

Sabina Castellaneta

*L'ultima Alceste di Walter Pagliaro:
un insaziabile amour, un ossessivo cauchemar*

Abstract

Dopo l'allestimento barese del 1992, parte della trilogia *Nell'intima dimora*, e quello vicentino del 2004, nella suggestiva cornice del Teatro Olimpico, Walter Pagliaro torna con *Alceste mon amour* – in tournée nell'estate 2010, rappresentata nel febbraio 2011 al Teatro Forma di Bari – sull'antico motivo folklorico del sacrificio per amore e sulla versione euripidea, la prima letteraria a noi giunta, del mito. Nell'intento di far rivivere sulla scena il raffinato gioco di ruoli e il conflitto tra i protagonisti propri della rielaborazione in forma drammatica di Euripide, il regista affida a due soli attori – mai più di tre nel teatro ateniese – gli otto personaggi della tragedia e ricorre all'uso di maschere, dai colori e tratti esasperati, che assolvono la funzione non solo di identificare i personaggi, ma anche di fotografarne l'interiorità deforme e agghiacciante. Pagliaro si riappropria, per questa via, della complessità e dell'ambiguità del modello, autenticamente tragico e comico al tempo stesso, e scandaglia gli interrogativi che esso lascia aperti.

Walter Pagliaro keeps attending to the ancient folklore theme of sacrifice for love and to the Euripidean version, the first literary one, of the myth, staging *Alceste mon amour* – on tour in the summer of 2010, at the Teatro Forma in Bari on February 2011 – after the two plays performed in Bari in 1992 (as a part of the trilogy *Nell'intima dimora*) and in Vicenza in 2004 (in the suggestive setting of Olympic Theatre). In order to put on the stage the refined role-play and the conflict between the characters peculiar to Euripidean dramatic rewriting of the myth, Pagliaro assigns only two actors – never more than three in Athenian theatre – the eight characters of the tragedy and resorts to masks, with strong colours and features, that help not only to identify the characters, but also to photograph their deformed and dreadful inwardness. In this way the director regains the complexity and the ambiguousness of the model, authentically tragic and comic at the same time, dealing with the questions it leaves open.

Da Euripide

Traduzione: Filippo Amoroso

Drammaturgia e regia: Walter Pagliaro

Costumi e maschere: Giuseppe Andolfo

Musiche: Germano Mazzocchetti

Produzione: Associazione culturale Gianni Santuccio

Con Micaela Esdra (nel ruolo di Apollo, Ancella, Alceste, Eracle, Ferete), Luigi Ottoni (nel ruolo di Thanatos, Admeto, Servo), Marina Locchi (Corifeo I), Diego Florio (Corifeo II).

Dopo la messa in scena del 2004 a Vicenza, nella suggestiva cornice del Teatro Olimpico, Walter Pagliaro torna con *Alceste mon amour* – in tournée nell'estate 2010, nell'ambito della rassegna *Teatri di Pietra*, rappresentata nel febbraio 2011 al Teatro Forma di Bari – sull'antica favola della donna che accetta di morire per suo marito e sulla prima versione letteraria del mito a noi giunta. Quella di Pagliaro per l'*Alceste* di Euripide è un'autentica passione, nata già nel 1992 proprio a Bari con la trilogia *Nell'intima dimora* (centro di produzione Diaghilev)¹, nella quale il regista rappresentava il desiderio di fuga verso una dimora sicura, che è la morte in *Alceste* (di Euripide), la solitudine ne *Il Misanthropo* (di Molière), il seno materno ne *Il Padre* (di Strindberg). L'esperienza vicentina e barese si fondono, in una certa misura, in *Alceste mon amour*: Micaela Esdra, l'*Alceste* del tradizionale allestimento scenico del 2004, riveste, infatti, qui i medesimi cinque ruoli affidati a Lucilla Morlacchi nella messa in scena sperimentale del 1992.

L'impiego della maschera e l'ossequio alla severa norma ateniese in materia di limitazione del numero di attori – mai più di tre – tornano, dunque, a essere il tratto distintivo di questa *Alceste* e consentono a Pagliaro di riprodurre in scena la complessità e l'ambiguità del modello. Anzitutto lo spettatore d'oggi sperimenta lo sconcertante effetto, del tutto naturale per il pubblico ateniese, derivante dal fatto che il medesimo attore interpreta «prima la parte dell'esangue e delicata Alceste e poi quella dell'energico e debordante Eracle»² e che la medesima voce – pur modulata dall'attore dell'Atene classica come, nell'allestimento di Pagliaro, da una straordinaria Micaela Esdra – viene prestata a personaggi assai distanti e talora polari. Ma c'è di più: il regista, come il poeta ateniese, usa con sapienza e mette a frutto la limitazione tecnica. Si pensi, in particolare, al silenzio finale di Alceste, nell'intenzione di Euripide impenetrabile e inquietante – e, perciò, solitamente soppiantato nelle riscritture moderne del mito da un repentino e rassicurante recupero della parola³ – ma, di fatto, indotto dalla convenzione scenica del teatro ateniese: mentre l'attore professionista che aveva ricoperto il ruolo di Alceste era impegnato sulla

¹ Si veda la recensione di PERILLI (1992).

² DI MARCO (2009², 84).

³ In particolare in quelle secentesche e settecentesche, decisamente divergenti dal modello: l'*Alceste* di Christoph Martin Wieland (1773), per esempio, descrive, in un languido duetto con Admeto, la propria estatica esperienza ultraterrena; ma anche Marguerite Yourcenar, autrice del dramma *Le mystère d'Alceste* (composto nel 1942, ma pubblicato nel 1963), concepisce un intenso scambio tra i due coniugi sul tema del tormentato sonno dal quale sono ambedue felicemente rimmersi (cf. PICE [2011, 132-46, 215-33]). Eccezionalmente più cupo di quello euripideo, viceversa, il finale di *Alceste o La recita dell'esilio* di Giovanni Raboni (2002), che non solo fa rientrare in scena Sara-Alceste muta e velata, ma rinvia anche il riconoscimento da parte di Stefano-Admeto e Simone-Ferete a un tempo diverso da quello dell'illusione teatrale. Vd. PATTONI (2006, 26s., 40-43).

scena nei panni di Eracle, una comparsa, necessariamente muta, si limitava a indossare la maschera dell'eroina. E si pensi pure alle implicazioni della 'permanenza' in scena *post mortem* di Alceste: dopo la prolungata agonia e la straziante morte, che si consumano eccezionalmente sotto gli occhi degli spettatori (vv. 244-391), il suo cadavere è a lungo vegliato in casa e preparato per la sepoltura (che ha luogo solo al v. 746); la sua specchiata condotta in vita è celebrata dai servitori (vv. 761-71; cf. 155-98); la sua scelta costringe Admeto, stretto dal vincolo della memoria e della fedeltà, a sopportare in eterno il peso di una vita e di una morte che gli appartengono in ugual misura (vv. 328-68, 935-61); e la sua presenza torna a essere, nel finale, fisica⁴. Ma, a ben vedere, Alceste non ha mai cessato di essere una presenza scenica e, grazie alla sapiente ripartizione dei ruoli, ha continuato a vivere accanto al suo sposo: lei che aveva amato eroicamente Admeto e ardentemente la propria vita rinasce dapprima, in forma degradata, nei panni del reboante, ma parimenti eroico e devoto Eracle⁵, più avanti in quelli di Ferete, strenuo difensore della propria esistenza.

Pagliaro sceglie di far rivivere il raffinato gioco di ruoli e il conflitto tra i protagonisti, derivanti dalla drammatizzazione euripidea dell'antico motivo folklorico del sacrificio per amore⁶, affidando a due soli attori gli otto personaggi della tragedia: Micaela Esdra è dapprima Apollo, poi Ancella e Alceste, e ancora in scena, nei panni di Eracle e Ferete, accanto a Luigi Ottoni, che incarna Thanatos, Admeto e il Servo.

I costumi e le maschere, dai colori polari e tratti esasperati, assolvono, dunque, la funzione di identificare i personaggi, ma anche, nell'intenzione del regista, di fotografarne l'interiorità deforme e agghiacciante. Turchese è la maschera di Apollo, squadrata e in tinta con il vistoso boa di piuma: il dio, manto senape e tacchi vertiginosi, si staglia sullo sfondo tetro, al quale, invece, appartiene Thanatos, dalla maschera bruna e corrugata. Gialla – l'unica integrale e macrocefala – è quella di Admeto, infagottato in un pastrano blu elettrico; bianca, dalla fronte prominente, illuminata dal rosso acceso del copricapo e del soprabito, è quella di Alceste; arancio è quella di Eracle, in tinta con la fascia del cappello a falda e con il bavero dell'ampia giacca verdi: un tripudio di colore incontenibile (come i suoi assordanti timpani) e inarrivabile (come i suoi altissimi coturni). Verde smeraldo,

⁴ Così SUSANETTI (2001, 19s.).

⁵ Sul virile eroismo di Alceste, equiparabile a quello dei guerrieri iliadici (di Ettore in particolare), e sul rovesciamento dei codici eroici e del rapporto uomo-donna, quali sono concepiti a partire dai poemi omerici, vd. PATTONI (2008). L'*areté* di Alceste è celebrata, in particolare, da Giovanni Raboni, che, amplificando la mediocrità di Simone-Ferete e di Stefano-Admeto e il conflitto generazionale tra padre e figlio, riconsegna ad Alceste il primato che le era proprio nell'archetipo euripideo: cf. RABONI (2004) e LIEVI (2004).

⁶ Sul sostrato folklorico alla base del mito di Alceste e della rielaborazione euripidea si vedano le sintesi di TORRACA (1963, 54-65) e BRILLANTE (2005).

tormentata da profondi solchi, è la maschera di Ferete, cilindro e giacca marrone; giallo brillante, dagli zigomi acuminati, è quella dell'Ancella, cuffia e giacca verde. Bianco è, infine, il colore monocorde – maschera e costume – del Servo, dall'ampio cilindro, e di Alceste, velata e rediviva.

Solo i due Corifei (lei domestica, lui garzone), maschera e costume grigio cenere, sono parte non integrante della vicenda umana rappresentata: vi si accostano e se ne distanziano, oscillando dall'uno all'altro polo. Essi si integrano mimeticamente nello spazio scenico, cupo e disadorno, definito sul fondale da un paravento di fattura orientale e contraddistinto unicamente da due seggiole e da un misero tavolo da cucina, che è desco (fiasco, boccali e lumicino) e tomba (ceri rosso fuoco): luogo di parola e bisboccia per l'intemperante Eracle; di morte per Alceste, che qui sarà deposta nel momento del trapasso per ricevere gli onori funebri.

Con *Alceste mon amour* il regista procede, dunque, nel segno dell'adesione al modello: ripropone la traduzione in prosa fedele all'originale greco – se si esclude l'eliminazione del personaggio del figlio Eumelo e il ridimensionamento dell'estensione dei corali – approntata nel 2004 da Filippo Amoroso⁷, e, per altro verso, scandaglia gli interrogativi che esso lascia aperti. Quello di fondo è posto dapprima dal Corifeo I (Marina Locchi) all'Ancella (Micaela Esdra), poi da Eracle (Micaela Esdra) ad Admeto (Luigi Ottoni), sempre attorno al medesimo tavolo che unisce e divide: Alceste è viva o morta? Ella è ugualmente viva e morta. Com'è possibile, se essere e non essere sono considerate dimensioni inconciliabili? La risposta non è data, ma è rintracciabile nell'equivoco scambio iniziale – una farsesca disfida che vede in palio la vita di Alceste – tra il dio dell'arte e la personificazione della morte: Apollo, a dire di Thanatos, pretende di limitare o di sospendere ingiustamente i diritti degli inferi, raggirando con subdola arte le Moire. Vale a dire che, attraverso lo straordinario inganno della finzione, l'arte, illusoria ma potente, valica il limine ineluttabile e immutabile tra la vita e la morte, «celebra chi muore, [...] ne garantisce il ricordo, e [...] nel finale rende il miracolo completo costruendo la scena della resurrezione»⁸.

Nella messa in scena di Pagliaro Alceste riemerge miracolosamente dal buio scorrendo tra le mani una fune e si abbandona su una sedia Rococò sino a questo momento rimasta inutilizzata al fondo della scena. Ma questa Alceste, col capo reclinato, immacolata e muta, incipriata e abbigliata come una bambola meccanica, non più animata

⁷ Sulle problematiche connesse alla traduzione di testi teatrali antichi, cf. ora AVEZZÙ (2009) e NICOSIA (2009).

⁸ SUSANETTI (2001, 23).

dall'appassionata interprete, rosso fuoco, che le aveva dato voce per rivendicare rabbiosamente il diritto alla vita, è reale o è piuttosto il simulacro dell'illusione teatrale?

Nel sonetto *Methought I Saw My Late Espoused Saint* (XXIII), composto attorno al 1658, John Milton, ormai cieco, immagina di rivedere in sogno con i propri occhi risanati la defunta moglie Catherine, *like Alcestis*, strappata alla morte. Il poeta riassume il piacere di vederla in abito bianco e avvolta in un alone di purezza assoluta, ma si ridesta nel momento in cui sta per abbracciarla e il giorno lo riconsegna alla sua notte (*But Oh! as to embrace me she inclin'd, / I wak'd, she fled, and day brought back my night*). Come il sogno di Milton, la tragedia euripidea è potente illusione e, al tempo stesso, irrimediabile esperienza di morte: nel tempo imprecisato che intercorre tra la scelta del sacrificio e il giorno del trapasso, Alceste giungerà ad agognare la vita, nella consapevolezza che chi muore non è più niente (v. 381), e a pretendere il contraccambio della fedeltà, Admeto finirà per detestare la propria penosa condizione di sopravvissuto e invidiare quella di sua moglie defunta (v. 866)⁹.

L'inafferrabile *Alceste* euripidea, autenticamente tragica e comica¹⁰, ci sgomenta e consola ancora in questo riuscito allestimento di Pagliaro, che, in una lezione tenuta presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari nel febbraio scorso, promette di tornare sul mito: per tentare ancora una volta di appagare un insaziabile *amour* e di dissipare un ossessivo *cauchemar*.

⁹ Sulla crisi non conciliata aperta all'interno della coppia dallo straordinario atto d'amore di Alceste, vd. PADUANO (1993, 12-26). Questo nodo irrisolto nel modello euripideo è scandagliato nelle rivisitazioni moderne del mito: Robert Precht (*Alkestis. Die Tragödie vom Leben*, 1917) rappresenta il disincanto e la frustrazione di Alceste, disamorata del marito per cui ha scelto di morire. All'espressione delle intricate dinamiche affettive, estranee alla tradizione mitica, che conducono la coppia sull'orlo della separazione definitiva accordano ampio spazio la Yourcenar (*Le mystère d'Alceste*, 1942), che fa maturare in Alceste, desiderosa di vita e amore, un profondo risentimento verso un Admeto fragile e glaciale, ed Eliot (*Cocktail Party*, 1949), che descrive il percorso di accettazione delle reciproche inadeguatezze e il ritorno all'apparente normalità di Lavinia ed Edward, ambedue fedifraghi e incapaci, rispettivamente, di essere amati e di amare.

¹⁰ Per una puntuale discussione dello *status quaestionis* relativo alla problematica definizione dello statuto drammatico e alla collocazione nella tetralogia tragica euripidea del 438 a.C. dell'*Alceste*, contraddistinta dalla presenza di elementi comico-satireschi all'interno di una struttura autenticamente tragica, si veda ora MASTRONARDE (2010, 54-58).



riferimenti bibliografici

AVEZZÙ 2009

G. Avezzù, *Tradurre il teatro*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, 67-82.

BRILLANTE 2005

C. Brillante, *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, «MD» LIV 9-13.

DI MARCO 2009²

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma.

LIEVI 2004

C. Lievi, *L'Alceste di Giovanni Raboni. Riflessione di un regista*, in M.P. Pattoni – R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali» XXVI/3 446-47.

MASTRONARDE 2010

D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge-New York.

NICOSIA 2009

S. Nicosia, *Tradurre il teatro: le Trachinie per Siracusa (2007)*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, 83-106.

PADUANO 1993

G. Paduano (a cura di), *Euripide. Alceste*, Milano.

PICE 2011

N. Pice, *Alceste e le Alceste. Storia forme fortuna di un mito*, Foggia.

PATTONI 2006

M.P. Pattoni, *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia.

PATTONI 2008

M.P. Pattoni, *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide: testo ed intertesto*, in L. Castagna – C. Riboldi (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di G. Aricò*, vol. II, Milano, 1221-56.

*L'ultima Alceste di Walter Pagliaro:
un insaziabile amour, un ossessivo cauchemar*

Sabina Castellaneta

PERILLI 1992

L. Perilli, Alceste, «Dioniso» LXII/1 163-65.

RABONI 2004

G. Raboni, Alceste e i disastri del Novecento, in M.P. Pattoni – R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali» XXVI/3 441-45.

SUSANETTI 2001

D. Susanetti (a cura di), *Euripide. Alceste*, Venezia.

TORRACA 1963

L. Torraca (a cura di), *Euripide. Alceste*, Napoli.