta
Francesco Citti	Alessandro Iannucci	Cecilia Nobili	Tommasi
Vittorio Citti	Paola Ingrosso	Stefano Novelli	Renzo Tosi
Emanuela Colombi	Diego Lanza	Maria Pia Pattoni	Piero Totaro
Aldo Corcella	Walter Lapini	Matteo Pellegrino	Giuseppe Uccardiello
Adele Cozzoli	Giuseppe Lentini	Antonio Pistellato	Maria Veronese
Carmelo Crimi	Liana Lomiento	Filippomaria Pontani	Paola Volpe
Lucio Cristante	Francesco Lubian	Federico Ponchio	Cacciatore
Alessandro Cristofori	Carlo Lucarini	Paolo Pontari	Onofrio Vox
Andrea Cucchiarelli	Maria Jagoda Luzzatto	Leone Porciani	Joop A. van Waarden
Nicola Cusumano	Maria Tanja Luzzatto	Ivan Radman	Michael Winterbottom
Giambattista D'Alessio	Enrico Magnelli	Manuel Ramírez	
Casper de Jonge	Massimo Manca	Sánchez	

## **Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell'*Alceste* di Euripide\***

È difficile misurare la sorpresa che suscitò, negli spettatori giunti ad assistere al concorso tragico delle Grandi Dionisie, nella primavera del 438, la rappresentazione dell'*Alceste* di Euripide, al posto dell'atteso dramma satiresco, dopo i *Cretesi*, *Alcmeone a Psophis* e *Telefo*, come quarta opera della tetralogia<sup>1</sup>. Le lacune della nostra documentazione non consentono infatti di sapere sino a che punto questa sostituzione fosse eccezionale all'interno del programma del concorso tragico<sup>2</sup>. Di certo si può discutere sulle ragioni che hanno spinto Euripide a rappresentare *Alceste* al posto di un dramma satiresco, benchè le discussioni critiche sull'argomento non consentano di giungere a nessuna conclusione certa<sup>3</sup>. La questione delle attese del pubblico è ugualmente difficile da valutare, dal momento che non siamo in grado di stimare con precisione il livello di conoscenza che esso poteva avere del contenuto dell'opera prima della rappresentazione, e che doveva del resto variare ampiamente da uno spettatore all'altro. Non possediamo informazioni dettagliate sulla cerimonia del proagone, durante la quale il programma dei concorsi drammatici era annunciato dai poeti, qualche giorno prima dell'inizio delle rappresentazioni<sup>4</sup>, né, *a fortiori*, sulla percentuale di pubblico che giungeva a teatro possedendo già, grazie ad esso, una conoscenza dell'argomento delle opere che sarebbero state portate in scena<sup>5</sup>. Lo stato incerto del mito di Alceste all'epoca di Euripide<sup>6</sup>, e la nostra ignoranza circa il suo

\* Ringrazio Enrico Medda per l'invito a presentare questa relazione nel febbraio del 2016 all'Università di Pisa. Ringrazio anche Antonella Candio per la traduzione del mio testo e gli anonimi referees della rivista *Lexis* per le loro ricche e stimolanti osservazioni.

<sup>1</sup> Le informazioni sulle modalità di rappresentazione dell'*Alceste* derivano dall'*Hypothesis* b (Parker 2007, 4), comunemente attribuita ad Aristofane di Bisanzio, la quale contiene anche un giudizio sul genere dell'opera. L'autore (o gli autori, secondo Parker 2007, 48) di questa *Hypothesis* nota infatti che il dramma si discosta, per via della lieta conclusione, dai canoni della tragedia e si avvicina al dramma satiresco e alla commedia.

<sup>2</sup> Su questo aspetto, cf. Pechstein 1998, 13 s., 25-7; Krumeich et al. 1999, 400 s.

<sup>3</sup> A giudizio di alcuni (Sutton 1973), Euripide avrebbe voluto riformare il dramma satiresco; per altri (Marshall 2000, seguito da Shaw 2014, 94-105), avrebbe reagito alle restrizioni alla libertà del κωμῳδείων imposte dal decreto di Morichide (440/439) portando in scena un'opera senza satiri. Sulle affinità tra *Alceste* e il dramma satiresco e la commedia, e sulla questione del genere dell'opera, cf. Méridier 1926, 49-51; Dale 1954, XVIII-XXII; Conacher 1967, 333-9; Sutton 1973; Sutton 1980, 180-4; Seidensticker 1982, 129-52; Conacher 1988, 35-43; Buxton 2003, 184-6; Slater 2006; Parker 2007, XIX-XXIV; Mastronarde 2010, 54-8.

<sup>4</sup> Sulla cerimonia del proagone, cf. Pickard-Cambridge 1988, 67 s.

<sup>5</sup> Sulla questione delle attese del pubblico del 438, cf. Slater 2006, 83-5.

<sup>6</sup> Uno scolio al primo verso dell'opera (Schwartz 1891, II 216) attesta la popolarità della storia della servitù di Apollo presso Admeto e sottolinea la corrispondenza tra la versione fornita da Euripide e quella presente nel *Catalogo delle Donne* di Esiodo e nei *Tragodoumenoi* di Asclepiade. In compenso, la storia del sacrificio di Alceste non compare nelle testimonianze più antiche e c'è motivo di pensare che il mito, nella forma assunta, in particolare in Euripide, derivi dall'amalgama di due leggende originariamente indipendenti (Conacher 1988, 30-5): da una parte la storia di Apollo e di Admeto, storia che nasce dal ciclo degli dèi olímpi, dall'altra la storia di Admeto e Alceste, che illustra un tema folklorico, la cui esistenza, in forme molto simili, in altri folklori (germanico e armeno) è stata mostrata da Albin Lesky (Lesky 1925): uno dei due sposi

grado di popolarità impediscono d'altronde di pronunciarsi sulle attese del pubblico quanto alle componenti e all'articolazione degli elementi della storia<sup>7</sup>, anche se la salvezza finale di Alceste sembra facesse parte dei tasselli intoccabili del mito.

In compenso è possibile osservare il modo in cui Euripide condiziona e orienta, dall'interno, la ricezione della sua tragedia da parte del pubblico, a partire dalla conoscenza che gli fornisce, nel prologo, degli elementi del futuro intreccio. È all'analisi del funzionamento della comunicazione extradrammatica nell'opera che intendo dedicare le riflessioni che seguono<sup>8</sup>. Dopo aver riconsiderato i termini e il contesto in cui l'esito del dramma è annunciato all'inizio della tragedia, mi propongo di seguire lo sviluppo, nell'intreccio, degli elementi contenuti in questo annuncio, nel tentativo di valutare sino a che punto la tragedia rappresentata appaghi le attese create da questo procedimento narrativo. Queste riflessioni mirano a dimostrare che i benefici della posizione privilegiata dello spettatore sono almeno in parte minati dagli episodi che il poeta inserisce nei vuoti dell'intreccio annunciato, quasi a instillare nuovamente un pizzico di dubbio e di disagio nell'esperienza tragica.

## 1. Il prologo e l'annuncio dello scioglimento.

Pronunciato da due divinità, il prologo dell'*Alceste* comporta, per effetto dell'onniscienza divina, l'annuncio dell'esito degli eventi che compongono la finzione tragica, secondo una tecnica impiegata per la prima volta da Eschilo nelle *Eumenidi*<sup>9</sup> e destinata a diventare una delle caratteristiche della drammaturgia euripidea<sup>10</sup>. Questo annuncio, fatto da Apollo, che ne ha l'autorità sia per il suo ruolo nella

deve morire e l'altro si offre di morire al suo posto per salvarlo. Sul mito di Alceste, cf. anche Megas 1933; Weber 1936; Gaster 1939; Torraca 1963, 54-65; sulle testimonianze del mito anteriori a Euripide, si veda anche Seeck 2008, 15 s.

<sup>7</sup> In particolare, si ignora quasi tutto dell'*Alceste* di Frinico, il cui unico frammento è stato conservato da Esichio (α 1529 Latte, ἀθαμβές = *TrGF* I Snell, 3 F2): Φρύνιχος Ἀλκήστιδι· σῶμα δ' ἀθαμβές γυιοδόνητον τείρει. Questo verso, di testo e interpretazione incerti, è in genere reputato appartenente alla descrizione della lotta tra Eracle e la morte. Secondo Dale (1954, XIV), il soggetto sarebbe Thanatos; il σῶμα ἀθαμβές sarebbe quello di Eracle e il verso descriverebbe il momento della lotta in cui l'eroe viene malmenato da Thanatos: «tormenta il suo corpo impavido...» (*contra* Snell che assegna un significato diverso all'aggettivo ἀθαμβές: «ἀθαμβές est ἀναίδης [...]; itaque Ἡρακλῆς, non Θάνατος *subi*.»). Se ne deduce che è da Frinico che Euripide avrebbe tratto l'episodio della lotta tra Eracle e Thanatos. Un passo del *Simposio* di Platone (179 bd) attesta l'esistenza, in epoca classica, di un'altra versione secondo cui Alceste, dopo la sua morte, avrebbe potuto risalire dagli Inferi con il favore degli dèi sotterranei. Queste due versioni sono menzionate da Apollodoro in uno dei passi della *Biblioteca* in cui evoca il mito di Alceste (I, 9, 15).

<sup>8</sup> Lo scopo di questo contributo non è di affrontare di nuovo la questione molto discussa della struttura generale dell'*Alceste*, che connette a una prima parte di contenuto e di tonalità prevalentemente tragici una seconda parte più comica o satiresca. Il lavoro mira più modestamente ad analizzare, dopo altri critici, il rapporto tra gli elementi profetici contenuti nel prologo e lo sviluppo dell'azione di saluto nel resto della tragedia.

<sup>9</sup> Vv. 64-84, in particolare 81-3.

<sup>10</sup> Nelle opere conservate di Euripide si contano otto esempi di questa tecnica: *Alc.*, *Hipp.*, *Hec.*, *Ion*, *Tro.*, *IT*, *El.* e *Ba*. L'espedito drammaturgico della profezia dello *happy ending* è ripreso da Menandro nell'*Aspis* (vv. 110-4).



preistoria del dramma<sup>11</sup> sia per le sue competenze di dio profetico, si pone alla fine del contrasto con Thanatos, che rappresenta la seconda scena del prologo, ed è formulata nei termini seguenti:

*Alc.* vv. 64-71

Ἥ μὴν σὺ παύσῃ καίπερ ὤμῳδός ἄγαν·  
τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ,  
Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μέτα  
ὄχημα Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων,  
ὅς δὴ ξενωθείς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις  
βία γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται.  
Κοῦθ' ἢ παρ' ἡμῶν σοι γενήσεται χάρις  
δράσεις θ' ὁμοίως ταῦτ', ἀπεχθήσῃ τ' ἐμοί.

Eh sì, te lo giuro, dovrai metter fine a questi modi, tu che sei così crudele.  
Tale è l'uomo che arriverà alla reggia di Ferete,  
mandato da Euristeo alla ricerca di un carro  
di cavalli, nelle lande della Tracia dai rigidi inverni.  
È lui che, ospite nella casa di Admeto,  
ti strapperà con la forza questa donna.  
Da parte mia non avrai alcuna riconoscenza;  
dovrai obbedire, nonostante tutto, e ti guadagnerai il mio odio.

Prima di contestualizzare meglio questo annuncio, e di esaminare il modo in cui Euripide se ne serve per la composizione della sua opera, è interessante ricordare la ricezione polemica sollevata da questo stesso prologo nel contesto della *Querelle d'Alceste*, preludio all'Innesco, in Francia, della *Querelle des Anciens et des Modernes*. Nel 1674 ha luogo, presso il Palais Royal, la prima rappresentazione dell'*Alceste* di Philippe Quinault<sup>12</sup>, tragedia lirica ispirata molto liberamente all'*Alceste* di Euripide, musicata da Lully, musicista ufficiale di Luigi XIV, da poco a capo dell'Académie Royale de Musique. L'opera riceve un'accoglienza trionfale, indice dell'infatuazione per questo nuovo genere d'opera in versi francesi inaugurato qualche tempo prima (1671) da *Pomone* di Pierre Perrin (librettista) e Robert Cambert (compositore). Questo trionfo è tuttavia offuscato da reazioni ostili, che si traducono, nei mesi successivi, in numerose schermaglie tra ammiratori e detrattori di Quinault. I protagonisti di questa disputa non sono altro che i principali esponenti della Polemica tra Antichi e Moderni: i fratelli Perrault (Charles e Pierre), dalla parte di Quinault e dei moderni, Racine<sup>13</sup> e Boileau, dalla parte di Euripide e degli antichi. L'elemento scatenante di questa polemica su Alceste è rappresentato dal libretto di Charles Perrault, pubblicato qualche mese dopo l'opera di Quinault, intitolato *Criti-*

<sup>11</sup> Cf. vv. 1-14.

<sup>12</sup> Cf. Ph. Quinault, *'Alceste', suivie de 'La Querelle d'Alceste'*, éd. Brooks et al. 1994.

<sup>13</sup> Racine dedica una sezione della Prefazione all'*Iphigénie* alla *Querelle d'Alceste*. In essa prende le parti di Euripide e mostra che molte delle critiche indirizzate da Ch. Perrault al drammaturgo greco si fondano su di una erronea lettura del suo testo, dovuta all'impiego di una cattiva edizione, alterata da errori nella ripartizione delle battute tra i personaggi.

que de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste<sup>14</sup>. Due personaggi, Cleone, portavoce dell'autore, e Aristippo, discutono dei meriti dell'*Alceste* di Quinault e di quella euripidea. Il primo, che ha appena assistito alla messa in scena della tragedia di Quinault, ne tesse un enfatico elogio giustificando ogni cambiamento che il suo autore ha imposto al modello greco<sup>15</sup>. Tra gli altri meriti, gli riconosce quello di aver eliminato dalla sua opera il dialogo iniziale tra Apollo e Thanatos, che, a suo avviso, annunciando da subito l'esito degli eventi, eliminava in modo dannoso ogni effetto di sorpresa per lo spettatore. Questo il punto in questione del dialogo<sup>16</sup>:

Cleone: 'Se è vero che uno degli aspetti più belli delle opere di teatro consiste nella piacevole sorpresa degli eventi e nella gioia di vedersi sollevati dalla difficoltà e dall'inquietudine in cui ci ha posti l'intreccio e lo snodo dell'opera attraverso un ingegnoso scioglimento, certo è che la scena di Apollo e della Morte, in cui si apprende che Ercole giungerà a sottrarre Alceste dalle braccia della Morte per renderla al suo sposo, ci toglie del tutto questo piacere, poiché nulla capita nel prosieguo di cui non si sia stati avvertiti appieno dal discorso che li ha visti già coinvolti. Così non credo che il nostro autore possa essere biasimato per il fatto di aver eliminato questa scena'.

Aristippo: 'Per parte mia, non trovo nulla di meglio ideato del dialogo tra le divinità, il quale conferisce l'intelligenza di tutta l'opera, in modo molto ingegnoso'.

Cleone: 'se il dialogo delle due divinità servisse solo a informare gli spettatori circa quanto accaduto sino al momento in cui l'opera comincia, e anche, se vi pare, a lasciar intendere vagamente, e a congetturare quanto dovrà capitare nel seguito, loderei questa invenzione. Ma avendone rivelato distintamente lo snodo e lo scioglimento, è come aver sottratto agli spettatori tutto il piacere che avrebbero provato nel seguito, e aver tolto loro ogni forma di attenzione e di curiosità'.

Al centro di questa critica al prologo euripideo vi è la questione della sorpresa<sup>17</sup>. Nel solco dei dotti del suo tempo<sup>18</sup>, Perrault ritiene infatti che tutto il piacere dello spettatore, durante la rappresentazione di un'opera, risieda in un'economia drammaturgica che dispensa, sino alla fine, una forma di tensione, di «sospensione», per ri-

<sup>14</sup> Ch. Perrault, *Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste*, éd. Brooks et al. 1994, 79-102. Sulla *Querelle d'Alceste*, cf. Fumaroli 2001, 163-78.

<sup>15</sup> All'infuori dell'argomento generale – il sacrificio di Alceste a favore del marito e la sua resurrezione finale per opera di Eracle –, l'opera di Quinault, conforme alle regole dei dotti e all'estetica galante del suo secolo, è molto distante dalla tragedia di Euripide: Quinault ha immaginato un Ercole innamorato di Alceste; ha introdotto nell'intrigo il personaggio di Licomede, altro rivale di Admeto, che rapisce Alceste, è ucciso da Admeto, il quale si ritrova lui stesso colpito a morte nel corso della lotta; ha inoltre raddoppiato la storia di Admeto e Alceste per mezzo di un intrigo amoroso secondario tra servitori.

<sup>16</sup> Brooks et al. 1994, 88.

<sup>17</sup> Cf. anche la critica ai prologhi di Euripide dell'abbé d'Aubignac nella *Pratique du théâtre*, III, 1 (Baby 2011, 248 s.).

<sup>18</sup> Cf., ad esempio, R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684), II, XXIV (Thouvenin 2011, 567): « Poiché è importante sottolineare che preparare un evento non è affatto dire ciò che possa rivelarlo, ma dire semplicemente ciò che può indurre lo spettatore ad indovinarlo, aspetto che deve ugualmente essere preparato. Poiché il piacere per gli spettatori risiede sempre nell'attesa di qualcosa di sorprendente e di contrario ai loro pregiudizi. E nulla deve dominare tanto in teatro quanto l'attesa, perché il piacere principale che se ne trae è la sorpresa».

prendere un termine correntemente impiegato dai teorici del XVII secolo, che lo tiene all'oscuro circa le vie che l'azione andrà a prendere per condurre la storia sino al suo scioglimento.

Per noi qui non si tratta di commentare questo giudizio sul piano dei principi, né di valutare la pertinenza o la validità dei criteri estetici della drammaturgia classica. Ma è forse vero affermare, con Perrault, che l'annuncio, da parte di Apollo, dell'intervento finale di Eracle priva lo spettatore di ogni effetto di sorpresa? O, per formulare in maniera differente la questione, Perrault ha davvero letto correttamente l'*Alceste* di Euripide?

Dopo questa divagazione parigina, torniamo dunque ora a Euripide, per tentare di fornire una risposta, probabilmente più sfumata, alla questione della sorpresa, e di rendere maggiore giustizia alle qualità drammaturgiche del più giovane dei tragici. Con l'*Alceste* Euripide inaugura infatti una formula drammaturgica originale, che declinerà, in varie forme, durante tutta la sua carriera, e che deriva da un sottile modo di articolare il prologo e il seguito dell'opera, fingendo di porre lo spettatore in una situazione di tranquillità che in seguito egli non smette di mettere a rischio, mediante diversi mezzi che determinano una interferenza della voce divina sotto il cui segno si era aperta la tragedia.

L'introduzione della profezia di Apollo nel dialogo con Thanatos costituisce senza dubbio una netta frattura, di ritmo, di tono, di contenuto e di stile, in relazione allo scambio, in sticomitia, che lo precede. In contrasto con l'educata richiesta e con le attenzioni usate nel tentativo di persuadere Thanatos a rinunciare ad Alceste<sup>19</sup>, Apollo ritrova, con la forza affermativa e la solennità dello stile oracolare, una parola di autorità, che pare strettamente legata ad una forma di padronanza rispetto al corso degli eventi: si noterà in particolare l'Ἡ μὴν iniziale (v. 64), formula fortemente assertiva, impiegata in particolare per introdurre un giuramento<sup>20</sup>, e l'uso dei futuri profetici (v. 64: παύσῃ, v. 65: εἶσι; v. 69: ἐξαιρήσεται; v. 70: γενήσεται; v. 71: δράσεις, ἀπεχθήσῃ), che annunciano, senza lasciar sorgere il minimo dubbio su questo esito, la sconfitta finale di Thanatos, e la risoluzione del conflitto a vantaggio di Apollo.

Derivando anch'essa dallo stile enigmatico della parola oracolare, la designazione perifrastica del salvatore di Alceste, che occupa i versi 66-67, non rappresenta per lo spettatore un ostacolo alla loro comprensione: il nome di Euristeo e il riferimento alla cattura delle cavalle di Diomede, destinati a rendere credibile l'enunciato profetico, sono indizi sufficienti per far riconoscere Eracle, la cui leggenda fa parte del patrimonio mitologico meglio condiviso. Invece di gettar discredito su questi versi, i dettagli qui forniti servono al contrario a costruire la scena dell'arrivo di Eracle, e sono dei paletti collocati da Euripide per indirizzare la ricezione, da parte del pubblico, dell'azione di salvezza messa in atto con l'entrata in scena dell'eroe<sup>21</sup>.

Con questo annuncio, lo spettatore si trova dunque in una posizione privilegiata rispetto ai personaggi del dramma, dotato cioè di una conoscenza degli eventi di cui essi sono privi, sino alla rivelazione finale di Eracle. Sa che la tragedia che si apre

<sup>19</sup> Cf. vv. 38-54.

<sup>20</sup> Denniston 1950, 350 s.

<sup>21</sup> Su questo aspetto, cf. *infra*, pp. 139 s.

con la morte di Alceste è destinata a concludersi felicemente, e che gli eventi immaginati dal poeta per indirizzare l'azione verso questo scioglimento sono l'arrivo di Eracle, in cammino verso la Tracia, l'ospitalità di Admeto e la battaglia finale dell'eroe contro Thanatos<sup>22</sup>. In questi termini, ma solo in questi termini, potremmo dar ragione al Cleone di Charles Perrault. È tuttavia significativo che alcuni editori moderni, condividendo il giudizio negativo espresso da Perrault verso questa sezione del prologo, abbiano proposto di atetizzare tutta la sezione, o una parte di questi versi<sup>23</sup>.

Ma questo intervento destinato a ristabilire la possibilità della sorpresa deriva da una lettura superficiale del testo di Euripide. Infatti, in questa profezia iniziale non viene detto tutto, poiché il poeta, come fa generalmente quando introduce una profezia a inizio dramma, dispensa silenzi e zone d'ombra, per mantenere alto l'interesse dello spettatore, suscitare domande e reintrodurre un pizzico di dubbio nella ricezione della trama di cui finge d'aver introdotto da subito tutti gli elementi<sup>24</sup>. È solo il confronto retrospettivo tra questi annunci iniziali e le differenti fasi dell'intreccio tragico che permette di misurare appieno questi sottili giochi di comunicazione extradrammatica. Nell'*Ippolito*, ad esempio, Euripide fa annunciare da Afrodite, nel prologo, la vendetta che ella intende ottenere su Ippolito per punirlo del suo disprezzo<sup>25</sup>, ma esclude da questa affermazione l'annuncio dell'intervento finale di Artemide, che giunge, *in fine*, ad attenuare l'effetto di questa vendetta, rivelando la verità sul ruolo svolto dalla dea dell'amore, sullo sfondo degli eventi umani<sup>26</sup>. Un altro esempio è fornito dal prologo dell'*Ecuba*, dove le profezie fatte dall'*eidolon* di Polidoro – la scoperta, da parte di Ecuba, durante la tragedia, della morte dei suoi due figli Polidoro e Polissena<sup>27</sup> – coprono gli eventi che si svolgono per i primi due terzi circa dell'opera. Nulla viene detto, in compenso, circa la vendetta finale di Ecuba, che giunge come una sorpresa in relazione al quadro dell'azione inizialmente delineato e che offre un sorprendente contrappunto all'immagine della vecchia donna prostrata e gravata dal dolore, che domina la prima parte della tragedia. Con questo tipo di composizione, Euripide sembra voler suggerire che è l'*ethos* dei suoi personaggi, attualizzato nel modo in cui essi reagiscono agli eventi che li colpiscono, a rappresentare l'autentico motore dell'azione, ed è capace di indirizzare il dramma

<sup>22</sup> Sull'espedito drammaturgico della profezia dell'*happy ending* e sulla sua funzione rassicurante, si veda Pattoni, 2006, in part. 188-92; cf. anche Markantonatos 2013, 34-7.

<sup>23</sup> Wheeler 1879, 16-20 ha proposto di eliminare l'insieme dei versi 66-71; Hayley 1898 atetizza solamente i versi 66 s. (Εὐρυσθέως ... δυσχειμέρων). Senza spingersi sino all'intervento testuale, anche Dale esprime un giudizio negativo su questi versi (*ad l.*, 57): «It seems to say either too much or too little; if it is intended for the audience's benefit, why not say 'Heracles' instead of this circumlocution which both names Eurystheus and anticipates unnecessarily what is made quite clear infra 476-506, while if Death is not to be put too much on his guard, why give details which must betray the hero's identity?». Per una difesa del testo tradito, cf. Parker 2007, 67 (che accoglie tuttavia al v. 64 la correzione di Schmidt πείση al posto di πάση dei manoscritti); Seeck 2008, 67.

<sup>24</sup> Cf. Hamilton 1978. Sugli elementi di *suspense* presenti nei prologhi di Euripide, vedi anche Stuart 1918.

<sup>25</sup> *Hipp.*, vv. 21-3, 41-50.

<sup>26</sup> *Ibid.*, vv. 1400-3.

<sup>27</sup> *Hec.*, vv. 42-52.

verso una direzione inattesa, in relazione all'ordine programmatico della profezia iniziale<sup>28</sup>.

La maestria con cui Euripide manipola, dopo averle create, le attese del suo pubblico si osserva già nell'*Alceste*. La prima zona d'ombra creata dalla profezia di Apollo concerne il momento della salvezza nella temporalità del dramma. L'annuncio del ritorno finale di Alceste tra i vivi è enunciato senza alcuna precisione temporale, nella forma di un futuro aperto che non garantisce che questo esito felice si verificherà prima della fine della tragedia. Si potrebbe senza dubbio mettere in risalto il fatto che, nella maggior parte dei casi in cui Euripide ricorre a questo procedimento, i termini della profezia si realizzano nel tempo del dramma: ciò accade nell'*Ippolito*, nell'*Ecuba*, nell'*Ifigenia in Tauride*, nell'*Elena* e nelle *Baccanti*. Ma la cronologia alta dell'*Alceste* all'interno della produzione del poeta, unita al fatto che questa tecnica espositiva è stata impiegata solo raramente prima di lui – a giudicare quanto meno dalle opere tradite – fa sì che gli spettatori non abbiano davvero né riferimenti né attese in relazione a questo procedimento espositivo. D'altra parte, il controesempio fornito dalle *Troiane*, con l'annuncio, da parte di Atena<sup>29</sup>, di una vendetta divina – la tempesta che si abbatte sulle navi greche di ritorno da Troia, la quale si realizza solo nel tempo extradrammatico – ricorda che la libertà del drammaturgo permane intatta quanto all'articolazione degli elementi della tradizione mitica nella temporalità del dramma. Si opporrà la temporalità aperta della profezia di Apollo alla precisione temporale che caratterizza altre predizioni inserite nei prologhi<sup>30</sup>: all'inizio dell'*Ippolito*, Cipride segnala che è in quel preciso giorno – ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ (v. 22) – che si vendicherà del disprezzo di Ippolito provocandone la morte, e all'inizio dell'*Ecuba*, l'ombra di Polidoro annuncia, allo stesso modo, che è in quel preciso giorno – τῶδ' ἐν ἡματι (v. 44) – che la sorella Polissena verrà immolata sulla tomba di Achille. Ciò equivale a dire con chiarezza che il contenuto di queste profezie coincide con gli eventi che rappresentano il cuore della crisi tragica. Questi elementi di comparazione autorizzano a pensare, *a contrario*, che Euripide dispensi ad arte una certa vaghezza temporale nell'enunciato della profezia di Apollo. Si noterà, d'altra parte, che il legame tra i differenti elementi che compongono la profezia del dio non è chiaramente stabilito. Se Apollo menziona l'ospitalità cui Eracle sarà oggetto nella casa di Admeto (v. 68), il rapporto di causa effetto tra questa ospitalità e il salvifico intervento dell'eroe non viene segnalato. E di nuovo, dunque, un quadro generale è delineato, ma i dettagli dell'articolazione della trama vengono passati sotto silenzio, per dispensare l'irruzione della sorpresa nello sviluppo dell'intreccio tragico.

Ma, più ancora che il contenuto della profezia di Apollo, è il contesto di enunciazione che contribuisce a insinuare un dubbio circa la veridicità e le modalità del suo

<sup>28</sup> Cf. anche il prologo dello *Ione*, con cui Euripide sperimenta una formula leggermente differente, facendo esporre, per bocca di Ermes (vv. 69-75), il piano immaginato da Apollo per dirigere il destino del giovane Ione, piano che appare solo parzialmente realizzato durante lo svolgimento della tragedia e che lascia largo spazio a ogni sorta di sviluppo rivelatore dei limiti del controllo che il dio esercita sull'azione. Su questo prologo, cf. Hamilton 1978, 279-83.

<sup>29</sup> *Tro.*, vv. 56, 61 s., 65 s., 73, 75, 77-86.

<sup>30</sup> Sul trattamento della temporalità drammatica nei prologhi di Euripide, vedi Strohm 1977 (sull'*Alceste*, pp. 113-5).

compimento. A differenza di quanto capita in quasi tutti gli altri prologhi di identica fattura<sup>31</sup>, l'annuncio dello scioglimento del dramma non è innestato nel monologo espositivo<sup>32</sup> che ne rappresenta la prima scena, ma avviene nella scena del contrasto con Thanatos, a conclusione di uno scambio in cui l'autorità e l'immagine tradizionale di Apollo sono nettamente bistrattate dal demone della morte. Il ricorso alla parola profetica arriva dopo il fallimento della persuasione<sup>33</sup>, come ultima arma del dio. Ma l'enunciato di questa profezia non gli consente più il vantaggio dell'ultima parola, poiché Thanatos rifiuta immediatamente questo annuncio, senza concedergli il minimo credito, e gli oppone una garanzia di pari valore, la sua contro-profezia circa l'esito degli eventi<sup>34</sup>:

*Alc.*, vv. 72 s.

Πόλλ' ἄν σὺ λέξας οὐδὲν ἄν πλέον λάβοις·  
ἢ δ' οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἴαίδου δόμους.

Parla pure, non otterrai nulla.

Certo è che questa donna scenderà nella dimora di Ade.

Con questa replica, il cui secondo verso riprende espressamente (vedi la particella οὖν), per forma e contenuto, l'annuncio dell'arrivo di Eracle nella casa di Admeto (γυνὴ / ἀνήρ; κάτεισιν / εἶσι; εἰς Ἴαίδου δόμους / Φέρητος πρὸς δόμους), lo spettatore si trova dunque, alla fine del prologo, in presenza di due trame alternative per lo scioglimento della tragedia. La prima, enunciata da Apollo, prevede il ritorno di Alceste tra i vivi, grazie al salvifico intervento di Eracle. La seconda, enunciata da Thanatos, la mostra giungere negli inferi, conformemente al destino *post mortem* degli esseri umani.

Considerando che Apollo è, per eccellenza, dio profetico, le cui predizioni sono veridiche e si realizzano sempre, quanto meno in contesto tragico, e del resto essendo noto, quanto meno ad alcuni, l'esito felice del mito di Alceste, gli spettatori sono senza dubbio inclini ad accordare maggior credito alla sua parola piuttosto che a quella di Thanatos. Tuttavia, il contesto immediato avrà di certo in qualche modo fatto vacillare la fiducia nell'autorità e nei poteri del dio, tanto è vero che il precedente dialogo con Thanatos porta in scena un Apollo 'degradato', e almeno parzialmente deprivato delle sue competenze e delle sue modalità di azione tradizionali. Lo

<sup>31</sup> Cf. *Hipp.* (monologo di Afrodite), *Hec.* (monologo dell'*eidolon* di Polidoro), *Ion* (monologo di Ermes), *Ba.* (monologo di Dioniso).

<sup>32</sup> Identica situazione nelle *Troiane*, dove l'annuncio della vendetta divina non figura nel monologo prologico di Poseidone, ma nel dialogo tra Poseidone e Atena. La situazione è tuttavia differente rispetto a quella dell'*Alceste*, poiché le due divinità, un tempo nemiche, si alleano per vendicarsi dei Greci, mentre Apollo e Thanatos, nel prologo dell'*Alceste*, dibattono circa la sorte da riservare a Alceste e si fronteggiano da nemici.

<sup>33</sup> Cf. vv. 48-63. Progressivamente il tono si innalza in questa parte del dialogo, dove Apollo, dopo aver tentato invano di argomentare per convincere Thanatos a non condurre via Alceste, finisce per ironizzare sull'intelligenza del suo interlocutore (v. 58) quando si rende conto, dinanzi al reiterato diniego di Thanatos, che la sua azione di persuasione è votata al fallimento.

<sup>34</sup> Su questa contro-profezia di Thanatos e sulla tensione così creata a inizio tragedia, cf. Hamilton 1978, 300 s.; Erbse 1984, 23-5.

si vede soprattutto in alcune risposte riguardanti l'arco del dio. Sorprendendolo con l'arco in mano davanti al palazzo di Admeto, Thanatos sospetta che Apollo voglia ripetere a vantaggio di Alceste il beneficio già reso al suo sposo. Il dio risponde allora ai suoi timori fornendo una inoffensiva giustificazione alla presenza dell'arco.

*Alc.*, vv. 34-40

ΘΑ. ... νῦν δ' ἐπὶ τῆδ' αὖ  
 χεῖρα τοξήρη φρουρεῖς ὀπλίσας,  
 ἢ τόδ' ὑπέστη πόσιν ἐκλύσασ'  
 αὐτὴ προθανεῖν Πελίου παῖς.  
 ΑΠ. Θάρσει· δίκην τοι καὶ λόγους κεδνοῦς ἔχω.  
 ΘΑ. Τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις ;  
 ΑΠ. Σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί.

Thanatos Eccoti ancora qui,  
 di guardia, con l'arco in mano,  
 vicino a questa donna, che, per liberare lo sposo,  
 ha deciso di morire al suo posto, la figlia di Pelia.  
 Apollo Stai tranquillo. Ho dalla mia parte giustizia, e delle sensate motivazioni.  
 Thanatos A cosa ti serve l'arco, se sei nel giusto?  
 Apollo Porto sempre questo arco con me.

Thanatos, conformandosi all'immagine tradizionale del dio arciere imposta dall'epopea, immagine che perdura nell'iconografia apollinea di epoca arcaica e classica, e che Eschilo rigenera nuovamente, venti anni prima dell'*Alceste*, nelle *Eumenidi*<sup>35</sup>, vede subito nell'arco la minaccia di un ricorso alla forza: l'intenzione aggressiva che egli presta al dio è chiaramente espressa dall'utilizzo del participio attivo ὀπλίσας, la cui traduzione più corretta sarebbe 'dopo aver armato la tua mano con l'arco'. Apollo lo rassicura, designando l'arco come elemento abituale (σύνηθες) del suo equipaggiamento<sup>36</sup>, e relegandolo praticamente al rango di accessorio da teatro, a cavallo di un verso la cui portata metateatrale è evidente. A questo arco, privato della sua funzione drammatica, e divenuto semplice simbolo dell'identità del personaggio, si oppone, nella scena, il coltello del sacrificio di cui Thanatos si appresta a far uso, durante il suo ufficio di sacerdote dei morti, come preludio al rituale che deve consacrare l'ingresso di Alceste nel regno di Ade<sup>37</sup>. Dinanzi al brutale demone della morte, i mezzi di azione del dio di Delfi appaiono stranamente limitati in questo inizio di tragedia<sup>38</sup>, ed è significativo che l'impiego della forza, così indissolu-

<sup>35</sup> Nella scena di contrasto con le Erinni, che hanno inseguito Oreste sino al santuario delfico, Apollo minaccia di scoccare le sue frecce contro le dee per costringerle ad abbandonare il luogo (*Eum.*, vv. 179-84). Sul rapporto tra questa scena delle *Eumenidi* e il prologo dell'*Alceste*, cf. Aélion 1983, II, 132-7; Riemer 1989, 14-9; sulle analogie tra *Alceste* e *Eumenidi*, cf. anche Luschnig 1995, 62-4; Heinze 2000.

<sup>36</sup> Sulla trasformazione della funzione dell'arco in relazione al modello eschileo delle *Eumenidi*, cf. Aélion 1983 II, 134 s.

<sup>37</sup> *Alc.*, vv 74-6.

<sup>38</sup> Questo aspetto è ben messo in evidenza da Riemer 1989, 18 s.

bilmente legato alla rappresentazione del dio arciere della tradizione epica, ne sia espressamente escluso, a vantaggio del *dolos* e della persuasione. Dopo essersi servito, in passato, con successo del primo (*dolos*), per negoziare il patto con le Muse a vantaggio di Admeto<sup>39</sup>, il dio, a inizio dramma, fallisce nel persuadere Thanatos a rinunciare a prendere Alceste<sup>40</sup>. E la profezia che egli usa come ultima risorsa, per non cedere totalmente il campo d'azione a Thanatos, contribuisce solo parzialmente a dar lustro alla sua immagine, poiché Apollo non prende in considerazione in prima persona la salvezza della sposa di Admeto, e non si attribuisce alcun ruolo nella trama che condurrà al suo ritorno nel regno dei vivi. Rapportata al dialogo sull'arco, la designazione della forza (βίη, v. 69) come strumento di azione salvifica di Eracle non fa che far spiccare ancor di più la debolezza e l'impotenza di Apollo.

Inserita in questo contesto polemico, e slegata dagli altri elementi dell'esposizione, la profezia iniziale di Apollo non pone lo spettatore in una condizione di comoda certezza quanto all'esito dell'azione tragica. Vedendo il dio abbandonare la scena e Thanatos entrare in casa di Admeto, alla fine del prologo, può legittimamente chiedersi quale dei due percorsi si svolgerà sotto i suoi occhi.

Una tecnica in parte comparabile è messa in atto nel prologo dell'*Ifigenia fra i Tauri*, dove due forme di predizioni concorrenti sono enunciate in successione, e aprono la strada a due scenari possibili per l'azione della tragedia. Ifigenia, nel suo monologo iniziale, racconta di aver avuto, in sogno, la premonizione della morte di Oreste, e di esser stata lei a immolarlo, nel suo ufficio di sacerdotessa di Artemide<sup>41</sup>. Oreste, quando fa il suo ingresso con Pilade, riferisce la profezia di Apollo, che gli ha ordinato di impadronirsi della statua di Artemide e di riportarla ad Atene, per porre fine alla persecuzione delle Erinni e trovare infine riposo<sup>42</sup>. Questa costruzione, che mette in concorrenza due forme di rivelazione divina, sogno e profezia, crea dunque da principio negli spettatori un dilemma sulla sorte che attende Oreste: sta per morire, vittima dei barbari riti dell'Artemide taurica, o sopravvivrà e verrà purificato dall'assassinio della madre? Questo dilemma è sorretto dal margine di incertezza che pesa sulla validità di ciascuno di questi annunci: la morte di Oreste, nonostante il carattere assertivo della parola di Ifigenia (vedi v. 56: τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ), è solo una ipotesi formulata dalla fanciulla sul senso del suo sogno (v. 55: Τοῦναρ δ' ὄδε συμβάλλω τόδε); ma d'altra parte Oreste, forte dell'esperienza dei suoi precedenti rapporti con Apollo, suggerisce, ben prima di precisarne il contenuto, che la profezia di Apollo potrebbe essere solo l'ennesima trappola che il dio gli tende (vedi in particolare i versi 77 s.: ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἄρκυν ἦγαγες | χρήσας). L'interrogativo suscitato, nel pubblico, circa l'esistenza di questi due scenari alternativi è accresciuto ancora dal fatto che Euripide inganna anche, in questo inizio di tragedia, l'attesa creata dalla versione eschilea del mito, allontanandosi deliberatamente dalla trama immaginata nelle *Eumenidi* circa l'assoluzione di Oreste. Questo esempio conferma che la presenza di una profezia all'inizio di una tragedia euripidea non è elemento sufficiente a collocare lo spettato-

<sup>39</sup> *Alc.*, v. 12 (Apollo): Μοίρας δολώσας; vv. 33-4 (Thanatos): Μοίρας δολίῳ | σφήλαντι τέχνῃ.

<sup>40</sup> La rappresentazione di Thanatos come divinità implacabile, insensibile alla persuasione e odiosa a tutti gli dèi richiama Esiodo, *Teogonia*, vv. 764-6. Cf. Susanetti 2001, 161 (comm. al v. 48).

<sup>41</sup> *IT*, vv. 42-60.

<sup>42</sup> *Ibid.*, vv. 77-94.



re nella fiduciosa attesa della sua realizzazione, tanto è vero che il poeta ha piacere a far vacillare, attraverso strategie diverse, l'autorità della parola divina, al punto da ridurla, talvolta, a semplice enunciato di uno dei possibili percorsi dell'azione.

La tecnica messa in atto nel prologo dell'*Alcesti* attraversa l'intera tragedia. Il drammaturgo, infatti, consente allo spettatore, messo in questo modo in possesso degli elementi finali dell'intreccio, di seguire lo svolgimento dell'azione di salvezza che comincia, all'insaputa dei personaggi, con l'arrivo di Eracle al palazzo di Admeto. Ma, allo stesso tempo, si adopera nell'annebbiare la ricezione di questa trama moltiplicando, nella composizione dell'opera, gli ostacoli allo svolgimento dell'azione di salvezza, e suggerendo, in questo modo, gli altri percorsi che l'azione potrebbe prendere. Queste due componenti della drammaturgia dell'*Alcesti*, tra loro strettamente connesse, saranno messe in evidenza nei punti seguenti.

## 2. Lo spettatore e l'azione di salvezza.

### 2.1. I vantaggi di una posizione privilegiata.

Il dislivello attivato dal prologo, per mezzo della profezia di Apollo, tra l'attesa degli spettatori e l'esperienza dei personaggi impegnati nell'azione orienta, dal principio alla fine, la ricezione dello spettacolo tragico. Il primo effetto dell'annuncio iniziale del lieto fine degli eventi è quello di consentire giochi di ironia tragica in tutti quei passi in cui il coro e Admeto reagiscono alla morte di Alcesti, facendo affidamento da una parte sulla conoscenza che essi hanno del sacrificio di Alcesti, dall'altra sull'idea comune della morte quale evento inevitabile e irreversibile della vita umana. Questi passi carichi di ironia, che costellano la prima parte della tragedia, oscillano così, nella loro formulazione, tra il tema della salvezza impossibile<sup>43</sup>, il richiamo, negli enunciati di natura gnomica, del carattere ineluttabile della morte<sup>44</sup>, e il riferimento alle rappresentazioni tradizionali della condizione del morto nell'aldilà<sup>45</sup>. L'ironia in questo caso opera a livello più generale, basandosi sul fatto che questi auspici impossibili, i rammarichi, le rappresentazioni e le idee comuni vengono smentiti dalla prospettiva dello scioglimento felice annunciato nel prologo. Questi giochi d'ironia si declinano anche, in forma più sottile, nel richiamo a divinità salvifiche e apotropaiche – Apollo Peana<sup>46</sup>, Asclepio<sup>47</sup> – che non solo non corrispondono al salvatore atteso, ma sono anche state presentate, in principio di trage-

<sup>43</sup> In particolare i vv. 112-31, dove il coro declina, con differenti formulazioni, l'idea del ritorno impossibile di Alcesti alla vita (si noti, in questo passo, l'impiego dell'irrealtà del passato); vv. 357-62, dove Admeto esprime il suo rammarico per il fatto di non possedere la voce di Orfeo, in modo da strappare Alcesti agli dèi inferi.

<sup>44</sup> Cf. soprattutto i vv. 418 s. (il coro a Admeto): γίγνωσκε δέ | ὡς πᾶσιν ἡμῖν καθθανεῖν ὀφείλεται; cf. anche i vv. 782-4 (Eracle), 892 s. (coro), 931 s. (coro), 985-90 (coro).

<sup>45</sup> V. 381 (Alcesti): οὐδέν ἔσθ' ὁ καθθανών; v. 527 (Admeto): Τέθνηχ' ὁ μέλλων, κούκέτ' ἔσθ' ὁ καθθανών; v. 541 (Admeto): Τεθναῖσιν οἱ θανόντες.

<sup>46</sup> Cf. vv. 90-2, 220-5 (questa seconda invocazione ad Apollo Peana fa da eco all'inizio della seconda scena di prologo, dove Thanatos si ribellava all'idea che Apollo potesse rinnovare, a vantaggio di Alcesti, l'azione salvifica precedentemente realizzata a favore di Admeto).

<sup>47</sup> Cf. vv. 122-9: la morte di Asclepio priva Alcesti dell'unico dio che avrebbe potuto farla tornare in vita.

dia, come più o meno ridotte all'impotenza. La rinnovata invocazione ad Apollo Peana sottolinea, meglio di ogni altra, la mancata pertinenza delle rappresentazioni comuni nel contesto particolare di questo dramma. Non solo, infatti, Apollo è, per effetto del patto stretto con le Moire, il responsabile della prematura morte di Alceste, ma la stessa forma del prologo e il contrasto con Thanatos hanno portato sulla scena, lo si è visto, un dio dai poteri straordinariamente ridotti. Pur sottolineando l'ignoranza in cui si trovano i personaggi del dramma, queste sfasature e questi scarti contribuiscono dunque anche al lavoro di erosione delle rappresentazioni tradizionali, che è a fondamento di questa singolare tragedia.

Ma è soprattutto nella percezione degli eventi scenici che gli spettatori traggono beneficio dalla posizione privilegiata in cui il drammaturgo li ha collocati, rivelando loro sin dall'inizio il felice esito del dramma. Questa rivelazione iniziale è destinata a creare un'attesa quanto alla realizzazione dell'azione di salvezza che invertirà il corso degli eventi. In quale misura questa attesa viene soddisfatta dall'articolazione delle vicende che costituiscono l'azione della tragedia? Per rispondere a questa domanda, sarà opportuno esaminare in successione gli elementi compresi nell'enunciato della profezia e quelli che, impiegati per colmare i silenzi della parola oracolare, risultano di natura sorprendente anche per lo spettatore.

Tanto imprevisto<sup>48</sup> quanto inopportuno per la famiglia immersa nel lutto di Alceste, l'arrivo di Eracle presso la casa di Admeto apre, allo spettatore, la prospettiva del rovesciamento annunciato nel prologo. L'articolazione di questo arrivo punta chiaramente sulla conoscenza che il pubblico ha dei termini della profezia di Apollo, funzionando, a livello di comunicazione extradrammatica, come una specie di segnale di innesco dell'azione di salvezza che costituisce lo snodo della tragedia. Benché l'ingresso in scena di Eracle, riconoscibile dal suo costume, e identificato immediatamente dal coro (Ἡράκλεις, v. 478) sarebbe stato un sufficiente indizio di questa svolta, Euripide ha voluto amplificare l'arrivo del salvatore creando una eco precisa, in una scena che è parsa ad alcuni commentatori incongruente<sup>49</sup>, con i termini che la designavano, nell'oracolo di Apollo. Una breve dilazione viene infatti prodotta, tra l'arrivo dell'eroe e l'uscita di Admeto dal palazzo, per permettere uno scambio con il coro, interamente centrato su Eracle e sulla fatica che si appresta a compiere in Tracia. La successiva menzione, da parte di Eracle, a Euristeo (v. 481 Τιβρυθίῳ πρόσσω τιν' Εὐρυσθεῖ πόνον) e al 'carro del Trace Diomede' (v. 483 Θρηκὸς τέτρωρον ἄρμα Διομήδους μέτα), che egli ha il compito di sottrarre, è un chiaro sistema di richiamo della perifrasi usata per designare il salvatore di Alceste nella profezia di Apollo.

Questo dialogo con il coro, che può sembrare anedddotico e quasi fuori luogo, nel suo contesto drammatico immediato, trova dunque tutto il suo senso nella costruzione dell'azione di salvezza, e serve a confermare l'identificazione di Eracle quale salvatore annunciato e atteso. D'altra parte, questo scambio pone dei nuovi paletti per lo sviluppo ulteriore della sua azione, portando in scena un Eracle eroico che, in risposta agli avvertimenti del coro circa le difficoltà della fatica da compiere, sostiene

<sup>48</sup> L'effetto di sorpresa è accresciuto dall'assenza di annuncio, che tuttavia corrisponde (Halleran 1985, 5) anche a un impiego regolarmente osservato per gli ingressi in scena che avvengono immediatamente dopo un canto corale.

<sup>49</sup> Hamilton 1978, 295 la giudica «dramatically irrelevant».

ne di non tremare dinanzi a nessun nemico (vv. 505 s.), affermazione che si applica, nel contesto, a Diomede e alle sue cavalle, ma può venire estesa anche alla futura sfida con Thanatos. Il richiamo, da parte di Eracle, ai nemici già sconfitti contribuisce in realtà a far sembrare la sfida contro Thanatos un *parergon* nella carriera dell'eroe civilizzatore e sterminatore di mostri. Nessun dubbio dunque sul fatto che, assistendo a questo scambio, lo spettatore può credere a buon diritto che la salvezza di Alceste sia in buone mani.

Il secondo elemento presentato nella profezia di Apollo come condizione dell'azione di salvezza e attivata, nel dramma, dall'arrivo di Eracle presso il palazzo di Admeto è il tema dell'ospitalità di Admeto. Non è senza conseguenze nel contesto dell'opera, anche se si tratta di una forma naturale e convenzionale di rivolgersi al coro, per un personaggio che arriva dall'esterno, che la prima parola pronunciata da Eracle sia proprio *Ξένοι*, le cui due accezioni di 'straniero' e 'ospite' assumono pari importanza nella discussione che segue tra Admeto e Eracle. L'insistenza, durante tutto lo scambio, sul lessico e sul tema dell'ospitalità<sup>50</sup>, che serve a definire l'immagine di Admeto quale migliore degli ospiti, in una specie di richiamo a distanza della visione, formulata nella prima parte della tragedia, di Alceste come migliore delle donne, contribuisce dunque a realizzare, durante il dramma, le condizioni di possibilità dell'azione di salvezza.

Tuttavia, nel momento in cui, cedendo infine dinanzi all'insistenza di Admeto, Eracle entra nel palazzo, e lo spettatore vede così concretizzarsi, in un significativo movimento scenico, il secondo elemento della profezia di Apollo, il drammaturgo vieta allo spettatore la tranquillità di una totale padronanza della trama futura, lasciandolo ancora nell'ignoranza circa il ruolo decisivo che questa ospitalità è chiamata a svolgere nell'inesorabile dell'azione di salvezza. L'articolazione in forma di relazione di causalità di ciò che gli appare, sul momento, come condizione accessoria dell'azione, è in realtà subordinata a un evento – la rivelazione, da parte di un servo, dello stratagemma di Admeto –, che non è compreso nelle rivelazioni iniziali di Apollo, ma che, tuttavia, condiziona, in modo decisivo, l'intervento salvifico dell'eroe. Da ciò si evince come Euripide giunga a combinare la cornice creata dagli elementi preliminarmente noti allo spettatore, e che sono presentati, sin dal prologo, come ingredienti necessari al suo scioglimento, con il ritmo dell'azione dei personaggi, che potrebbe, in ogni momento, indirizzare la tragedia verso un esito inatteso.

Con la rivelazione, tardiva, dell'identità della donna morta pianta da quanti abitano nel palazzo<sup>51</sup>, Eracle è infine in grado di assumere il ruolo di salvatore che il drammaturgo gli ha assegnato, all'inizio della tragedia. L'eroe annuncia infatti che, per ricompensare Admeto di una accoglienza offerta in condizioni così difficili, andrà a combattere contro Thanatos per strappargli Alceste e restituirla al suo sposo<sup>52</sup>. Il legame, essenziale per la costruzione drammatica, tra l'ospitalità e la salvezza alla fine si stabilisce con l'introduzione del concetto di *χάρις* (cf. v. 842). A questo proposito si può osservare un gioco di sottile variazione nei sistemi di annuncio e negli effetti di anticipazione impiegati dal drammaturgo nel prologo. Passato sotto silenzio, come abbiamo visto, nella profezia, il legame tra l'accoglienza di Admeto e la

<sup>50</sup> Cf. vv. 538, 540, 543, 546-50, 552, 553-60, 566 s.

<sup>51</sup> Cf. vv. 803-25 (la rivelazione avviene per bocca del servo al v. 821).

<sup>52</sup> Vv. 840-60.

riconoscenza del destinatario del beneficio è stato in compenso stabilito chiaramente da Apollo, sin dai primi versi della tragedia, nel richiamo al servizio reso ad Admeto in cambio del suo buon trattamento<sup>53</sup>. Gli elementi dell'azione futura di Eracle non sono dunque collocati esclusivamente nei termini dell'enunciato oracolare: essi vanno ugualmente dedotti, in forma analogica, dal racconto impiegato da Apollo per comunicare agli spettatori le basi del dramma che sta per dispiegarsi dinanzi ai loro occhi. Ma si può notare anche che il termine χάρις è stato introdotto in forma decentrata dal drammaturgo, nel penultimo verso della profezia di Apollo (v. 70 Κοῦθ' ἦ παρ' ἡμῶν σοι γενήσεται χάρις), quando il dio annuncia che non avrà alcuna riconoscenza nei riguardi di Thanatos, poiché cederà Alcesti solo se costretto. L'attenzione dello spettatore è dunque attirata sin dall'inizio del dramma da questa idea di χάρις<sup>54</sup>, ma la posizione di questo elemento nella costruzione dell'intreccio finalizzato alla salvezza resta dissimulata nei silenzi della profezia.

Questa messa in scena fornisce allo spettatore gli strumenti per scoprire lo stragemma attuato da Eracle per far scontare ad Admeto il suo precedente inganno, pur manifestando χάρις nei suoi riguardi quanto alla generosità della sua accoglienza. Se, infatti, il δόλος non era menzionato quale ingrediente necessario per l'azione di salvezza, il pubblico, avendo sentito l'eroe preannunciare la sua intenzione di combattere contro Thanatos, e sapendo già, grazie alla profezia di Apollo, che questo scontro avrebbe dovuto concludersi con la vittoria di Eracle, capisce immediatamente, quando lo vede ricomparire nello spazio scenico<sup>55</sup>, che la donna velata<sup>56</sup> che lo accompagna è Alcesti. Può così gioire appieno della messa in scena orchestrata da Eracle ai danni di Admeto, e apprezzare questo autentico momento di teatro nel teatro, che, unendo i mezzi dello spettacolo ai giochi verbali di ambiguità e ironia tragica, amplifica l'inganno ideato in precedenza da Admeto per vincere le resistenze di Eracle circa la sua offerta di ospitalità.

## *2.2. La ricezione annebbiata, o gli ostacoli all'azione di salvezza.*

Passando in rassegna, sino al raggiungimento dell'*happy end*, le modalità di realizzazione scenica degli elementi compresi nella profezia di Apollo, ho cercato di situare, all'interno dell'opera, le tappe dello sviluppo dell'azione di salvezza, per mostrare come, e sino a che punto, la conoscenza preliminare dello spettatore condiziona l'individuazione di questi elementi e ne facilita la comprensione. Ma ben lungi dall'essere lineare, l'articolazione, da parte del drammaturgo, di questa azione di salvezza si innesta, come è noto, nel complesso disegno di insieme che moltiplica e rinnova, ad ogni tappa, gli ostacoli alla sua realizzazione. Sono proprio questi ostacoli che mi piacerebbe evocare brevemente nell'ultima parte di questo contributo, nel tentativo di apprezzare in maniera più fine le strategie di manipolazione e di an-

<sup>53</sup> Cf. vv. 10-4.

<sup>54</sup> Sul concetto di χάρις nell'intera opera, cf. Padilla 2000.

<sup>55</sup> V. 1006.

<sup>56</sup> Il velo che copre il viso di Alcesti non è menzionato nel testo, ma il contenuto del dialogo tra Eracle e Admeto spinge a ipotizzarne la presenza, sulla scorta dello scoliaste al v. 1050 (ἦν γὰρ περικεκαλυμμένη). Lo svelamento deve avvenire al v. 1121, quando Eracle invita Admeto a guardare la donna (βλέψον πρὸς αὐτήν).

nebbiamento tramite cui il drammaturgo sembra compiacersi nel far vacillare la fiducia del suo pubblico circa l'esito felice degli eventi.

I primi semi del dubbio, gettati dai termini e dal contesto enunciativo della profezia di Apollo<sup>57</sup>, sono legati al modo in cui Euripide ha organizzato la temporalità e il ritmo dell'azione tragica. L'incertezza creata, sin dall'inizio del dramma, dal futuro aperto della profezia sembra infatti confermato da una prima parte che, prendendo le mosse dall'ingresso di Thanatos nel palazzo, è interamente dedicata alla messa in scena della morte di Alceste. Amplificata al tempo stesso dal linguaggio e dallo spettacolo di Alceste e dei suoi cari, questa esperienza della morte, percepita nelle sue singole fasi e vissuta come definitiva da tutti i personaggi, non lascia spazio, in alcun momento, ad alcuna speranza di salvezza. Se, come abbiamo visto, il drammaturgo dispensa in questo modo, a vantaggio dello spettatore, i piaceri dell'ironia tragica, è legittimo chiedersi se questa ricezione ironica resista sino alla fine allo spettacolo della morte e del lutto, e se anche lo spettatore, avvinto dal *pathos* che pervade la scena, non finisca per dubitare circa l'arrivo di un salvatore.

Il disagio suscitato dalla contraddizione tra la conoscenza degli spettatori da una parte e, dall'altra, lo spettacolo della morte di Alceste e la reazione emotiva a questo evento da parte dei personaggi, sembra per un attimo spazzato via dall'arrivo di Eracle, che giunge poco prima della parte centrale della tragedia. Ma la cura con cui Euripide assicura l'identificazione del nuovo arrivato quale salvatore annunciato è quasi immediatamente controbilanciata dai ritardi e dagli ostacoli all'innesco dell'azione di salvezza. Quando si presenta davanti alla casa di Admeto, Eracle è solamente un salvatore potenziale, ed è un salvatore che, per effetto delle esigenze contraddittorie dell'azione, fatica ad assumere il suo ruolo. Dinanzi a ciascuna necessaria tappa dell'intreccio verso la salvezza, Euripide ha infatti posto un ostacolo che ne compromette la realizzazione. L'offerta di ospitalità di Admeto, che ne rappresenta la condizione preliminare, e che è l'espressione naturale di una *philia* sancita da lunga data tra i due uomini<sup>58</sup>, si scontra con gli scrupoli espressi da Eracle, che sono essi stessi una manifestazione di rispetto per l'amico colpito da dolore<sup>59</sup>. Il dramma della morte, che tende a debordare sull'azione di salvezza, ritarda dunque in un primo momento l'attuazione di un salvifico intervento di Eracle, e il drammaturgo lascia anche intravedere la possibilità di una immediata partenza di Eracle, alla ricerca di un'altra casa, più adatta ad accoglierlo<sup>60</sup>, durante il suo viaggio verso la Tracia.

Ma è lo stratagemma ideato da Admeto per vincere le resistenze di Eracle che rappresenta l'ostacolo maggiore all'innesco della scena della salvezza. Celandosi all'eroe l'identità della defunta, e lasciandogli credere che si tratti di una estranea (*ὄθνεϊός*)<sup>61</sup>, Admeto crea una menzogna che impedisce ad Eracle di fare qualsiasi tentativo per colei che si suppone egli salvi. L'ostacolo creato dagli scrupoli di Eracle è superato soltanto da un evento che, eludendo l'attesa suscitata dalla profezia di Apollo e dai codici formali di questa tipologia di scena, fuga la prospettiva

<sup>57</sup> Su questo punto, cf. *supra*, pp. 132-8.

<sup>58</sup> Vv. 511, 559 s.

<sup>59</sup> Vv. 540, 542.

<sup>60</sup> Vv. 538, 544.

<sup>61</sup> Vv. 532 s. Su questa parola e sullo stratagemma di Admeto, cf. Buxton 2003, 171.

dell'azione salvifica, di cui l'ospitalità di Admeto sembrava dover annunciare l'imminente attuazione. È stato talvolta suggerito<sup>62</sup> che il modulo scenico qui immaginato da Euripide poteva essere interpretato come una originale variazione dello schema delle tragedie di supplica, che generalmente non contemplano dilazione né ostacoli alla realizzazione dell'azione di salvezza, all'infuori del rifiuto talora opposto da parte del supplicato alla richiesta di aiuto rivoltagli dal supplice. Ma per quanto pertinente sia il rinvio a questo modello, lo scarto rispetto alle tragedie di supplica e il cattivo funzionamento dell'intreccio volto alla salvezza risiedono, più fondamentalmente, credo, nell'ignoranza in cui si trovano, per ragioni differenti, i personaggi circa ciò che devono fare. A questo stadio dell'azione, infatti, Eracle non è riconosciuto dai personaggi del dramma quale salvatore potenziale, e l'intervento salvatore dell'eroe non è sollecitato, precisamente perché nessun rimedio pare possibile contro il dolore che colpisce la casa. Le reazioni alla morte di Alceste, che risiedono, come abbiamo visto, sulla comune esperienza della morte, ricadono anche sull'attitudine dei personaggi nell'azione di salvezza. La costruzione d'insieme dell'opera consiste dunque, almeno per una parte, nel far agire quegli elementi, inizialmente presentati come simultaneamente necessari allo svolgimento dello scenario salvifico, l'uno contro l'altro, come elementi incompatibili e alternativi dell'azione.

Da ostacolo che era in principio, l'ospitalità di Admeto finisce per creare, grazie ai nuovi snodi dell'azione, le condizioni per il rovesciamento atteso, poiché gli eccessi e il comportamento non decoroso di Eracle provocano la rivelazione, da parte del servo, dell'identità della defunta pianta nella casa. Da quel momento, l'eroe è finalmente in grado di portare a compimento la trama programmata dall'inizio della tragedia. Sorpresa finale dell'azione, la messa in scena del *dolos* di Eracle è anche l'ultimo momento in cui la tragedia di Alceste fa sentire i suoi effetti sull'azione di salvezza che dovrebbe risolverla. Legato alla promessa di non sposarsi più, Admeto rifiuta infatti, in un primo momento, di accogliere la donna che Eracle gli chiede di custodire sino al suo ritorno dalla Tracia. Si può tuttavia dubitare, questa volta, che lo spettatore, ristabilita una certa forma di fiducia grazie all'attuazione dell'azione di salvezza, creda seriamente che la resistenza provocata dalla lealtà di Admeto sia tale da far fallire la trama, proprio sulla soglia di casa. Nel momento in cui Alceste si appresta ad entrare nella casa di Admeto, con una reiterazione simbolica del suo primo ingresso, l'incertezza risiede piuttosto nel senso che alla fine bisogna accordare ad una salvezza annunciata così presto e attesa per così tanto tempo.

Questa sommaria analisi della struttura dell'*Alceste* avrà mostrato che l'annuncio, sin dal prologo, dell'esito felice del dramma è un efficace strumento che il drammaturgo utilizza per costruire e manipolare le reazioni del suo uditorio. I termini della profezia di Apollo mettono da subito lo spettatore in possesso degli elementi dell'azione di salvezza verso cui dovrà indirizzarsi la tragedia, ma le condizioni stesse della sua enunciazione gettano contemporaneamente un dubbio sull'affidabilità che occorre accordare a questa profezia. La tensione così creata, a inizio tragedia, è abilmente mantenuta costante durante tutta la tragedia, attraverso

<sup>62</sup> Cf. Kopperschmidt 1967, 133 n. 7.

una costruzione complessa e magistralmente orchestrata, che, pur portando sulla scena progressivamente gli elementi necessari alla salvezza, suscita, in fase di attuazione, numerosi ostacoli alla loro realizzazione. Alla fine ci si può domandare se l'effetto ricercato dal drammaturgo, attraverso questi brillanti giochi di comunicazione extradrammatica, non fosse quello di suscitare nel suo pubblico un interrogativo più profondo sul significato del ritorno finale di Alceste nel mondo dei vivi<sup>63</sup>. L'ironia tragica dei passi che definiscono il carattere ineluttabile e definitivo della morte non si rivolge forse, alla fin fine, verso lo spettatore, contaminandone la ricezione dell'esito finale della tragedia? In questo risiede un'altra domanda sollevata dall'*Alceste*, tragedia brillante e allo stesso tempo sorprendente, di certo l'opera di un poeta già perfettamente padrone dei mezzi della sua arte. No. Charles Perrault non era proprio un gran lettore di Euripide...

Ecole Normale Supérieure, Paris

Christine Mauduit  
christine.mauduit@ens.fr

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aéliion 1983 = R. Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris 1983.
- Baby 2011 = H. Baby (éd.), *Abbé d'Aubignac*, La pratique du théâtre, Paris 2011.
- Brooks et al. 1994 = W. Brooks – B. Norman – J. Morgan Zarucchi (éd.), *Philippe Quinault, 'Alceste' suivi de 'La Querelle d'Alceste', Anciens et Modernes avant 1680*, Genève 1994.
- Buxton 2003 = R. Buxton, *Euripides' 'Alkestis': Five Aspects of an Interpretation*, in J. Mossman (ed. by), *Euripides*, Oxford 2003, 170-86 (Philologia 14, 1985, 75-89).
- Conacher 1967 = D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- Conacher 1988 = D.J. Conacher, *Euripides. 'Alkestis'*, Warminster 1988.
- Dale 1954 = A.M. Dale (ed. by), *Euripides' 'Alkestis'*, Oxford 1954.
- Denniston 1950 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1950<sup>2</sup>.
- Erbse 1984 = H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin-New York 1984.
- Fumaroli 2001 = M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001.
- Gaster 1939 = M. Gaster, *Zur Alkestis-Sage*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 15, 1939, 66-90.
- Halleran 1985 = M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London 1985.
- Hamilton 1978 = R. Hamilton, *Prologue Prophecy and Plot in four Plays of Euripides*, *AJPh* 99, 1978, 277-302.
- Hayley 1898 = H.W. Hayley, *The 'Alkestis' of Euripides*, Boston 1898.
- Heinze 2000 = T. Heinze, *Überlegungen zu einigen vernachlässigten intertextuellen Bezügen zwischen Euripides' 'Alkestis' und Aischylos' 'Eumeniden'*, in S. Gödde (hrsg. von), *'Skenika'. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume, Darmstadt 2000, 77-85.
- Kopperschmidt 1967 = J. Kopperschmidt, *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*, Tübingen 1967.

<sup>63</sup> Sulle questioni sollevate da questa conclusione, e sugli elementi di ironia inseriti nell'apparente *happy ending* dello scioglimento, cf. soprattutto Segal 1993, 81-6.

- Krumeich et al. 1999 = R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (hrsg. von), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.
- Lesky 1925 = A. Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Wien-Leipzig 1925.
- Luschnig 1995 = C.A.E. Luschnig, *The Gorgon's Severed Head. Studies of 'Alcestis', 'Electra' and 'Phoenissae'* (Mnemosyne Supplement 153), Leiden-New York-Köln 1995.
- Markantonatos 2013 = A. Markantonatos, *Euripides' 'Alcestis'. Narrative, Myth, and Religion*, Berlin-Boston 2013.
- Marshall 2000 = C.W. Marshall, *'Alcestis' and the Problem of Prosatyrlic Drama*, CJ 95, 2000, 229-38.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- Megas 1933 = G. Megas, *Die Sage von Alkestis*, Archiv für Religionswissenschaft 30, 1933, 1-33.
- Méridier 1926 = L. Méridier (éd.), *Euripide I*, Paris 1926.
- Padilla 2000 = M. Padilla, *Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in 'Alcestis'*, AJPh 121, 2000, 179-211.
- Parker 2007 = L.P.E. Parker, *Euripides. 'Alcestis'*, Oxford 2007.
- Pattoni 2006 = Δακρούεν γελάσαι. *Sorridere tra le lacrime nell' 'Alcesti' di Euripide*, in P. Mureddu – G. Nieddu (a c. di), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, 187-227.
- Pechstein 1998 = N. Pechstein, *Euripides Satyrographos: ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten* (Beiträge zur Altertumskunde 115), Stuttgart 1998.
- Pickard-Cambridge 1988 = A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2<sup>nd</sup> edition with supplements and corrections by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 1988.
- Riemer 1989 = P. Riemer, *Die 'Alkestis' des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Frankfurt am Main 1989.
- Schwartz 1891 = E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, II, Berlin 1891.
- Seeck 2008 = G.A. Seeck, *Euripides, 'Alkestis'*, Berlin-New York 2008.
- Segal 1993 = Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in 'Alcestis', 'Hippolytus', and 'Hecuba'*, Durham-London 1993.
- Seidensticker 1982 = B. Seidensticker, *'Palintonos Harmonia'. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie* (Hypomnemata 72), Göttingen 1982.
- Shaw 2014 = C.A. Shaw, *Satyr Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford 2014.
- Slater 2006 = N.W. Slater, *Nothing to Do with Satyrs? 'Alcestis' and the Concept of Prosatyrlic Drama*, in G.W.M. Harrison (ed. by), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea 2006, 83-101.
- Strohm 1977 = H.S. Strohm, *Zur Gestaltung euripideischer Prologreden*, Grazer Beiträge 6, 1977, 113-32.
- Stuart 1918 = D.C. Stuart, *Foreshadowing and suspense in the Euripidean Prolog*, Studies in Philology 15, 1918, 295-306.
- Susanetti 2001 = D. Susanetti, *Euripide, 'Alcesti'*, Venezia 2001.
- Sutton 1973 = D.F. Sutton, *Satyr Elements in the 'Alcestis'*, RSC 21, 1973, 384-91.
- Sutton 1980 = D.F. Sutton, *The Greek Satyrplay* (Beiträge zur Klassischen Philologie 90), Meisenheim am Glan 1980.
- Thouvenin 2011 = P. Thouvenin (éd.), *R. Rapin, 'Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes' (1684)*, Paris, 2011.
- Torraca 1963 = L. Torraca, *Euripide, 'Alcesti'*, Napoli 1963.
- Weber 1936 = L. Weber, *Die Alkestissage*, RhM 85, 1936, 117-64.



Wheeler 1879 = J.H. Wheeler, *De Alcestidis et Hippolyti Euripidearum interpolationibus*, diss. Bonn 1879.

**Abstract:** *Alkestis* is the first tragedy by Euripides, in which the final outcome of the play is revealed from the beginning. Confronting Thanatos, Apollo announces that Alkestis will be brought back to life by Heracles, after she has accepted to die to save her husband. One could expect that this dramatic device, which gives the spectators a prior knowledge of the events that are to come, allows them to wait with confidence for a happy ending. However, it will be argued that Euripides uses this device to manipulate the intellectual and emotional responses of the audience, which is sometimes included in, sometimes excluded from, the course of the action. From the opening of the play, the wording of Apollo's prophecy, as well as its incompleteness and its enunciative frame, arouse a tension regarding Alkestis' salvation. This tension increases through the course of the play, owing to a dramatic construction that suggests the final salvation, while bringing obstacles that threatens its realization. Through this playful and brilliant communication with the spectators, the dramatist raises a crucial doubt about the meaning of Alkestis' final return to the human world.

**Keywords:** Prologue, Prophecy, Dramaturgy, Irony, Happy ending.