

Indice

<i>Presentazione. Il ritorno di Alcesti</i> <i>di Maria Pia Pattoni</i>	VII
Introduzione	3
I. <i>Le Mystère d'Alceste</i>	7
I.1. <i>Le Mystère</i>	7
I.2. Alcesti greca e latina	9
I.3. <i>Alcestis Barcinonensis</i> . Una introduzione	16
I.4. <i>Alcestis Barcinonensis</i> . In cerca d'autore	19
I.5. <i>Alcestis Barcinonensis</i> . Questioni di genere	22
II. <i>Alcestis Barcinonensis</i> . Testo, traduzione, commento	25
II.1 «Da voce a voce»	25
Lessico, p. 27 - Procedimenti stilistici e retorici, p. 27 - Ritmo e silenzi, p. 29	
II.2. <i>Alcestis Barcinonensis</i>	30
II.3. Traduzione	35
II.4. Peritesto	40
La morte, p. 40 - Narrare la morte (<i>Alc. Barc.</i> 103-120), p. 44 - Spazio e tempo della morte e dell'oracolo, p. 45 - La sostituzione e il dare la vita, p. 46 - <i>Pietas</i> , p. 47 - Moglie. Madre, p. 48 - <i>Dulcis imago, fugientis imago: Alcestis Barcinonensis</i> e l' <i>Eneide</i> , p. 49 - <i>Alkestis / Alcestis</i> , p. 52	
II.5 Note al testo	54

III.	L'immagine fuggente sulla scena	80
III.1.	Tracce teatrali nella <i>Alcestis Barcinonensis</i> Il conflitto, la struttura dialogica, le <i>notae personarum</i> , p. 83 - Sostituzione e trasformazione, p. 85 - La visione del tragico, p. 86 - Costruire lo spazio, p. 87	80
III.2	<i>Alcestis Barcinonensis</i> : una pantomima <i>Schemata, kinesis, akinetos stasis</i> , p. 93 - <i>Polyprosopos orchesis</i> e cambi di ruoli, p. 95 - <i>Comparsae?</i> , p. 97 - Il dio, p. 98 - Il <i>Poeta</i> . L'Anonimo, p. 99 - Il corpo e «ciò che resta nell'ombra», p. 99 - La scrittura del corpo: parola poetica, <i>orchesis</i> e <i>hypokri-</i> <i>sis</i> , p. 103 - Possibili spazi e fruitori della <i>Alcestis</i> , p. 105	89
III.3	<i>Reperformance: l'Alceste di Barcellona</i> sulla scena contemporanea Alceste in scena a Firenze (1999; 2003), p. 112 - Alceste nel tea- tro romano di Milano (2009): una pantomima, p. 117 - Alceste al Teatro Arsenale di Milano (2018): una tragedia 'in miniatura', p. 124 - Sulla teatralità della <i>Alceste di Barcellona</i> . Nota di regia di Marina Spreafico, p. 127 - Il suono creatore del mon- do. Nota di Sergio Armaroli sulla musica della <i>Alceste di Bar-</i> <i>cellona</i> al Teatro Arsenale, p. 129 - Idee per future <i>reperforman-</i> <i>ces</i> di Alceste, p. 131	111
	Conclusioni	135
	Bibliografia	139
	Sitografia	161

Presentazione
Il ritorno di Alceste
di Maria Pia Pattoni

Agli albori del XX secolo, nella regione del Ponto, si continuava a intonare un celebre canto popolare neogreco: Jannis, poco prima delle sue nozze, riceve la visita di Caronte, che vuole strapparli alla vita. Il giovane reagisce sfidando il demone a duello: smetterà di vivere, solo se Caronte dovesse vincere. Di fronte al diniego della creatura infera, Jannis invoca l'intercessione di San Giorgio: ottiene così la salvezza, a patto che qualcuno dia in cambio parte della propria vita per lui. A questo estremo sacrificio acconsente solo la promessa sposa: Caronte è soddisfatto e, quasi non fosse accaduto nulla, si celebrano le nozze tra Jannis e la donna amata.

Al di là delle varianti, il tema narrativo di questo e di altri simili canti, condiviso da una antica, durevole e diffusa tradizione folklorica, ha per scopo la sublimazione del legame nuziale e, a dispetto dei presupposti di morte, è suggellato dal lieto fine: il dio fa vivere la sposa accanto allo sposo, premiandone la virtù.

Nella seconda metà del V sec. a.C., ad Atene, questo nucleo folklorico viene drammatizzato: nel 438 a.C., Euripide dà a esso natura, forma e finalità teatrale con la sua *Alceste*. Gli sviluppi drammaturgici e letterari di quest'opera, intessuta di antinomie ed enigmaticità, sono stati molti e sono giunti fino a tutto il XX secolo: in questo lungo e sfaccettato *iter* di riscritture e messe in scena si pone un testo poetico latino del IV sec. d.C., tramandato per via papiracea, il *Carmen de Alcestide*, più noto come *Alcestis Barcinonensis*. L'anonimo autore mostra di conoscere il precedente euripideo, che spesso riprende con consapevoli variazioni, all'interno di un sistema aperto in cui sono recepiti e rielaborati numerosi stimoli provenienti dalla cultura latina, letteraria e non solo.

Tutto ciò è ripercorso e dimostrato con acribia e acume critico nel libro di Raffaella Viccei, nonostante il suo principale obiettivo sia quel-

lo di interrogare il testo sulla sua presunta teatralità, ponendosi lungo un percorso di ricerca già avviato, come la stessa autrice dichiara nella sua *Introduzione*. Il contributo di Raffaella Viccei è sotto questi aspetti nuovo e originale, e per più ragioni. Anzitutto per la traduzione italiana della *Alcestis Barcinonensis* che, per la prima volta, viene pensata per una messa in scena. L'autrice, pur non essendo tra i suoi intenti la revisione minuta delle questioni filologiche che interessano ancora i 122 esametri, si è posta comunque il problema del testo da tradurre e, accogliendo l'ottima edizione di Lorenzo Nosarti, ha tenuto conto anche di alcune recenti letture di Paola Paolucci.

Nella bella traduzione, impostata su solide basi anche teoriche, si mantiene controllata e costante l'attenzione alla finalità dichiarata e si tiene fede agli intenti esposti nel paragrafo programmatico «*Da voce a voce*». La traduzione è accompagnata da un commento. In esso vengono enucleati i centri nevralgici del testo, analizzati percorrendo prospettive letterarie, teatrali e di storia della cultura antica, che danno significativi contributi alla comprensione della *Alceste di Barcellona*, mostrandola sotto nuova luce. Le note, nelle quali principalmente si spiegano alcune scelte traduttive, sono al contempo un altro utile strumento ermeneutico, complementare al 'peritesto'.

L'*Alceste di Barcellona* non termina come l'*Alceste* di Euripide, stretta fra l'*happy end* e il silenzio dell'*Alceste redux*, o come la ballata neogreca di Jannis. La morte vince: nessun lieto fine viene prospettato per l'*imago* (v. 119) e per il «corpo» (*membra*, v. 122) dell'*Alceste* dell'anonimo poeta, che 'fugge' dalla scena del mondo rapita dalla morte.

Non pare un caso che l'ultimo verso dica: «il dio degli Inferi chiuderà nel sonno ogni parte del mio corpo» (v. 122), ove «chiuderà» ci sembra metaforico: è come il chiudersi di un sipario, lo spegnersi della luce in scena; e le membra che si addormentano non sono solo quelle di Alceste, ma anche quelle dell'interprete, che doveva 'chiudersi' in un abbandono immobile, lasciando a chi assisteva l'emozione sospesa tra la pietà e il dolore per una *philia* sottratta violentemente alla vita.

Questa *Alceste* ha avuto, però, più vite sulla scena teatrale, quasi sicuramente su quella dei teatri dell'Impero romano, certo sulla scena di teatri contemporanei.

Viccei dedica a questa vita altra di *Alceste* il III capitolo del suo libro. Qui si snoda una inchiesta critica a tutto campo (e per problemi) sulla

teatralità della *Alceste di Barcellona*. L'autrice propende per una natura pantomimica dell'opera, che non esclude tuttavia altre possibili forme di rappresentazione suggerite dal testo stesso, un testo «duttile» (p. 110), in sintonia con gran parte della cultura e dell'estetica del tempo, e aperto a molteplici possibilità di fruizione, come molteplici erano i fruitori degli spettacoli in età imperiale, in particolare tarda, e gli spazi delle rappresentazioni.

L'*Alceste di Barcellona* ha conosciuto finora quattro messe in scena, tra il 1999 e il 2018. Due di queste hanno visto direttamente coinvolta l'autrice di questo libro: come ideatrice e referente scientifica del parziale allestimento presso il Museo multimediale e sensibile del Teatro romano di Milano (2009), in cui la *Alceste* è stata proposta come pantomima; in qualità di traduttrice del testo latino – traduzione qui pubblicata – per la «tragedia 'in miniatura'» (p. 125) messa in scena al Teatro Arsenale di Milano (2018).

Queste *reperformances* e le due precedenti fiorentine (1999, 2003), ripercorse da Viccei con solidi riferimenti di teoria e prassi teatrale, provano la natura drammatica della *Alceste di Barcellona* e la proiettano verso prossime e auspicabili messe in scena, per le quali si suggeriscono possibili modelli, stili e linguaggi performativi. Una *Alceste di Barcellona 'redux'* su altre scene del XXI secolo, contaminata con altre *Alceste* e stimolo drammaturgico per nuove.

Introduzione

Questo libro nasce contestualmente a una ricerca che costituisce l'oggetto di un altro lavoro, intitolato *Dietro il velo. Studio sulle iconografie di Alceste*¹, e si riallaccia a una indagine preliminare sulla *Alcestis Barcinonensis*, condotta in occasione di una *performance* ideata per il Museo multimediale e sensibile del Teatro Romano di Milano nel 2009².

Il poemetto esametrico tardoantico, che è stato ed è al centro di numerose analisi, papirologiche, filologiche, critiche-letterarie, rivela potenzialità teatrali che furono suggerite per la prima volta dall'autore della *editio princeps* del *Carmen de Alceste*, più comunemente detto *Alcestis Barcinonensis*, Ramon Roca-Puig, e che furono poi messe in luce soprattutto da Gian Franco Gianotti, in un articolo dal titolo eloquente *Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?* e, più di recente, da Edith Hall nel suo *Is the 'Barcelona Alcestis' a Latin Pantomime Libretto?*³.

Le pagine del nostro libro procedono lungo la linea tracciata da questi studiosi e da altri che, seppure in modo meno esplicito, hanno ugualmente colto tratti drammaturgici nel *Carmen*.

Il percorso attorno a questo poliedrico testo poetico si snoda attraverso tre tappe. La prima prende avvio da una delle più originali e interessanti riscritture novecentesche del mito greco di Alceste, portato in

¹ La monografia in preparazione, *Dietro il velo*, abbraccia un arco cronologico che si estende dal V secolo a.C. al IV d.C. I contesti culturali di elaborazione e diffusione del mito iconografico di Alceste sono l'Attica, la Magna Grecia, la Sicilia, l'Etruria, Roma e alcune regioni dell'Impero. Una piccola anticipazione della ricerca è stata data nell'articolo *Alceste, i demoni, l'abbraccio. Da Euripide all'Etruria* (Vicci 2015, pp. 119-138).

² Si vedano l'Appendice del mio contributo del 2009 per lo spettacolo (pp. 43-49) e le pagine 9-42, 50-56 per il teatro romano di Milano e il Museo multimediale e sensibile.

³ Roca Puig 1982, p. 14. Si veda anche Schäublin 1984, p. 175; Gianotti 1991, pp. 121-149; Hall 2008 a, pp. 258-282.

scena da Euripide nel 438 a.C.: *Le Mystère d'Alceste* di Marguerite Yourcenar (I. 1). La scelta di partire, benché in modo cursorio, da questa commedia in un atto, nasce dall'idea che la *Alcestis Barcinonensis*, al di là delle complesse questioni testuali, d'autore, di genere letterario, di fruizione che la riguardano, è anzitutto una riscrittura⁴, la sola dell'età imperiale, insieme al centone *Alcesta*, che si sia conservata sulla esemplare moglie di Admeto.

Nel I capitolo viene ripercorsa la ricezione⁵ del mito teatrale e letterario di Alceste, in sintesi e limitatamente ad Atene, a Roma e a una regione dell'Impero, l'Africa settentrionale, dove, in epoca tardoantica, l'eroina euripidea tornò alla ribalta nella *Alcestis* e in *Alcesta* (I. 2). Questo compendio è necessario, o almeno utile, a inquadrare l'analisi del poemetto che, nonostante sia stato oggetto di molte edizioni critiche, traduzioni, commenti, presenta ancora 'misteri' e problemi aperti: tra questi, senza dubbio, quelli relativi all'autore e all'individuazione del genere letterario (I. 3; I. 4; I. 5).

Una nuova traduzione della *Alcestis Barcinonensis* (II. 3) costituisce l'asse portante del secondo capitolo: improntata sulla fedeltà al tono del prototesto, è stata per la prima volta elaborata avendo come destinazione intenzionale la messa in scena. Si è ritenuto di dover accompagnare questa finalità con una riflessione sul tradurre per il teatro, che richiede al traduttore di pensare la parola anzitutto in relazione a corpo, voce, spazio e che, nel caso specifico della *Alcestis*, deve fare i conti con una questione spinosa: l'incertezza della natura drammatica della poesia – di per sé ardua da rendere⁶ – del testo (II. 1). Anche l'atto del tradurre è stato un modo per appurare se nel *Carmen* vi fossero quei tratti distintivi che vengono impiegati da un autore per costruire un testo per la scena.

Lo stretto dialogo intrattenuto con il testo latino (II. 2) durante l'attività di traduzione ha suscitato interrogativi tesi a illuminare e ridiscutere temi in parte già indagati e a definirne altri inediti: di qui sono nate

⁴ Frantappiè 2014, pp. 135-166.

⁵ Giugliano 1988; Cadioli 1998.

⁶ Ai limiti dell'impossibile, come si legge nel paragrafo di Lucia Pasetti, *Una traduzione impossibile* (2011, pp. 113-134), citando Roman Jakobson (un testo poetico è «intraducibile per definizione», *ibid.*, p. 113) e Jurij Michajlovič Lotman («i legami semantici specifici» esistenti «tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica [...] sembrano negarsi a una traduzione esatta», *ibid.*, p. 113).

le pagine di commento (II. 4), corredato da note (II. 5), utili anche a fornire chiavi di lettura per future, eventuali prassi teatrali del testo. Esulano, invece, dagli intenti di questo libro, analisi codicologiche, papirologiche, paleografiche.

L'immagine fuggente sulla scena (III) riprende il titolo del libro, su cui torneremo, e costituisce la tappa finale del percorso sul *Carmen*. In questa si pone e si dibatte il tema della natura e della destinazione teatrale della *Alcestis*; si cerca di farlo con spirito critico e in un'ottica di *Kulturgeschichte*, sulla base dei dati drammaturgici emersi dall'analisi testuale, di indicazioni tratte da fonti letterarie e dalla documentazione materiale, di studi sulla storia della *performance* e sull'estetica della performatività tardoantica (III. 1, III. 2).

L'ultimo paragrafo (III. 3) riguarda la *reperformance*⁷ della *Alceste di Barcellona* sulla scena contemporanea. Esso è un crocevia di storia e di critica teatrale, nel quale si presentano e discutono teoria e prassi della *Alceste di Barcellona* nelle *reperformances* fiorentine e milanesi⁸ e si tracciano prospettive per future messe in scena, guidati sostanzialmente dall'idea che «esiste un teatro che lavora 'per' il testo, interpretandolo e adattandolo a contingenze storiche ed estetiche a noi vicine; e un teatro che lavora 'con' il testo, la cui forza è una delle tante che compongono lo spettacolo, un organismo vivente che sprigiona energia»⁹.

Last, but not least: perché il titolo *L'immagine fuggente*?

«Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more»¹⁰ (William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, 24-26).

Quella dell'attore è per definizione una 'immagine fuggente', che si muove e vive in un luogo fisico, il corpo e lo spazio teatrale, in uno

⁷ «The terminology of reperformance functions not so much to distinguish post-primary performances from an 'original' as rather to question the very conception of an original, authentic, authoritative performance. Notions such as theatricality and mimesis, history and documentation take on new meaning when viewed through the lens of reperformance», Hunter, Uhlig 2017, p. 12.

⁸ Rossi 2011, pp. 185-210; Vicci 2009, pp. 43-49; Fornaro 2018.

⁹ Barba 2019, s.i.p.; Perrelli 2005, pp. 36-37.

¹⁰ «La vita è null'altro che un'ombra in cammino, un povero attore che si agita e pavoneggia la sua ora sul palco e dopo, la sua voce non è più, svanisce». La traduzione è mia.

spazio di parola e di suoni che muore, per poi rinascere ombra¹¹ e morire ancora.

Nelle parole dell'Anonimo poeta della *Alcestis*, la moglie di Admeto è *fugientis imago* (v. 119): muore sulla scena della vita poetica, dimostra di poter fuggire, morire, tornare infinite volte, infinite svanire, sulla scena di un teatro.

AVVERTENZA

La traduzione della *Alceste* di Euripide, laddove non diversamente indicato, è di Maria Pia Pattoni, *Alceste. Euripide. Traduzione*, Collezione INDA Teatro. 52° Ciclo di Rappresentazioni Classiche. Teatro greco di Siracusa 2016.

¹¹ Riprendendo il pensiero di Albert Camus sul teatro, in *La casa di fronte al mondo*, 1974.