

Il ‘romanzo di Alcesti’

GRETA CASTRUCCI

Milan

A wildly romantic story of gods and men, of death and hell, of resurrection,
of great loves and great trials, of usurpation and revenge.
(T. Wilder, dall'introduzione di E. Wilder a *The Alcestiad*)

In un genere letterario fortemente influenzato dal teatro qual è il romanzo greco di età imperiale,¹ non poteva mancare una tragedia come l'*Alcesti* euripidea, che così bene si presta a rielaborazioni ‘romanzesche’.² E in effetti, forse proprio per la sua natura di tragedia atipica e il suo contenuto di storia d'amore a lieto fine, essa viene ampiamente anche se mai dichiaratamente accolta dai romanzieri nelle loro opere, e reinterpretata come una sorta di fiaba riconducibile a pochi temi fondamentali, particolarmente adatti a trasmettere il messaggio morale di ogni romanzo: un amore eterno che oltrepassa i confini della vita, che risorge anche dalla morte e si identifica con la vita stessa, tanto da rendere inutile ogni sopravvivenza al di fuori di esso.

Una differenza sostanziale rispetto al modello tragico è data dalla perfetta simmetria tra i due protagonisti della storia d'amore,³ peculiare del romanzo e problematica invece nella tragedia euripidea, dove la figura di Admeto è rivestita di una certa ambiguità etica: il sacrificio unilaterale, in cui lo sposo lascia che l'amata muoia al posto suo pur di scampare al proprio destino, e solo allora si accorge della vera portata del proprio amore, non rientra nei canoni del nuovo

¹ Cfr. ad esempio Billault 1998; Borgogno 1970; Borgogno 1971; Corbato 1968; Crismani 1997; Fusillo 1989, 33-55; Galli 1994; Giovannelli 2011; Graverini 2006; Letoublon 1991; Liapis 2006; Marini 1993; Marino 1990; Mason 2002; Rocca 1976; Scarcella 1985; Scourfield 2010; Trzaskoma 2010; Walden 1894; Whittle 1961.

² Anche nel caso dell'*Alcesti*, come nel caso dell'*Odissea*, si può in certa misura parlare di ‘compatibility [...] with the standard contents of the Greek love novel’, almeno per quanto riguarda lo schema-base che prevede ‘two lovers who are separated by destiny [...] until they are reunited and can enjoy a happy life together’ (Zanetto 2014, 400).

³ Sulla simmetria tra i protagonisti del romanzo, cfr. Konstan 1994.

genere e determina nel romanzo una svolta importante rispetto al paradigma antico. Si può forse pensare che, oltre al modello tragico originale, agisca in questo senso anche la sua tradizione iconografica: si tratterebbe in tal caso di un buon esempio di ‘mediazione culturale’.⁴

In questa sede si tenterà di ricostruire il panorama degli echi e delle allusioni all’*Alceste* euripidea nel *corpus* dei grandi romanzieri, concentrandosi sui testi di Caritone, Senofonte Efesio, Achille Tazio ed Eliodoro.

Si cercherà di capire anzitutto qual è il senso della ripresa tragica all’interno della trama del romanzo, di quali messaggi essa si fa portavoce, attraverso quali rielaborazioni o simmetrie essa viene trasmessa al nuovo pubblico; e inoltre si potrà verificare come le rappresentazioni romanzesche della tragedia attica selezionino alcune scene preferite, che corrispondono sostanzialmente alle preferenze dell’arte di età imperiale,⁵ ma allo stesso tempo recuperino anche un tessuto concettuale, delle tematiche, delle scene minori che la complessità e densità della prosa d’arte del periodo non ha voluto trascurare, donando al suo pubblico non solo stereotipi genericamente allusivi a un passato lontano, ma un reticolo di memorie e di ragionamenti sull’attualità della letteratura classica.

1 Due Alceste in Caritone

1.1 L’Alceste di Cherea e Calliroe

Il romanzo di Caritone incomincia con suggestioni che potrebbero già essere interpretate come velate reminiscenze euripidee.

Calliroe non sa ancora a chi sta per andare in sposa; innamorata di Cherea (che per buona sorte scoprirà – poco più tardi – essere proprio il marito a lei assegnato), trascorre attimi di grande disperazione nella fase che immediatamente precede la cerimonia, e nei suoi gesti il lettore accorto poteva forse sentire un’eco dei gesti di Alceste prima di sacrificare la sua vita per l’amato: il suo gettarsi sul letto in lacrime (Caritone 1,1,14: ἔρριπτο ἐπὶ τῆς κοίτης... κλαίουσα, cfr. *Alceste* 175-6: θάλαμον ἐσπεσοῦσα καὶ λέχος, e *Alceste* 188: κάρριπεν αὐτὴν αὐθις ἐς κοίτην

⁴ Secondo la definizione di Graverini 2014, 289s.

⁵ ‘Representations from the myth of Alcestis are rarely depicted in Greek and Roman art. However, some scenes (such as the marriage of Alcestis and Admetus, death of Alcestis or return of Alcestis) were more popular than others’ (Gavrilović 2008, 2). L’uso della ‘maschera di Alceste’, applicata a donne sposate, trova numerosi riscontri, quasi tutti databili al II secolo d.C., nell’arte e nelle iscrizioni imperiali romane di ambito funerario: cfr. Zanker-Ewald 2008, 99-100, 202-3, 294-5.

πάλι), il suo silenzio (Caritone 1,1,14; *Alcesti* 173), il suo adornarsi (ἐκόσμησαν, Caritone 1,1,14, cfr. *Alcesti* 161: ἐσθῆτα κόσμον).

La situazione euripidea qui vagamente evocata è però reinterpretata in modo da trasmettere un diverso messaggio morale: la tragicità consiste nella costrizione ad amare chi non si è scelto, l'atto di morire per l'amato è sostituito dall'atto (altrettanto eroico, pur nell'inevitabilità dell'imposizione sociale) di affrontare la condanna di sposare chi non si ama e di abbandonare chi davvero si desidera; una forma diversa di 'morte per amore'.

La piccola tragedia frutto di fraintendimenti e di una mancata conoscenza del vero si risolve però ben presto nel lieto fine del riconoscimento tra gli innamorati e del matrimonio felice tra Cherea e Calliroe; questo matrimonio è esplicitamente paragonato alle mitiche e beate nozze tra Peleo e Teti sul monte Pelio (Caritone 1,1,16: τοιοῦτον ὕμνοισι ποιηταὶ τὸν Θετίδος γάμον ἐν Πηλίῳ γεγονέναι), dove però stava in agguato la Discordia, a ordire trame contro la felicità degli sposi (καὶ ἐνταῦθά τις εὐρέθη βάσκανος δαίμων, ὥσπερ ἐκεῖ φασὶ τὴν Ἑριν, Caritone 1,1,16): la descrizione del rapporto tra Cherea e Calliroe corrisponde anche in questo paragone al modello dell'*Alcesti* euripidea, dove si ricorda che i due sovrani tessali si erano sposati proprio sul monte Pelio (*Alcesti* 915-7: τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν/ σὺν θ' ὕμεναίοις ἔστειχον ἔσω/ φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων), che si trovava nel raggio territoriale dominato dalla città di Fere. Ma anche nella storia tragica, le nozze non furono esenti da prove e da disavventure dovute all'odio di qualche δαίμων' (τις εὐρέθη βάσκανος δαίμων, Caritone 1,1,16, cfr. il prologo dell'*Alcesti*, dove Apollo biasima l'odio e l'ostilità del demone della morte nei confronti di Alcesti ed Admeto).⁶

Il primo capitolo del romanzo sembra dunque (retrospettivamente) preparare la caratterizzazione di Calliroe come una nuova Alcesti e di Cherea come un nuovo Admeto, con richiami che saranno poi confermati con maggior certezza nel seguito della storia.

Anzitutto, Cherea come Admeto è causa, sia pure involontaria, della presunta morte della moglie; una 'morte-non-morte' che porta alla sepoltura della sposa e all'accusa contro il marito, definito suo 'assassino': nell'*Alcesti* è il padre Ferete che durante la lite col figlio lo definisce φονεὺς di sua moglie (*Alcesti* 730); in Caritone Cherea è subito dichiarato tale all'atto della convocazione dell'assemblea

⁶ L'associazione tra le nozze di Peleo e Teti e quelle di Alcesti e Admeto era anche un soggetto della pittura vascolare, come si nota in particolare nell'*epinetron* di Eretria a figure rosse del pittore di Eretria (450-400 a.C., Atene – Museo Archeologico Nazionale, n. 216971 Beazley Archive), decorato con immagini nuziali che uniscono questi due diversi racconti mitici.

giudicatrice (Caritone 1,5,2, τῷ φονεῖ; 1,5,4, ὁ φονεύς), ma questa sua colpa è ribadita anche molto più avanti, durante una lite tra il protagonista e il suo rivale, Dionisio, secondo indesiderato marito di Calliroe (φονεῦ, Caritone 5,8,5).

L'involontario 'assassino' sarà tuttavia assolto, e nella sua assoluzione entrerà anche in gioco, paradossalmente, nelle parole stesse del padre della ragazza, un fattore che a rigore non sarebbe richiesto dalla logica dell'intreccio; Ermocrate infatti, commentando l'accaduto con spirito di umana pietà, quasi introduce nel 'dramma' (τοῦ πάθους, Caritone 1,5,1) della morte della figlia una indiretta allusione al tema del sacrificio volontario, che sul modello della morte di Alcesti scagiona Cherea da ogni colpa: ἤκουσα λεγούσης αὐτῆς πολλάκις ὅτι αὐτῆς μᾶλλον θέλει Χαιρέαν ζῆν (Caritone 1,5,7). Il principio secondo cui una donna 'preferisce la vita del marito alla propria' può richiamare già alla mente del lettore l'*exemplum* della 'moglie perfetta' del mito e della tragedia euripidea, la volontarietà della sua morte, e anticipare le successive più precise allusioni al testo tragico: πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις/ πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν; (*Alcesti* 154-5). Calliroe non è morta per salvare Cherea, ma se avesse dovuto scegliere tra la propria vita e quella dello sposo non avrebbe avuto alcun dubbio, e Cherea stesso, morta la moglie e rendendosi conto della solitudine in cui è caduto, vorrebbe uccidersi, come Admeto, non ha più motivo di esistere (Caritone 1,5,2; 1,6,1; cfr. *Alcesti* 382, 866ss.): addirittura sembra parafrasare le parole di Admeto ormai divenute quasi proverbiali (già parodiate da Aristofane, in *Acarnesi* 893, e poi riprese da Procopio⁷), μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε/ σοῦ χωρὶς εἶην (*Alcesti* 367), quando in procinto di salpare alla ricerca di Calliroe invoca Poseidone annunciando solennemente: ἢ κάκεινῃν μεθ' ἡμῶν ἢ μηδὲ ἐμὲ χωρὶς ἐκείνης (Caritone 3,5,9).

Cherea e Calliroe sono accomunati da un unico desiderio di condividere anche la morte, se la vita non è stato possibile (cfr. Caritone 1,11,3, dove Calliroe, rapita dai pirati, rimpiange di non essere rimasta a 'giacere', κεῖσθαι, nella tomba dove Cherea l'aveva sepolta, perché in tal caso il marito sarebbe stato sepolto con lei e almeno da morti non sarebbero più stati divisi;⁸ così anche in *Alcesti* 895ss., Admeto lamenta la sua condizione dicendo che preferirebbe 'giacere', κεῖσθαι, nella tomba di Alcesti, una sola tomba per due corpi, insieme almeno nella morte⁹). Allora, forse, anche un assassinio involontario può assumere (per 'paradosso tragico') le mitiche vesti di un eroico e del tutto ipotetico 'sacrificio per amore',

⁷ Cfr. Matino 2006, 490.

⁸ Cfr. anche Caritone 3,7,6: εἰ καὶ ζῶντες ἀλλήλων οὐκ ἀπηλαύσαμεν, ἀποθανόντες ἀλλήλους ἔξομεν.

⁹ Cfr. anche *Alcesti* 363ss.

imbevuto di nobile tradizione letteraria, della più pura e paradigmatica classicità greca.

1.2 *L'Alcesti di Dionisio*

Dopo la morte apparente di Calliroe, l'*Alcesti* si delinea sempre più come un punto di riferimento sostanziale, ma in un altro contesto e con nuovi personaggi, in una sorta di reduplicazione del modello tragico applicato questa volta ad una storia 'minore' (e tuttavia assolutamente determinante nell'economia dell'intreccio). Si tratta della storia di Dionisio, inserita nelle linee portanti del romanzo come una 'disavventura' che si oppone alla felicità dei protagonisti: di conseguenza, anche il sottotesto tragico viene trattato in modo molto differente, con implicazioni e soprattutto esiti del tutto diversi.

Anzitutto, come la regina tessala anche Calliroe in qualche modo 'risorge dall'Ade': la sua morte era infatti solo apparente, e la poveretta si risveglia nella tomba (Caritone 1,8,1), dove viene inaspettatamente 'salvata' da una banda di pirati; se accettiamo che nell'episodio si intraveda una pur velata allusione alla vittoria di Eracle su Thanatos, percepiamo una certa ironia: se Eracle era riuscito a sconfiggere il terribile δαίμων grazie alla sua forza e al suo eroico coraggio (*Alcesti* 1140, μάχην συνάψας δαιμόνων τῷ κυρίῳ), il capo dei tombaroli del romanzo, Terone, riesce a introdursi nella tomba senza alcun ostacolo, perché quello che i suoi compagni temevano fosse il pericoloso 'demone della morte'¹⁰ altro non era che una spaventata ragazza, viva per miracolo ma inerme e impotente, come con scherno Terone non manca di far notare ai suoi codardi compagni: 'ἴδου' φησὶν 'ὁ δαίμων ὃν ἐφοβοῦ· καλὸς γε ληστής φοβηθεὶς καὶ γυναῖκα' (Caritone 1,9,7). Terone quindi, deformando grottescamente la reminiscenza euripidea, potrebbe svolgere a sua volta in parte il ruolo dell'Eracle tragico che riporta in vita la defunta (senza però alcun bisogno di lottare), ma in parte anche quello di Thanatos stesso, che si avvicina alla donna 'con la spada' in pugno (ὡς κατάρξωμαι ξίφει, *Alcesti* 74; προβαλλόμενος τὸ ξίφος, Caritone 1,9,5). Ancora si tratta però più che altro di paralleli situazionali generici, che forse retrospettivamente possono essere intesi dal lettore come una preparazione alle successive e meglio definite allusioni alla tragedia euripidea.

¹⁰ Il solo temuto demone compare prima nelle parole di Calliroe che, risvegliatasi dalla morte apparente, sente avvicinarsi qualcuno alla tomba dove si ritrova sepolta (Caritone 1,9,3: ἄρά τις δαίμων κατὰ νόμον κοινὸν τῶν ἀποθησκομένων ἐπ' ἐμὲ παραγίνεται τὴν ἀθλίαν;) e in seguito nelle parole del primo brigante che a sua volta, entrato furtivamente nel sepolcro, scambia Calliroe per il δαίμων custode dei defunti (Caritone 1,9,4: φεύγωμεν ἐντεῦθεν· δαίμων γάρ τις φυλάττει τὰ ἔνδον καὶ εἰσελθεῖν ἡμῖν οὐκ ἐπιτρέπει).

In un primo momento il capobrigante pensa di uccidere Calliroe (Caritone 1,9,6), ma poi in civile assemblea i ladroni riuniti si risolvono di condurla con sé come schiava (tenendo però nascoste le loro intenzioni alla malcapitata), e dopo un lungo viaggio in nave la vendono a Dionisio, un facoltoso cittadino di Mileto. L'episodio della vendita di Calliroe è interamente costruito su richiami precisi e insistiti alla scena della restituzione di Alcesti da parte di Eracle (il 'ritorno di Alcesti', una delle scene favorite dall'arte funeraria dei sarcofagi di età imperiale che rappresentano questo mito¹¹), recuperando però anche altri elementi della tragedia, come il funerale di Alcesti, le reazioni di Admeto alla morte della moglie, l'ospitalità data a Eracle e la sua figura comica.

La tragedia euripidea costituisce dunque una presenza significativa anche nella vicenda di Dionisio, una sorta di esteso 'romanzo nel romanzo', una 'storia secondaria' che si apre nell'intreccio principale: è la storia dell'amore non corrisposto di questo ricco ma infelice possidente per la giovane Calliroe (da lui creduta una semplice schiava, per l'inganno del suo venditore); una storia piena di fraintendimenti, nascondimenti ed equivoci, che avrà naturalmente un esito negativo nel momento in cui i due protagonisti Cherea e Calliroe si ricongiungeranno, ricostruendo il nucleo romanzesco principale da cui l'intera vicenda aveva preso le mosse.

Dopo l'approdo nei pressi di Mileto, il capobanda, pensoso ed incerto sul da farsi, si imbatte in una processione funebre: Dionisio sta celebrando i funerali di sua moglie, vestito di nero e triste in volto, manifestando segni chiari della sua disperazione per la disgrazia capitatagli – non solo la morte della persona che amava, ma anche (come spiega l'amministratore di Dionisio a Terone) la sorte della bambina che la compagna gli aveva generato e che ora è rimasta orfana anzitempo (τὴν θυγατέρα, παιδίον νήπιον, μητρὸς ἀθλίας πρὸ ὄρας ὀρφανόν, Caritone 1,12,8): la sottolineatura richiama immediatamente l'ipotesto tragico, dove le preoccupazioni di Alcesti prima di morire sono rivolte ai suoi due bambini, 'orfani' anzitempo (τέκν' ὀρφανεῦσαι, *Alcesti* 165; παισὶν ὀρφανοῖσιν, *Alcesti* 288; παῖδας ὀρφάνευες, *Alcesti* 297), ma soprattutto alla figlia femmina, che resterà priva della confidenza e protezione materna (*Alcesti* 313ss.).

Il capo pirata Terone intuendo un possibile guadagno nella vicenda si finge un mercante e parla all'amministratore di Dionisio, il servo Leona, della ragazza che porta con sé, spacciandola per una schiava regolarmente acquistata, e intendendo venderla al suo padrone; egli mantiene così il suo ruolo di 'nuovo Eracle' che nel dramma classico, dopo aver salvato la defunta dalla tomba, la consegna velata ad Admeto, ancora sconvolto dal funerale della donna amata, spacciandola per una schiava vinta in un agone, che gli avrebbe affidato fino al ritorno dal suo

¹¹ Cfr. Gavrilović 2008, Mucznik 1996.

viaggio e nel caso in cui disgraziatamente non fosse più tornato sarebbe stata sua per sempre.¹² Così anche Terone a Calliroe promette falsamente che sarebbe tornato a riprenderla dopo il viaggio in Licia: ἐνταῦθα δὲ δὴ παραθήσομαί σε φίλοις πιστοῖς, ἐπανιὼν δὲ παραλήψομαι (Caritone 1,13,9). Ma la tragicità del referente euripideo viene in qualche modo 'sdrammatizzata' dal lucido e disincantato scetticismo di Calliroe, che addirittura (più come in una commedia, pur intrisa di amarezza, che non in una tragedia) 'ride tra sé' (πρὸς αὐτὴν ἐγέλασε, Caritone 1,13,10), comprendendo subito la menzogna, lo 'scherzo', analogo a quello di Eracle nel lieto fine della tragedia euripidea.

Della figura di Eracle, Terone conserva anche l'aspetto simposiale e in qualche modo grottesco che l'eroe tragico presenta nel 'dietro le quinte' della tragedia, secondo quanto risulta dai discorsi del servo di Admeto; Terone infatti non fa complimenti nell'accettare il lauto banchetto offertogli dal servo di Dionisio, e mangia e brinda in suo onore in qualità di 'amico e ospite' (καὶ φίλος... καὶ ξένος, Caritone 1,12,10¹³):

Ὁ Θήρων, οἷα πανοῦργος ἄνθρωπος καὶ πρὸς πάντα καιρὸν ἀρμόσασθαι δεινός, ἤπτετο τροφῆς καὶ ἐφιλοφρονεῖτο ταῖς προπόσεσι τὸν Λεωνᾶν, τὰ μὲν ἀπλότητος ἐνδείξει, τὸ δὲ πλέον κοινωνίας πίστει

E Terone, da vero furfante e capace di adattarsi ad ogni situazione, mangiava e a colpi di brindisi dimostrava a Leona la sua amicizia, per dargli prova di sincerità, o piuttosto come pegno per un accordo (Caritone 1,13,2, trad. R. Roncali).

La definizione di πανοῦργος può alludere alla figura del malvagio Odisseo tragico di cui Terone è una sorta di personificazione,¹⁴ ma può corrispondere anche alla descrizione che il servo indignato di Admeto applica all'esuberante Eracle, che dentro la casa in lutto mangia e beve a volontà: ξένον, πανοῦργον κλῶπα καὶ ληστήν τινα (*Alcesti* 766). Come Eracle, Terone è un 'ospite' e un 'furfante', e anche le altre due offensive definizioni di 'ladro' e 'pirata', che nell'*Alcesti* sono

¹² *Alcesti* 1020-4 (γυναῖκα τήνδε μοι σῶσον λαβών./ ἔως ἂν ἵππους δεῦρο Θρηκίας ἄγων/ ἔλθω, τύραννον Βιστόνων κατακτανών./ Πράξας δ' ὁ μὴ τύχοιμι (νοστήσαμι γάρ)/ δίδωμι τήνδε σοῖσι προσπολεῖν δόμοις).

¹³ Anche Eracle nell'*Alcesti* è, per antonomasia, l' 'amico' (*Alcesti* 562, 1008, 1011) e l' 'ospite' (*Alcesti* 68, 540, 542, 550, 552, 554, 559, 567, 749, 754, 763, 766, 771, 774, 821, 1120, 1128, 1148) di Admeto.

¹⁴ Con un interessante ribaltamento dell'autocontrollo dell'Odisseo epico, che a Trinacria è l'unico tra i suoi compagni che rinuncia all'empio banchetto (ringrazio il *referee* anonimo di *Ancient Narrative* per questa osservazione).

attribuite ingiustamente all'ignaro eroe, sono perfettamente adattabili (e non ingiustamente, in questo caso) al personaggio romanzesco, da tutti conosciuto come Θήρων ὁ ληστής (Caritone 1,14,8; 2,6,3; 6,6,3), e che mostra anche grande abilità nel furto: ἀπολώλεκά σοι, ὃ δέσποτα, τάλαντον, lamenta il servo con 'sguardo torvo', σκυθρωπόν, denunciando la fuga del predone (Caritone 2,1,8, cfr. Caritone 1,12,6, σκυθρωπός; lo stesso termine è usato in *Alcesti* 774 e 797 a proposito del servo di Admeto, adirato per il comportamento inqualificabile del suo ospite). Anche più avanti Terone dimostrerà la sua natura di πανοῦργος, di ληστής e di κλώψ, rubando ai compagni le bevande che impediranno a lui soltanto di morire di sete (Caritone 3,3,12: Θήρων δὲ καὶ ἐν ἐκείνῳ τῷ καιρῷ πανοῦργος ἦν· ὑποκλέπτων γὰρ τοῦ ποτοῦ καὶ τοὺς συλληστὰς ἐλήστευεν).

Prima della fuga inaspettata del ladrone, avviene però la consegna ufficiale della presunta schiava, dopo il banchetto alla casa del servo Leona. Terone accompagna Calliroe velata (συγκαλυψαμένη τὴν κεφαλὴν, Caritone 1,13,11) alla villa dove sarà venduta, e davanti alla porta le scioglie i capelli (ἀποκαλύψας τὴν Καλλιρόην καὶ λύσας αὐτῆς τὴν κόμην, Caritone 1,14,1), si avvicina a Leona e lo invita a 'prepararsi ad accogliere' la ragazza, perché è proprio lei la donna che voleva comprare: ne nasce 'gioia' e 'stupore' in tutti gli astanti ('γενοῦ περὶ τὴν ὑποδοχὴν τῆς γυναικός· αὕτη γὰρ ἐστὶν ἣν θέλεις ἀγοράσαι'. Χαρὰ καὶ θαυμασμὸς ἐπηκολούθησε πάντων, Caritone 1,14,2), e Terone, 'presa la destra' di Leona (τῆς δεξιᾶς λαβόμενος τοῦ Λεωνᾶ, Caritone 1,14,3) conclude l'affare esortando il servo a 'tenere' la donna, in qualità di amico (σὺ δὲ ἔχε μὲν ἤδη τὴν γυναῖκα – φίλος γὰρ εἶ λουπόν, Caritone 1,14,3). Le assonanze con il finale dell'*Alcesti* sono davvero sensibili: Eracle, consegnando Alcesti ancora velata, invita Admeto ad 'accoglierla' nella sua casa (δέχου νυν εἴσω τήνδε γενναίως δόμων, *Alcesti* 1097), e gli chiede di tendere la mano destra (χερὶ δεξιᾶ, *Alcesti* 1115), e 'tenere' la donna (ἔχεις, *Alcesti* 1119); poi le scopre il volto, e la rivelazione che la donna velata è davvero l'amata tanto desiderata provoca in Admeto incontenibile 'gioia' (χαρά, *Alcesti* 1125) e profondo 'stupore' (θαῦμ' ἀνέλπιστον, *Alcesti* 1123), oltre che infinita gratitudine per l'amico¹⁵ (autentico, nel caso della tragedia) che Eracle ha dimostrato di essere. Come Eracle, infine, anche Terone dopo la consegna della donna mostra di aver fretta e rifiuta l'ospitalità del padrone di casa che vorrebbe trattenerlo al suo focolare almeno per quella notte (Caritone 1,14,5, cfr. *Alcesti* 1152-3).

La mattina seguente, prima dell'alba, il servo si reca a Mileto per portare al padrone Dionisio la bella notizia, e lo trova a letto, ancora affranto: non esce mai

¹⁵ Il legame di fiducia tra i due interlocutori è sancito, sia nel romanzo sia nella tragedia, da vocaboli contenenti la radice di πειθω, della fiducia (πίστις): πιστῶς, πιστεύω (Caritone 1,14,3; 14, 4), πέποιθα (*Alcesti*, 1152).

di casa, sta nel talamo illudendosi che la moglie sia ancora lì con lui (διέτριβεν ἐν τῷ θαλάμῳ, ὡς ἔτι παρουσίας αὐτῷ τῆς γυναῖκος, Caritone 2,1,1); così Admeto nel suo ultimo dialogo con Alcesti prima della sua scomparsa immagina quel che sarà la vita senza di lei (*Alcesti* 343-54): non avrà più gioia, non vorrà più musica, passerà i giorni sul loro letto stringendo una statua di lei e illudendosi che sia ancora viva accanto a lui (δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν, *Alcesti* 352).

Ma proprio quella notte Dionisio per la prima volta dopo il funerale ha riposato serenamente, grazie ad un sogno 'dolce', confortante (ἡδέως κεκοίμημαι, Caritone 1,1,2): la moglie gli è apparsa come se fosse ancora viva, nel giorno delle nozze, quando il corteo nuziale percorreva le strade e risuonavano gli imenei (ἔδοξα δὲ εἶναι τὴν πρώτην ἡμέραν τῶν γάμων καὶ ἀπὸ τῶν χωρίων μου τῶν παραθαλαττίων αὐτὴν νυμφαγωγεῖν, σοῦ μοι τὸν ὑμέναιον ἄδοντος, Caritone 1,1,2); anche Admeto, nell'ultimo dialogo con Alcesti, immagina che la moglie gli apparirà in sogno per 'addolcire' la sua sofferenza (ἡδὺν γὰρ φίλους/ κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἂν παρῆ χρόνον, *Alcesti* 355-6)¹⁶, e dopo la sua morte ricorda con struggente nostalgia il giorno delle nozze, quando li seguiva il corteo nuziale e si cantavano con gioia gli imenei (σὺν [...] ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω/ φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων,/ πολυάχητος δ' εἶπετο κῶμος, *Alcesti* 916-8).

Leona, udito il racconto del sogno di Dionisio, come Eracle nel finale dell'*Alcesti*, è lieto di poter annunciare al suo padrone che è fortunato, perché il suo sogno è diventato realtà (Caritone 1,1,3; cfr. *Alcesti* 1122). Proclamata la grande novità, Leona conduce Dionisio nella sua tenuta di campagna dove si trova Calliroe, non prima che le ancelle abbiano provveduto a lei nel migliore dei modi, con un bagno ristoratore che faccia ancor più risplendere la sua pelle bianca e con vesti pulite: la preparazione di Calliroe prima dell'incombente matrimonio con Dionisio, come quella prima del matrimonio con Cherea – quando ancora la ragazza non sapeva a chi sarebbe andata in sposa –, ricorda la preparazione di Alcesti prima della morte (il bagno, le vesti pulite, la disperazione della donna...), quasi a ribadire la natura luttuosa di nozze non volute, di un amore subito ma non desiderato.

L'incontro tra Dionisio e Calliroe avviene nel tempio di Afrodite, dove la ragazza si è recata per rivolgere preghiere alla dea sua nemica. Sulle prime c'è silenzio: anche Calliroe non parla, come Alcesti, e Dionisio pur ferito d'amore cerca di resistere, di nascondere i suoi sentimenti e di stare lontano da Calliroe in nome della virtù, riluttante come Admeto (che pure è emotivamente ferito dall'immagine della donna velata che tanto gli ricorda la sua Alcesti, cfr. *Alcesti* 1042ss.) ad accettare una nuova donna quando è ancora in lutto per la morte della moglie (Caritone 2,4,1; 4, 4). Ma, nel romanzo, le 'nuove nozze' (ἄλλον... γάμον,

¹⁶ Cfr. Alvares 2002, 113.

Caritone 2,2,8; *νέοι γάμοι*, *Alcesti* 1087), tanto disdegnate nella tragedia euripidea, si compiono, e l'ipotesi di un secondo connubio non viene smentita come nell'*Alcesti*, indebolendo il parallelismo tra Admeto e Dionisio, non legati peraltro alle rispettive consorti dagli stessi vincoli di fedeltà coniugale (è assente, in Caritone, la memoria di un sacrificio d'amore da parte della sposa).

1.3 Un finale lieto e uno triste

Nel romanzo di Caritone dunque le due vicende evocative della tragedia di *Alcesti* nascono l'una dentro l'altra, generando una serie di simmetrie e sovrapposizioni, ma anche di opposizioni speculari. Oppositivi sono soprattutto i due finali, due ben diverse conclusioni di una storia ramificata e complessa che era nata e si era sviluppata in due direzioni contrarie: quella della gioia di un legame autentico ed eterno, da una parte, e dall'altra quella di una ambigua rete di menzogne ed equivoci destinati presto o tardi a dissolversi.

Prima di tutto è il caso di ribadire un fatto noto ma per noi importante: la tragedia euripidea di cui Caritone si appropria è una tragedia atipica; tra le altre anomalie, ampiamente studiate dalla critica, c'è quella del lieto fine (anomalo più che altro rispetto alla nostra concezione di 'tragedia' come 'storia triste, dolorosa', che però doveva avvicinarsi molto a quella dei romanzieri se si considera l'uso che spesso essi fanno del termine *δρᾶμα*¹⁷): se verso la metà del dramma *Alcesti* sembra morire in scena, abbandonando Admeto e i bambini alla più totale disperazione, la seconda parte della tragedia risolve invece le sorti della famiglia grazie all'intervento di Eracle che riporta in vita la virtuosa donna, restituendola all'ospitale e irreprensibile Admeto e ricostituendo così il nucleo familiare duramente infranto. Una 'morte apparente', dunque, o meglio, una morte-non-morte, una morte temporanea che viene poi incredibilmente cambiata in una nuova vita, realizzando per una volta l'impossibile.

Caritone adopera questo esito peculiare della tragedia euripidea nel suo romanzo, se ne serve ai fini dell'intreccio: ma in che modo? Lo conserva devotamente, o provocatoriamente lo stravolge? Si può dire che adotti entrambe le soluzioni, conformemente alla scelta di partenza di applicare la vicenda di *Alcesti* a due storie completamente diverse: quella dei due protagonisti, fedele al lieto fine della tragedia euripidea, e quella del rivale Dionisio, che invece avrà un epilogo infelice.

¹⁷ Cfr. in particolare l'approfondita (se pur datata) ricerca lessicale di Walden 1894, 2-25 ('the word, according to the common statement, oftenest means an action or event such as would form the subject of a stage-drama of the tragic sort, a «pathetisches Ereigniss»', 3).

Infatti, 'la prima Alcesti' di Dionisio, la sua prima consorte, è davvero morta, e se ne sono definitivamente celebrati i funerali, mentre 'la seconda Alcesti', ossia Calliroe, se ne andrà da lui, abbandonerà il suo 'falso Admeto' nel momento in cui ritroverà quello vero, Cherea, e potrà così rientrare nella 'tragedia a lieto fine' lasciata in sospeso all'inizio del romanzo, che potrà finalmente concludersi secondo i dettami euripidei.

Calliroe, scomparsa dalla tomba in cui era stata sepolta viva, nell'ultimo libro del romanzo viene finalmente ritrovata e riconosciuta da Cherea: la scena del riconoscimento ricalca quella euripidea del ritorno di Alcesti e del riconoscimento della 'donna velata'.¹⁸

Policarmo, nuovo Eracle, vorrebbe che l'amico Cherea pensasse a 'nuove nozze' (ἔρωτα καινόν, Caritone 8,1,6; cfr. *Alcesti* 464, καινόν [...] λέχος, e 1087, νέοι γάμοι) che lo consolino (παραμύθιον, Caritone 8,1,6; cfr. *Alcesti* 1087, παύσει [...] πόθου) della perdita di Calliroe, e lo accompagna alla cella per vedere la schiava – creduta tale – che se ne sta velata (ἐγκεκαλυμμένην, Caritone 8,1,7) sul pavimento; Cherea, nuovo Admeto, è profondamente turbato dalla figura della donna, per il suo aspetto (τοῦ σχήματος ἐταράχθη τὴν ψυχὴν, Caritone 8,1,7; cfr. *Alcesti* 1063, μορφῆς [...] καὶ [...] δέμας) che gli ricorda così da vicino la donna amata.

Solo la ragione gli impedisce di riconoscerla, perché sa, o crede di sapere, che Calliroe è ormai a casa di Dionisio come sua legittima consorte; tuttavia le si avvicina e si rivolge direttamente a lei con parole che quasi letteralmente riproducono quelle con cui lo sconvolto Admeto euripideo apostrofa la misteriosa donna velata, appena prima di riconoscere in lei proprio l'amata Alcesti: ὃ γύναι, ἦτις ἄν ἦς (Caritone 8,1,8; cfr. *Alcesti* 1060-1: ὃ γύναι, / ἦτις ποτ' εἶ). Non appena Calliroe-Alcesti si scopre il volto, avviene l'insperato riconoscimento reciproco, e la storia della tragica separazione giunge così all'insperato lieto fine.

D'altra parte, il modello tragico non viene assunto in modo passivo, ma rielaborato e opportunamente adattato alle esigenze del nuovo genere; così, in osservanza delle buone regole della reciprocità dell'eros romanzesco, anche nella vicenda principale dei due protagonisti la storia di Alcesti non si esaurisce in modo lineare, ma è come sdoppiata: Calliroe muore apparentemente e poi 'risorge', ma anche Cherea segue lo stesso percorso;¹⁹ anche Cherea, come un'altra Alcesti,

¹⁸ Cfr. Montiglio 2012, 17: 'the woman in both scenes is the wife of the man involved in the recognition; both Alcestis and Callirhoe are veiled; both Admetus and Chaereas are mourning; both are pushed by a third party, Heracles for Admetus, the Egyptian soldier and Polycharmus for Chaereas, to make contact with the woman; both Heracles and Polycharmus urge their friend to meet the woman because (hopefully) she will heal his heart'.

¹⁹ 'The novel uses the device of the parallel Scheintods', Zeitlin 2003, 77.

‘muore’ – a quanto crede Calliroe in seguito a un sogno notturno (Caritone 3,7,4), tanto che la donna gli fa costruire una tomba ‘proprio davanti alla città’ (πρὸ τῆς πόλεως, Caritone 4,1,5; cfr. *Alcesti* 836, ἐκ προαστίου), e celebra il suo funerale portando in processione una statua (εἶδωλον, εἰκόνα, Caritone 4,1,10-11) dello sposo, modellata realisticamente sulle sue fattezze e posata su un letto, sul quale Calliroe sale per baciare e abbracciare la scultura come fosse il vero Cherea, parlandogli come se potesse realmente sentirla (Caritone 4,1,10-11, cfr. *Alcesti* 348-52).

Ma poi anche Cherea ‘risorge’, ossia Calliroe scopre che si trattava solo di un colossale equivoco (Caritone 5,8,1). E forse non a caso l’incontro con l’amato ‘risorto’ suscita in lei gli stessi dubbi, le stesse perplessità causate in Admeto dalla donna velata di tragica memoria:

Ἀψαμένη τῶν ὀφθαλμῶν ‘εἶδετε’ φησὶ ‘Χαιρέαν ὑμεῖς ἀληθῶς; ἐκεῖνος ἦν Χαιρέας ὁ ἐμός, ἦ καὶ τοῦτο πεπλάνημαι; τάχα γὰρ Μιθριδάτης διὰ τὴν δίκην εἶδωλον ἔπεμψε· λέγουσι γὰρ ἐν Πέρσαις εἶναι μάγους

Toccandosi gli occhi: ‘Avete visto’ disse ‘veramente Cherea? Era quello il mio Cherea, o anche in questo mi sono sbagliata? Forse Mitridate ha mandato un fantasma al processo: dicono che ci sono maghi tra i Persiani’ (Caritone 5,9,4, trad. R. Roncali),

medita tra sé e sé Calliroe, non potendo credere ai suoi occhi e sospettando che Cherea sia un fantasma evocato da un ‘mago’ persiano; con le dovute varianti, le sue parole richiamano quelle di Admeto alla fine del dramma euripideo, tanto nell’andamento del dettato quanto nei contenuti espressi:

γυναῖκα λεύσσω τὴν ἐμὴν ἐτητύμως,
ἢ κέρτομός μ’ ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;
[...] ὄρα δὲ μή τι φάσμα νερτέρων τόδ’ ἦ

Ma quella che vedo è davvero la mia donna? O la gioia che mi sconvolge è un inganno degli dei? [...] Bada che non sia un fantasma venuto dagli inferi! (*Alcesti* 1124-7, trad. D. Susanetti),

esclama sbalordito il re di Fere, ed Eracle si trova costretto a rassicurarlo dichiarando di non essere 'un mago', ovvero, 'un evocatore di anime':²⁰ οὐ ψυχαγωγὸν τόνδ' ἐποίησω ξένον (*Alcesti* 1128).

Questo lieto fine 'euripideo' del romanzo dei due protagonisti implica d'altro canto un finale meno lieto e meno euripideo sul fronte dell' 'altra *Alcesti*', nella vicenda di Dionisio, per la quale Caritone esercita un'operazione di 'scomposizione e ricomposizione' del modello tragico.

L'epilogo della storia d'amore non corrisposto di Dionisio per Calliroe, infatti, è ancora costruito sull'*Alcesti* di Euripide, ma non più sul suo lieto fine: in questo caso l'*happy ending* della tragedia è, come si è visto, riecheggiato (con forti modifiche) all'inizio della relazione tra Dionisio e Calliroe, mentre l'esito della vicenda è modellato su quella che nella tragedia è la fine apparente, la scena dell'addio e della morte di Alcesti, che occupa la parte centrale del dramma di Euripide e che costituiva un'altra delle scene privilegiate dall'arte funeraria d'età imperiale che rappresentavano il mito di Alcesti.²¹

Calliroe infatti, ritrovato il suo vero amore, scrive una lettera a Dionisio (Caritone 8,4,5) in cui ripete i discorsi di Alcesti a Admeto prima di morire: gli affida il bambino (che Dionisio non sa essere frutto della prima relazione con Cherea e crede figlio suo), esortandolo ad allevarlo fino all'adolescenza, e facendosi promettere di non risposarsi, di non fargli fare l'esperienza di una matrigna (μητριῦς, Caritone 8,4,5; cfr. *Alcesti* 305, μητριάν, e 309, μητριά²²), perché lui ha già un figlio e una figlia, di cui può accontentarsi (ἔχεις οὐ μόνον υἱόν, ἀλλὰ καὶ θυγατέρα: ἀρκεῖ σοι δύο τέκνα, Caritone 8,4,5; cfr. *Alcesti* 334, ἄλλις δὲ παιδῶν). Rivolgendosi a Statira, Calliroe le consegna la lettera e le raccomanda di essere per suo figlio madre 'al posto suo': ἐκεῖνο παραθήκην ἔχειν ἀντ' ἐμοῦ (Caritone 8,4,7), prega Calliroe, così come Alcesti, rivolta al marito: σὺ νυν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνους (*Alcesti* 377).

Un addio che nel caso romanzesco non è certo una morte, ma è pur sempre la scomparsa dalla scena milesia di quella Alcesti infelice, che dismette i suoi abiti 'tragici' (nel senso moderno del termine), per rientrare nella sua storia più autentica e tornare finalmente a rivestire i panni originari di un'Alcesti di più pura tradizione greca, devota all'amato sposo e premiata con il ritorno alla vita ed una nuova insperata felicità.

²⁰ Cfr. la scena di stregoneria in Eliodoro 6,14ss., in cui le sacrileghe operazioni della anziana donna che richiama in vita l'anima del figlio morto sono definite μαγανείαι, 'magie', 'sortilegi' (Eliodoro 6,14,4; 15,1).

²¹ Cfr. Mucznik 1996 e Mucznik 1999.

²² Cfr. Alvares 2002, 114.

2 *La mummia e la statua: un'eco dell'Alcesti in Senofonte Efesio*

Nell'accorato discorso di Admeto ad Alcesti morente, è contenuta un'idea che sembra essere particolarmente apprezzata e sfruttata dai romanzieri (Senofonte Efesio e Achille Tazio in particolare, ma, come abbiamo visto, anche Caritone): ossia il riferimento alla statua della persona amata che non c'è più (o si immagina non ci sia).

Admeto progetta di farsi costruire da artisti esperti una statua che riproduca fedelmente le fattezze della moglie: con quella statua, deposta sul letto, continuerà eternamente a convivere, abbracciandola e illudendosi che in essa Alcesti sia ancora presente, viva, accanto a lui (*Alcesti* 348-54). Un espediente che a un lettore moderno può apparire forse un po' macabro e di dubbia efficacia consolatoria, ma che va letto alla luce del potere evocativo delle immagini e del valore inalienabile della memoria, in una cultura molto viva nel mondo romano (si pensi alle *imagines maiorum*²³), e di cui si trovano tracce anche nel culto egizio della mummificazione dei defunti.

Quest'ultimo uso sembra contaminarsi con la memoria letteraria greca nell'episodio di Egialeo, narrato nel quinto libro degli *Ἐφεσιακοὶ λόγοι* di Senofonte Efesio (Senofonte Efesio 5,1,2-12), come è stato già in parte suggerito dalla critica, soprattutto in relazione all'*Alcesti* di Barcellona.²⁴

Il fatto che Egialeo sia spartano e che proprio a Sparta si sia innamorato di Thelxinoe, durante una festa notturna (*παννυχίδος*, Senofonte Efesio 5,1,5, *παννυχίδας*, 5,1,11) sotto la guida di un dio, può essere una conferma del modello letterario: anche Euripide nell'*Alcesti* (per bocca del coro, vv. 448ss.) preannuncia celebrazioni in onore di Alcesti ed Admeto che avverranno proprio a Sparta (*Σπάρτα*, *Alcesti* 450), durante le Carnee (festività in onore di un dio Carneo

²³ Cfr. su questo aspetto in particolare Bettini 2005, De Sanctis 2009 ('per un aristocratico romano l'*imago* che lascerà da morto costituisce realmente un prolungamento dell'esistenza oltre la vita, la possibilità di ritornare concretamente, in determinate circostanze, nell'al di qua, di essere storia visibile e tangibile', 16), Lentano 2013/2014 ('la stessa *imago*, [...] nella riflessione delle culture antiche, ha spesso la funzione consolatoria di surrogare la figura amata scomparsa, dalla effigie di Protesilao a quella di Alcesti', 73).

²⁴ Marcovich 1986, 56 n. 24 ('Professor Koenen refers to the mummified body of Thelxinoe, which her husband Aigialeus keeps in his house [Xenophon, Ephesiaca 5.1.9-11] [...]. Our Alcestis, however, will be cremated [v. 116]'); Lebek 1989, 23; Bettini 1992, 56 ('Aigialeo – macabra trasformazione di Admeto – conservava nel proprio letto non un ritratto o un simulacro della moglie defunta, ma direttamente lei, la mummia, adornata e vestita, del suo cadavere'); Reardon 2008, 159 n. 22 ('there seems to be another literary reminiscence here: in Euripides *Alcestis* 348-353 Admetus promises his dying wife, Alcestis, that he will keep a likeness of her in his bedroom').

identificato con Apollo), 'mentre la luna splende nel cielo per tutta la notte' (παννύχου, *Alcesti* 450-1).²⁵

E la situazione in cui il pescatore si trova a vivere è in effetti paragonabile a quella che Admeto prospetta nella sua fantasia una volta morta Alcesti: il corpo della moglie (δέμας, *Alcesti* 348; σῶμα, Senofonte Efesio 5,1,9 e 10), ritratto fedelmente da abili artigiani, sarà quotidianamente accanto a lui, sul suo letto (ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, *Alcesti* 349; συγκατάκειμαι, Senofonte Efesio 5,1,11), e così egli si illuderà di 'averla' ancora con sé (καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν, *Alcesti* 352; ἔχω γὰρ μετ' ἔμαντοῦ, Senofonte Efesio 5,1,9), alleviando la propria sofferenza (βάρος/ ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν, *Alcesti* 352; παραμυθεῖται, Senofonte Efesio 5,1,9): la consolazione data dalla presenza della sposa è però, nel caso di Egialeo, molto più serenamente, un autentico sollievo morale dalle fatiche quotidiane del lavoro dei pescatori, anziché, come per Admeto, una ingannevole lusinga che nasconde la spietata realtà dell'irreparabile assenza di Alcesti, una falsa speranza di 'averla ancora non avendola più', una 'fredda gioia' nella disperazione di essere ormai irrevocabilmente solo.

La differenza sostanziale rispetto al modello euripideo sta proprio nel fatto che il vecchio pescatore Egialeo trova un reale conforto nel convivere con l'immagine della moglie, nel conversare, pranzare e sdraiarsi con lei, cioè ottiene ciò che Admeto si augura solo in una illusione che di fatto sarà smentita dalla dura realtà: Admeto si accorgerà presto dell'abisso che c'è tra la vita e la morte, e si ritroverà solo, capirà che sua moglie non è più con lui. Per Egialeo invece la presenza di quella 'statua', di quel corpo imbalsamato, è semplicemente il modo di rievocare i ricordi e anche la presenza dell'amata: quella donna è molto più di come gli estranei (Abrocome) la vedono, della sua apparenza esteriore (οὐ γὰρ οἷα νῦν ὁρᾶται σοὶ τοιαύτη φαίνεται ἐμοί).²⁶

Questa visione e le parole del vecchio pescatore servono da lezione per il giovane spettatore (oltre che, dobbiamo pensare, per il pubblico che vive con lui le

²⁵ Sulla menzione del rito di Sparta e sulla connessione spartana di Admeto e Alcesti con Apollo, cfr. Momigliano 1969, 170ss. La provenienza spartana e l'antica appartenenza alla nobiltà cittadina di Egialeo rende peraltro plausibile la conoscenza della pratica imbalsamatoria: i re spartani infatti venivano imbalsamati, come accadde per Agesipoli che, morto di malattia, viene ricoperto di miele e condotto in patria, dove riceve 'la sepoltura che spetta ai re' (Senofonte, *Elleniche* 5,3,19); analogo trattamento subisce il corpo del re spartano Agesilao (Plutarco, *Vita di Agesilao* 40,4; Cornelio Nepote, *Agesilao* 8,7; Diodoro Siculo 15,93,6).

²⁶ Qui forse agisce anche la memoria della statua di cera di Protesilao fatta costruire da Laodamia, che secondo il racconto ovidiano *plus est quam quod videatur imago; adde sonum cerae, Protesilaus erit* (Ovidio, *Eroidi* 13,152).

vicende del romanzo²⁷); Abrocome infatti dice di aver imparato da quella esperienza che ‘il vero amore non ha limiti di tempo’: νῦν ἀληθῶς μεμάθηκα ὅτι ἔρωσ ἀληθινὸς ὄρον ἡλικίας οὐκ ἔχει (Senofonte Efesio 5,1,12)²⁸.

Senofonte, interagendo con la fonte tragica, trasforma la tragedia in una rivalutazione dell’eros come principio di immortalità, che permette di realizzare davvero l’illusione di Admeto perché tra vita e morte, se c’è amore, non c’è quell’abisso che la tragedia attica metteva in scena dopo la morte di Alcesti: si osserva nel romanzo da un lato un certo ‘abbassamento’ del tragico nella dimensione della vita quotidiana (Egialeo conversa con l’immagine della defunta, mangia con lei, la saluta tornato da pesca...) e dall’altro lato un adeguamento alle esigenze del nuovo genere letterario, a una diversa concezione dei legami umani e alla diversa sensibilità etica dell’autore. Ciò non implica certo una polemica contro il modo di pensare di Euripide o una presa di distanza dalla letteratura greca preesistente, ma al contrario un omaggio ad essa, il riconoscimento di un ‘debito formativo’, e al contempo una dimostrazione di affetto tale da legittimare anche una rielaborazione personale e un rapporto dialogico con essa. Non una contestazione, quindi, né una devota e passiva adesione al modello: ma un recupero delle proprie radici elleniche, della propria profonda identità greca, per produrre nuova arte e tenere in vita l’antico in un continuo confronto dialettico con il presente.

La relazione tra scultura greca e mummia egiziana non è del resto arbitraria: ad Efeso, città dove Abrocome ed Anzia si conoscono e si innamorano, la statua più antica di Artemide (dea all’insegna della quale avviene l’incontro tra i due, nei pressi dell’Artemision) era foggiate con tratti che secondo alcuni studiosi la avvicinavano talmente alle mummie da lasciar pensare che fosse derivata da esse.²⁹ Su una colonna dell’Artemision di Efeso era inoltre scolpito un bassorilievo ellenistico (datato al 340-320 a.C.), oggi conservato al British Museum,³⁰ raffigurante, se è giusta l’interpretazione corrente,³¹ proprio la resurrezione di Alcesti, accompagnata da Ermete. Il sincretismo artistico-culturale della patria di

²⁷ Bartsch 1966 parla, a proposito di Eliodoro, di ‘extratextual audience’, concetto che può forse essere esteso anche agli altri romanzi: ‘always Heliodorus is well aware of the audience that is not present in the text, which is to say, of course, its readers. In reading and visualizing his descriptions of spectacles, we actualize ourselves as a second and extratextual audience, and these descriptions of spectacles are directed at us and take place for our benefit as much as for the plot’s advancement’ (Bartsch 1966, 110-1).

²⁸ Sulla lezione di Egialeo per Abrocome, cfr. Konstan 1994, 48.

²⁹ Cfr. Lo Faso Pietrasanta 1834, 38 e Böttiger 1806, 16. Erodoto racconta d’altra parte di aver visto in una stanza del palazzo reale di Sais una ventina di statue colossali di legno che rappresenterebbero, a detta dei sacerdoti del luogo, le concubine defunte del faraone egiziano Micerino (Erodoto, *Storie* 2,130).

³⁰ GR 1872.8-3.9 (Sculpture 1206).

³¹ Cfr. ad esempio Bianchi Bandinelli-Paribeni 1976, 491; Jenkins 2006, 67-8.

Senofonte sembra in perfetta sintonia con il tono interculturale che pervade l'episodio di Egialeo, che pure è ambientato in Sicilia.

Tale sincretismo tra Grecia ed Egitto,³² nell'ambito funerario, è attestato del resto anche in Fenicia, altro teatro d'azione del romanzo di Abrocome ed Anzia: nel rapporto all'Imperatore della missione archeologica del 1861 di Ernesto Renan,³³ l'archeologo descrive alcuni eccezionali ritrovamenti effettuati nella necropoli di Sidone, in particolare nella zona delle 'grotte rettangolari', quella più antica, delle tombe fenicie (almeno nei pochi casi in cui gli antichi tombaroli, purtroppo molto attivi – come anche i romanzieri del resto ci testimoniano –, non erano riusciti a intervenire); si tratta di sarcofagi (di epoca compresa tra la fine della dominazione assira, seconda metà del sesto secolo a.C., e il periodo Seleucide) con teste scolpite, ma diversi da quelli fino ad allora conservati al museo del Louvre, per l'estremo realismo con cui vengono imitate le forme del corpo, tanto che il più antico viene descritto come 'una vera mummia di marmo',³⁴ in ogni caso l'influenza dell'Egitto, ma anche dell'arte greca, viene riconosciuta in tutti i rinvenimenti scultorei del gruppo:

I nostri sarcofagi, a dir vero, sono i gradi diversi di un tipo sepolcrale, il cui punto di partenza è la mummia egiziana, ed il punto di arrivo la statua greca in alto rilievo, coricata sulla tomba.³⁵

Alla luce di queste realtà artistico-culturali, una sovrapposizione tra l'immagine euripidea della statua fabbricata da artigiani esperti sul modello della defunta Alceste e l'immagine della mummia della moglie del pescatore appare forse giustificabile, almeno dal punto di vista di una ricerca antropologica; da una prospettiva più strettamente letteraria, tuttavia, potrebbero influire anche altri fattori legati al diverso genere letterario d'arrivo: non è forse da escludere ad esempio una vena grottesca o parodica nella caratterizzazione di Egialeo e nel passaggio dall'immagine statuaria della donna defunta al suo corpo imbalsamato.³⁶

Può essere interessante anche, a questo proposito, considerare che una sostanziale interscambiabilità tra l'idea di statua e l'idea di 'fantasma' o di parvenza

³² Anche per Senofonte Efesio vale ciò che è stato scritto riguardo ad Achille Tazio: 'L'Égypte devient l'emblème de la nouveauté du genre romanesque, qui se nourrit de la littérature classique tout en inversant certains motifs, leur donnant un nouveau sens' (Romieux-Brun 2010, 5).

³³ Renan 1861.

³⁴ Renan 1861, 108.

³⁵ Renan 1861, 109.

³⁶ Grazie al *referee* anonimo di *Ancient Narrative* per questa osservazione. Sul *Puppen-Motiv* vedi anche Roggia 2011, 260ss.

sensibile dell'amante defunta era presente nell'implicito della tragedia euripidea, come osserva Maurizio Bettini:

Euripide usa espressioni assolutamente simili per descrivere il vano abbraccio che stringe un «fantasma» e il vano abbraccio che stringe una «statua». Già la forma dell'espressione sottolinea dunque, nel testo dell'*Alceste*, la stretta contiguità che sussiste fra un *kolossós* e un *éidolon*, fra una vana immagine scolpita e una vana immagine creata dagli dei per ingannare un mortale.³⁷

Più avanti, lo studioso suggerisce anche una somiglianza tra la mummia di Alceste e la mummia di Egialeo nella tarda Alceste di Barcellona:

In un tardo poemetto latino restituitoci (abbastanza di recente) da un papiro di Barcellona, e dedicato anch'esso al mito di Alceste, l'ignoto poeta trova [...] il modo di aggiungere una singolare variante all'episodio della statua. Dice infatti ad Admeto Alceste morente: «Tieni, ti prego, in grembo le mie ceneri, accarezzale con mano ferma...». Le ceneri della moglie fedele accarezzate in grembo dal marito (situazione abbastanza simile a quella della mummia che il pescatore Aghialeo teneva nel letto) hanno sostituito, nel corso dei secoli, il simulacro creato da abili mani.³⁸

Queste più tarde rielaborazioni non fanno che esplicitare in diversi modi una complessità di valori e significati profondi intrinseci all'antica immagine della statua di Alceste: nella tradizione delle 'immagini degli amanti', il ruolo sostitutivo dell'amato defunto (o presunto tale) può essere assunto indifferentemente da una statua o da un'immagine in tutto affine alla persona vivente; in questo campo, il referente euripideo non stupisce, e doveva essere perfettamente intelligibile a un pubblico di lingua greca allenato a riappropriarsi della letteratura classica come irrinunciabile fondamento della propria identità culturale.

³⁷ Bettini 1992, 27. L'equivalenza tra fantasma e statua fa del resto parte della religiosità arcaica: 'a proposito del *kolossós* – la statua-pilastro fatta di una pietra ritta e piantata al suolo, che si erige al morto nella cultura greca arcaica – J.P. Vernant ha [...] mostrato che essa va intesa proprio come fisica rappresentazione del «doppio» del morto, equivalente in pietra della sua *psyché*. La pietra e l'ombra, il rozzo simulacro e la sopravvivenza fantasmatica paiono dunque adempiere un medesimo ufficio [...]: questa equivalenza è nota anche all'esperienza religiosa arcaica' (Bettini 1992, 15).

³⁸ Bettini 1992, 58.

3 *Morti e resurrezioni di Alcesti in Achille Tazio*

3.1 *Ho sposato una statua: Melite e Alcesti*

La statua di Alcesti si presta ad un'altra interessante rielaborazione nel romanzo di Achille Tazio.

La storia dell'amore non corrisposto di Melite per Clitofonte, in primo luogo, pare contenere una sia pur generica allusione (ironica e quasi parodica³⁹) alla statua che Admeto si ripromette di far costruire dopo la morte della sposa: allusione vaga, in questo caso, non supportata da precisi richiami lessicali, ma che tuttavia contribuisce a creare suggestioni e a confermare tematicamente i più definiti richiami euripidei presenti nella storia principale.

Melite, infatti, parlando con la sua schiava Lacena (senza sapere di avere in realtà di fronte Leucippe in persona), si lamenta del fatto che le sue nozze con Clitofonte non sono che un 'cenogamo',⁴⁰ perché la sua relazione con lui è come quella che si può avere 'con una pietra' (Achille Tazio 5,22,3-5).

Di statue realistiche di coniugi defunti nella tragedia attica non c'è solo l'esempio di Alcesti: nel perduto *Protesilao*, Euripide metteva in scena la storia di Laodamia, moglie dell'eroe caduto a Troia, che per consolarsi della sua morte aveva fatto costruire una statua del marito che teneva sempre con sé, dormendo assieme ad essa⁴¹ – storia che (almeno come generica vicenda mitica) non si può escludere sia rievocata in certa misura anche in questo episodio romanzesco, sia pure solo per quel che riguarda le lamentele di Melite; trattandosi tuttavia in questo caso di morte (apparente) della donna amata, ed essendo proprio la fede di

³⁹ Sulla tendenza di Achille Tazio alla parodia, cfr. Fusillo 1989, 98ss., Chew 2000 e Durham 1938.

⁴⁰ Già nei capitoli precedenti, Melite si era lamentata con Clitofonte, facendogli ironicamente notare che lei sapeva dell'esistenza di 'cenotafi' ma non di 'cenogami' come invece si rivela essere il loro matrimonio (Achille Tazio 5,14,4). Un possibile interessante nesso tra cenotafio e statua sostitutiva del morto si può cogliere nel ritrovamento di un cenotafio a Midea (Dendra, in Argolide), 'dove furono trovate due figure di pietra dall'iconografia molto rudimentale, tagliate in forma di lastra orizzontale con un restringimento che corrisponde al collo e delimita la testa: evidentemente rappresentazioni simboliche dei due corpi assenti. Picard ritiene di poter individuare in questo reperto un documento molto arcaico della stessa credenza testimoniata dalla legge sacra di Cirene, e propone anch'egli di interpretare il passo di Eschilo come un'allusione a 'figure di sostituzione' fatte realizzare da Menelao nel disperato tentativo di colmare l'assenza, che si rivelano però inutili e destinate solo a suscitare in lui maggior dolore' (Medda 2013, 67).

⁴¹ La trama della perduta tragedia euripidea è raccontata in *Scoli a Elio Aristide* 3,671s. (= Snell, Suppl. TGrF 1964, 564ss., 1034). Della storia di Protesilao e Laodamia parlano anche Igino, *Favole* 103 e 104; Apollodoro, *Epitoma* 3,30. Sul tema cfr. Medda 2013, 65s.; Bettini 1992, 12ss.

Clitofonte nella sua ‘resurrezione’ ad impedirgli di dar retta ai desideri Melite (νομίζων αὐτῷ Λευκίππην ἀναβιώσεται, Achille Tazio 5,11,6), pare lecito pensare ad un più sostanziale richiamo tragico all’*Alcesti* euripidea, sottoposta però ad un giocoso ma significativo ribaltamento: la statua non è più la morta ma il vivo, chi rimane, Clitofonte che crede morta Leucippe e senza di lei non vive più, non ama più.

Admeto-Clitofonte, dopo la morte della sua ‘Alcesti’, è diventato nei confronti delle altre donne quella statua (εἰκῶν, cfr. εἰκάζω in *Alcesti* 349) che l’Admeto tragico voleva far costruire illudendosi di poterne trarre conforto come in presenza della persona amata; come Admeto, Clitofonte ha sempre in mente Leucippe, mangia con lei, dorme con lei anche se non c’è, la chiama per nome⁴² (ἀλλ’ ἐμὲ παρευδοκιμεῖ τις νεκρά· οὔτε γὰρ ἐσθίων οὔτε κοιμώμενος ἐπιλαθέσθαι δύναται τοῦ Λευκίππης ὀνόματος· τοῦτο γὰρ αὐτὴν καλεῖ, Achille Tazio 5,22,4; cfr. *Alcesti* 351: ὄνομα καλῶν σόν).

Dunque, in questo caso, diversamente dall’esperienza di Egialeo, amare una statua è un’esperienza del tutto fallimentare ed illusoria, che porta solo infelicità, ma la ragione sta nella sostanziale negatività etica della relazione tra Melite e Clitofonte, che pone ostacolo all’amore autentico tra i due protagonisti. L’essenza della ripresa tragica è sempre la stessa: la fede nell’eternità del sentimento amoroso anche dopo la morte, e l’impossibilità che questa certezza venga delusa.

Se accettiamo di intravedere in questi passi una pur generica allusione euripidea, si può pensare forse che entri anche in gioco, scherzosamente, il paragone della Gorgone (*Alcesti* 1118): Clitofonte-Admeto, prendendo con sé per forza e malvolentieri Melite come seconda moglie, si è davvero trasformato in una statua, subendo l’effetto che la terribile Gorgone sortisce inevitabilmente in coloro che trovano l’ardire di guardarla negli occhi; il legame tra Melite e Clitofonte, infatti,

⁴² Sulla funzione rituale del ‘chiamare per nome’ i defunti in relazione alle loro immagini che li rendono idealmente presenti, cfr. Bettini 1992, 30s. (‘è come se il nome di lei potesse integrare, a sua volta, la sua assenza [...]. Il nome è strettamente legato all’immagine: ne è come il calco o l’equivalente verbale. Ecco perché la *damnatio memoriae* [...] colpisce specificamente il «nome» e l’«effigie» del *damnatus*. Ma l’oblio è per l’appunto lo spettro che terrorizza Admeto, il nemico che egli si impegna a sconfiggere. [...] Admeto si impegna alla *memoria*, e questo vuol dire nome e immagine della persona scomparsa. La psicologia amorosa, del resto, riconosce esplicitamente la potenza di nome e immagine dell’essere amato fra i sintomi che caratterizzano l’ardore della passione [...]. La teoria erotica sa bene che nel nome dell’essere amato sta rinchiuso qualcosa di oscuro, di potentemente sostitutivo. Udirlo, così come pronunciarlo, costituisce già un abbozzo di presenza. Scriverlo, è già poesia d’amore’) e Medda 2013, 68 (‘alla realizzazione dei κολοσσοί di Cirene si accompagna la necessità di chiamare per nome la persona assente, come avviene anche nell’*Alcesti*, ai vv. 351 s.’).

'si ferma agli occhi':⁴³ μέχρι τῶν ὀμμάτων [...]. Μέχρι [...] τῶν ὀμμάτων ἔχω τὸν ἐρόμενον, lamenta tristemente e ripetutamente la donna (Achille Tazio 5,22,5). Tutto il resto, ormai, è diventato di pietra.⁴⁴

3.2 Le 'resurrezioni' di Leucippe

Ma l'*Alcesti* nel romanzo di Achille Tazio è anzitutto un modello di riferimento per l'amore tra i due protagonisti (come vedremo anche in Eliodoro), con particolare attenzione per il tema della 'resurrezione': solo apparente nel romanzo, ma importante per cogliere il senso attribuito alla tragedia euripidea, ben diverso da quello espresso dai rifacimenti latini più tardi, di IV-V sec. d.C. (il centone virgiliano *Alceste* e l'*Alceste di Barcellona*), che elimineranno completamente la sezione mitica della restituzione di Alceste alla vita, accontentandosi della esemplarità eroica della *matrona* che sacrifica se stessa per amore del consorte.⁴⁵ Nei romanzieri greci invece – come si è già osservato anche in Caritone – Alceste è anzitutto la protagonista di una fiaba a lieto fine, dal cui orizzonte è assolutamente esclusa la possibilità di una reale tragica scomparsa di uno dei due compagni di vita.

Con qualche variante rispetto al referente euripideo: se nel romanzo il lieto fine è garantito dall'abnegazione di entrambi i protagonisti, nel modello tragico la positività della figura maschile è quantomeno messa in discussione. Come Admeto e Alceste, anche gli eroi di un romanzo *non possono* morire: d'altra parte, però, nel romanzo ciascuno dei due innamorati sarebbe pronto a morire per l'altro, mentre nella tragedia il sacrificio di Alceste è del tutto univoco. La questione è forse volutamente problematica, e chiama in causa la reciprocità e simmetria

⁴³ Su questa espressione, ribadita tre volte, e sulla sua probabile allusione al mito di Tantalo, cfr. Pizzone 2014.

⁴⁴ E questo non è un particolare trascurabile nella cultura greca, dove tanta importanza è data alla vitalità dello sguardo, e proprio l'assenza di uno sguardo vivo era sentita come il principale 'difetto' della statuaria: 'le statue sono prive di occhi, e proprio questa mancanza fa andare perduto tutto il fascino d'amore, perché le immagini sono incapaci di rendere la vitale bellezza dell'originale, che si esprime soprattutto attraverso lo sguardo' (Medda 2013, 63, dove è riportata l'opinione di Schütz a proposito dei vv. 416-9 dell'*Agamennone* di Eschilo).

⁴⁵ Per un approfondimento di questi testi cfr. in particolare Aricò 2008; Fassina 2010 (la studiosa mette in luce la presenza di Didone nel centone virgiliano che racconta il mito di Alceste; data questa corrispondenza tra le due eroine, è forse anche interessante notare come in Caritone I 5,1 la morte apparente di Calliroe generi immediatamente la 'Fama messaggera del dramma', che si diffonde per la città, e che è descritta in termini praticamente identici al diffondersi della Fama dopo il suicidio di Didone in Virgilio, *Eneide* IV 666 ss., cfr. Tilg 2010, 264ss.); Nosarti 1992; Salanitro 2007.

nei rapporti affettivi e il perfetto equilibrio tra le parti, ingrediente fondamentale dei romanzi greci di età imperiale.⁴⁶

Le ‘rinascite’ di Leucippe dopo le sue tre morti apparenti sono dunque significativamente contrassegnate da richiami alla resurrezione di Alcesti (sia pure molto liberi e per lo più fortemente ironici, secondo il modo di rileggere il passato letterario che è peculiare a questo romanziere⁴⁷).

Dopo la prima morte apparente di Leucippe (Achille Tazio 3,15), avvenuta in Egitto durante un orrido (ma fittizio) sacrificio umano voluto dai briganti, Clitofonte è sul punto di uccidersi ma viene trattenuto in tempo dall’amico Menelao che, con tono che suona quasi canzonatorio, gli annuncia che la sua Leucippe sta per risorgere dalla tomba: ἀλλ’ εἰ διὰ τοῦτο θέλεις ἀποθανεῖν, ὥρα σοι τὸ ξίφος ἐπισχεῖν· Λευκίππη δέ σοι νῦν ἀναβίωσεται (Achille Tazio 3,17,4).

Inizia quindi a recitare scherzosamente la parte di Eracle che restituisce Alcesti alla vita riportandola indietro dall’Ade. Clitofonte anzitutto lo rimprovera di prenderlo in giro e di non tenere in alcun conto Zeus Xenios: Ξενίου μέμνησαι Διός (Achille Tazio 3,17,5); il riferimento appare come un segnale di riconoscimento, una parola-chiave che allude per antonomasia all’ospitalità di Admeto, e forse non a caso ritorna anche qualche capitolo più avanti, in un contesto che di nuovo sembra caratterizzare Menelao come Eracle, il fedele amico che non rinuncia a compiere pericolose fatiche in nome dell’amicizia; Menelao infatti viene invocato da Clitofonte in nome del legame che li unisce, del loro aver condiviso la tavola oltre che le esperienze di vita (Achille Tazio 3,21,6-22,1).

Recitando dunque la parte di Eracle, Menelao bussa sulla bara, apre il coperchio ed ecco Leucippe viva, di fronte a un Clitofonte-Admeto ‘sconvolto’ (ἐκπλαγεῖς, Achille Tazio 3,18,5; cfr. *Alcesti* 1125, ἐκπλήσσει) e incredulo, che domanda se sia davvero lei quella che vede davanti a sé: οὐκ ἐρεῖς μοι, τί ταῦτα; οὐχὶ Λευκίππην ὄρω; ταύτην οὐ κρατῶ καὶ ἀκούω λαλούσης; (Achille Tazio 3,18,1-3; cfr. *Alcesti* 1123-5).

Anche il motivo del volto velato è giocosamente ripreso, con una sorta di scherzoso ribaltamento: non è Leucippe-Alcesti a coprirsi il capo, bensì Clitofonte, su invito di Menelao, perché non veda la sua abile messinscena e creda davvero (almeno per un attimo) che il suo amico sia un ‘mago’ (μάγον, Achille Tazio 3,17,6, ovvero in questo caso un evocatore e miracoloso guaritore di morti,

⁴⁶ Cfr. Konstan 1994.

⁴⁷ ‘Achilles plays differently: in his novel, which is the product of an extended literary experimentation, he evokes the Greek literature of the past to underline his liberty to deviate from it. He reaches originality through and against the tradition’ (Zanetto 2014, 404).

come Eracle dice di non essere in *Alcesti* 1128⁴⁸) e che con i suoi sortilegi (μαγγανεύματα, Achille Tazio 3,3,1) sappia restituire l'integrità fisica al corpo sventrato della ragazza: 'ἀλλ' ἐπικάλυψαί σου τὸ πρόσωπον [...]'. Ἐγὼ δὲ πιστεύσας ἐνεκαλυψάμην (Achille Tazio 3,18,2-3).

Una sorta di paratragedia, se così si può dire: non solo il sacrificio di Leucippe era tutto una 'messinscena' (con tanto di abiti scenici sottratti ad attori professionisti: Achille Tazio 3,20-21), ma anche ora Menelao continua lo scherzo (a questo punto non più legittimato da ragioni serie legate alla salvezza della vittima designata), impersonando la parte dell'invincibile eroe che riporta in vita la morta; si prende così (sia pure amichevolmente) gioco dell'ignaro Clitofonte, e gli restituisce sì la sua 'Alcesti' ma al prezzo di una colossale beffa che trasforma la tragedia in una vera e propria commedia degli inganni e degli equivoci, interna alla trama romanzesca.

Dopo la seconda morte apparente di Leucippe, è Satiro questa volta a svolgere il ruolo dell'Eracle dell'*Alcesti*, ma in modo alquanto singolare e ancora una volta carico di ironia: ovvero, in qualità di fidato 'portalettere' in missione dall'Ade.

A seguito del rapimento sull'isola di Faro, Leucippe viene apparentemente decapitata e gettata in mare dalla nave dei pirati sotto gli occhi sconvolti di Clitofonte, che la scambia, per un equivoco voluto dai briganti, con una schiava vestita coi suoi abiti; riavutosi a stento dal trauma, malvolentieri Clitofonte si lascia infine convincere a sposare Melite e a seguirla a casa sua ad Efeso, dove per buona sorte è stata nel frattempo condotta anche Leucippe (viva, in realtà) come schiava, sotto falso nome. Vedendo la presunta schiava, Clitofonte (come Admeto di fronte alla presunta schiava velata) nota subito una inquietante somiglianza con la sua amata: τι ἐδόκει Λευκίππης ἔχειν (Achille Tazio 5,17,7), osserva perplesso (cfr. *Alcesti* 1062-3: ταῦτ' ἔχουσ' Ἀλκήσιτιδι/ μορφῆς μέτρ' ἴσθι).

Ma ben presto arriva l'insperata conferma: la schiava è davvero Leucippe. Il fedele Satiro infatti recapita a Clitofonte una lettera firmata dalla ragazza, di fronte alla quale Clitofonte si mostra sbalordito e incredulo (cfr. *Alcesti* 1123ss.), e apostrofa il suo 'messaggero' con tono dapprima scetticamente paradossale, quasi paratragico, rivestendo Satiro del ruolo di Eracle e se stesso di quello di Admeto: πότερον ἐξ Ἄιδου ἦκεις φέρων τὴν ἐπιστολήν, ἢ τί ταῦτα θέλει; Λευκίππη πάλιν ἀνεβίω; (Achille Tazio 5,19,2). Ma le conferme di Satiro lo inducono (come Admeto al momento della scoperta del ritorno di Alcesti), a una gioia senza più freni: ἐπέρχεται γὰρ διὰ πασῶν τῶν τοῦ σώματος ὁδῶν ἢ χαρά (Achille Tazio 5,19,4; cfr. *Alcesti* 1125).

⁴⁸ Sul nesso tra magia ed evocazione dei defunti nel romanzo di Eliodoro, cfr. n. 20.

Quando poi Leucippe racconterà come davvero è andata la vicenda della sua seconda morte apparente, spiegherà che la povera schiava con cui Clitofonte l'aveva scambiata era stata 'uccisa al posto suo', 'gettata in mare al posto suo': ἀντ' ἐμοῦ σφάττουσι [...]. Αὐτὸς γὰρ ἦν ὁ συμβουλευσας ἀντ' ἐμοῦ τὴν ἀνθρωπὸν ἀποκτείναντας ῥῆψαι (Achille Tazio 8,16,3-4). L'eco della tragedia di Alcesti è ancora attiva e chiaramente riconoscibile nel nesso ἀντ' ἐμοῦ, fortemente connotato, che non può che evocare nella mente del pubblico la 'sostituzione' vita-morte per antonomasia, quella della mitica coppia tessala.⁴⁹ Si nota però una variante nel rapporto tra testo e ipotesto: qui è messa in atto un'inversione di ruoli (non insolita nel genere romanzesco), che trasforma questa volta Leucippe stessa in un Admeto scampato alla morte grazie a un fortuito 'scambio di persona'.

Ma Leucippe 'muore' anche una terza volta: Clitofonte in carcere ad Efeso, accusato di adulterio con Melite, viene infatti a conoscenza della falsa notizia (o più precisamente della 'messinscena teatrale', τοῦ δράματος, Achille Tazio 7,2,1) dell'uccisione della sua amata, ed è questa volta fermamente intenzionato a morire egli stesso, benché Clinia gli suggerisca che la sua 'Alcesti' potrebbe di nuovo risorgere come è già più volte accaduto: τίς γὰρ οἶδεν, εἰ ζῆ πάλιν; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις τέθνηκε; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις ἀνεβίω; (Achille Tazio 7,6,2).

Clitofonte ciononostante decide di non difendersi come dovrebbe durante il processo, anzi si autoaccusa falsamente anche di quell'omicidio, in modo da ottenere la pena capitale. Senonché l'arrivo di una delegazione sacra per Artemide (capeggiata dal padre di Leucippe) arresta l'esecuzione e durante lo svolgersi dei riti Leucippe viene scoperta viva. Dunque si rende necessario un secondo processo, in cui il difensore di Clitofonte, un grande retore ed 'emulatore in particolare del teatro di Aristofane' (Achille Tazio 7,9,1) usa (in negativo) un implicito riferimento all'*Alcesti* euripidea per scagionare l'imputato; Clitofonte infatti, argomenta l'oratore, non può certo aver ucciso Leucippe: οὐ γὰρ δὴ τοῦτο τῆς κόρης ἐστὶν εἰδῶλον· οὐκ ἀνέπεμψεν ὁ Αἰδωνεὺς κατὰ σοῦ τὴν ἀνηρημένην (Achille Tazio 8,9,12).

Come la donna velata del finale della tragedia euripidea, Leucippe è viva e in carne ed ossa, non è un fantasma come Admeto teme (*Alcesti* 1127, ὄρα δὲ μὴ τι φάσμα νεπτέρων τόδ' ἦ), perché Eracle non è un 'evocatore di anime' (*Alcesti* 1127, οὐ ψυχαγωγὸν τόνδ' ἐποιήσω ξένον); come Alcesti, Leucippe è stata 'salvata' e 'strappata dagli artigli' di chi la voleva morta (ἔσωσε, τὴν μὲν ἐκ τῶν τοῦ Σωσθένους χειρῶν ἐξαργάσασα, Achille Tazio 8,9,13; cfr. *Alcesti* 69, 840-9,

⁴⁹ Cfr. *Alcesti* 434 (τέθνηκεν ἀντ' ἐμοῦ μόνη); *Alcesti* 461-2 (ἔτλας <ἔτλας> πόσιν ἀντὶ σᾶς ἀμείψαι/ ψυχᾶς ἐξ Αἰδα); *Alcesti* 524 (ἀντὶ σοῦ γε κατθανεῖν ὑφειμένην); *Alcesti* 716 (ἀλλ' οὐ σὺ νεκρὸν ἀντὶ σοῦ τόνδ' ἐκφέρεις;).

1142), di chi voleva la sua 'tragedia', il suo δράμα (Achille Tazio 8,9,13); come Alcesti, ma allo stesso tempo diversamente da Alcesti: Leucippe non è mai morta davvero, non è mai stata 'rimandata su da Ade' (cfr. *Alcesti* 851-4, εἶμι τῶν κάτω/ Κόρης ἄνακτός τ' εἰς ἀνγλίους δόμους,/ αἰτήσομαί τε καὶ πέποιθ' ἄξειν ἄνω/ Ἄλκηστιν; 1139, πῶς τήνδ' ἔπεμψας νέρθεν ἐς φάος τόδε;); Leucippe è e non è l'eroina del mito, è e non è un personaggio tragico: ne ha recitato la parte, si può dire, a sua insaputa è passata attraverso il 'percorso iniziatico' e la catarsi del teatro antico, ricoprendo nel corso delle sue avventure, come in un grande teatro della Fortuna, ruoli che nel teatro classico trovano le loro radici profonde.

Un aristofanESCO interprete della tragedia di Alcesti reimpiega così il mito nella forma di un paradossale paratragedismo che smaschera il 'dramma' messo in scena ai danni di Clitofonte e restaura di fatto il lieto fine euripideo: Alcesti-Leucippe torna ora, e questa volta per sempre, dal suo 'Admeto', dopo aver interpretato la parte dell'eroina tragica, dopo aver vissuto su di sé, così come Clitofonte, le sorti del mito della scena classica ed essersi così riappropriata della più pura tradizione greca: solo ora, il romanzo può dirsi felicemente compiuto.

3 'Amarsi come Alcesti e Admeto': l'Alcesti in Eliodoro

'Amarsi come Alcesti e Admeto': questo il titolo di un articolo di Lucia Galli⁵⁰ che mette in luce un'interessante allusione al dramma euripideo all'inizio delle *Etiopiche*, nel secondo capitolo del primo libro.

La studiosa sottolinea infatti lo stretto legame che intercorre tra le prime parole di Cariclea a Teagene ferito sul 'campo di battaglia', ἐν σοὶ [...] τὰ ἐμὰ [...] σφύζεσθαι τε καὶ μὴ (Eliodoro 1,2,4), e quelle di Admeto ad Alcesti morente, ἐν σοὶ δ' ἐσμέν καὶ ζῆν καὶ μὴ (*Alcesti* 278), allusione che getta luce sulla situazione ancora avvolta nel mistero del non detto e anticipa, per il lettore accorto, la natura 'romantica' e a lieto fine delle vicende narrate, incentrate senza dubbio su un tipo di amore sublimato e disposto al sacrificio – reciproco nel caso del romanzo, unilaterale nel caso della tragedia, ma, nella sostanza, tematicamente affine.⁵¹

Una caratterizzazione così specifica dei due personaggi principali, per giunta in *incipit* del romanzo, suona come una promessa che dovrà essere poi mantenuta: l'intesa silenziosa instauratasi tra autore e lettore all'inizio della narrazione difficilmente non avrà ulteriori conferme nel seguito delle vicende. E infatti, Eliodoro non si limita a questo accenno iniziale, ma sembra recuperare la tragedia euripidea

⁵⁰ Galli 1994.

⁵¹ Galli 1994, 200-1 e 206-7.

anche più avanti, in allusioni più o meno esplicite che avvalorano l'identificazione della coppia dei protagonisti con la coppia tragica Alceste-Admeto.

Particolarmente evidente appare il riferimento nel sesto libro, capp. 8-9, in cui il personaggio di Cariclea assume i panni di Admeto ma anche quelli di Alceste, interscambiabilmente, quasi a sottolineare che davvero il principio interpretativo più importante, nel recupero del modello, consiste nella reciprocità assoluta dell'amore.⁵²

Cariclea, ospite a casa di Nausicle insieme a Calasiris e Cnemone, separata da Teagene teme per lui il peggio e quando è sola nella sua stanza si getta (ρίπτει, Eliodoro 6,9.1) 'a faccia in giù' (ἐπὶ πρόσωπον, Eliodoro 6,9.1) sul letto, lo abbraccia e lo inonda di lacrime: διάβροχος ἦν ἡ στρωμνὴ τοῖς δάκρυσιν (Eliodoro 6,8.6); καὶ ἅμα λέγουσα ρίπτει κατὰ τῆς κλίνης ἐπὶ πρόσωπον ἑαυτὴν ἀθρόον καὶ περιχυθεῖσα περιέβαλλε λύζουσά τε καὶ βρύχιον ἀναστένουσα (Eliodoro 6,9.1).

Compie cioè un gesto analogo a quello di altre eroine tragiche (Deianira, Giocasta) nella tipica scena della stanza da letto, ma con un probabile riferimento più specifico ai gesti di Alceste prima di morire per Admeto: nelle *Trachinie* (912ss.) e nell'*Edipo Re* (1241ss.), infatti, le eroine che si lanciano nella stanza da letto lo fanno con un'intenzione latente di suicidio che presto verrà attuata e che immerge tutta la scena in una luce sinistra, caricando di sospetti la figura femminile; nel caso di Alceste invece, come in quello di Cariclea, si tratta di un gesto di ormai desolata e inerme rassegnazione di fronte a una sorte già (apparentemente) decisa: l'eroina, dedita fino alla fine all'uomo che ama, non ha ormai più alcun ruolo attivo e deliberativo nella sua vita, e può solo essere oggetto di pietà. Ritorna inoltre, più specificamente, nell'*Alceste* il verbo ρίπτω (κάρριψεν, *Alceste* 188), che descrive il gesto di Alceste che si getta sul letto, lo bacia e lo inonda di un fiume di lacrime, e anche quando sta per allontanarsene 'a capo chino' (προνωπής, *Alceste* 186⁵³), non può fare a meno di lasciarsi di nuovo cadere sulle sue coltri,

⁵² Reciprocità che viene varie volte ribadita nel romanzo (come in tutti i romanzi greci d'età imperiale), sottolineando in particolare la fedeltà di un amore che non si cura della morte, che durerà fino alla morte e che non vivrà se non insieme alla persona amata: concetti topici genericamente affini anche al modello tragico di Alceste e Admeto, cfr. ad esempio Eliodoro 8,12,1: μέχρι θανάτου πιστοὶ τὰ ἐρωτικὰ πρὸς ἀλλήλους ἔσονται θεοὺς τε καὶ τὰς παρούσας τύχας ἐπομνύντες οὕτω διήγον; anche Admeto usa l'aggettivo πιστός per descrivere l'amore che lo lega ad Alceste, e rimpiange di non essere morto con lei: δύο δ' ἀντὶ μῆς Ἄιδης ψυχὰς/ τὰς πιστοτάτας σὺν ἂν ἔσχεν (*Alceste* 900-1). Anche in Eliodoro 10,19,2 Cariclea ribadisce che la sua vita dipende dalla vita di Teagene: ἐμοὶ καὶ ζῶντι συζῆν καὶ θνήσκοντι συντεθνάναι τῷ ἀνδρὶ τῷδε.

⁵³ Il termine eliodoro πρόσωπον, ad indicare la testa reclinata verso il basso, si ritrova nei versi seguenti dell'*Alceste*, appena prima della morte della regina, quando Admeto la supplica di 'tirare su la testa' ὄρθου πρόσωπον, *Alceste* 388), di non abbandonarli.

come racconta l'ancella euripidea: κάπειτα θάλαμον ἐσπεσοῦσα καὶ λέχος/ ἐνταῦθα δὴ ῥάκρυσσε καὶ λέγει τάδε (*Alcesti* 175-6), e poi di nuovo: κυνεῖ δὲ προσπίτνουσα, πᾶν δὲ δέμνιον/ ὀφθαλμοτέγκτωι δεύεται πλημμυρίδι./ Ἐπει δὲ πολλῶν δακρῶν εἶχεν κόρον,/ στείχει προνοπῆς ἐκπεσοῦσα δεμνίων,/ καὶ πολλὰ θαλάμων ἐξιούσ' ἐπεστράφη/ κᾶρριψεν αὐτὴν αὐθις ἐς κοίτην πάλιν (*Alcesti* 183-8).

Dopo tante lacrime, 'un'ombra' annebbia la facoltà razionale della sfinita Cariclea (τὸ νοερὸν τῆς ψυχῆς ζοφώσας, Eliodoro 6,9.1) come 'un'ombra' cala sulle palpebre della morente Alcesti (καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται, *Alcesti* 385).

Immediata è anche l'identificazione di Cariclea con Admeto, nel monologo che segue il suo primo sfogo di pianto: Cariclea, augurandosi che Teagene sia ancora vivo, lo supplica di visitarla in sogno (ὄναρ γοῦν ὀφθεις, Eliodoro 6,8.6), e lo abbraccia (περιπτύσσομαι, Eliodoro 6,8.6) illudendosi che sia lì con lei (παρεῖναι καὶ ὄρᾶν ὑποτιθεμένη, Eliodoro 6,8.6). La situazione (e in parte anche il lessico usato) sembra volutamente riecheggiare il già più volte menzionato discorso di Admeto ad Alcesti morente, in cui il re di Fere si ripropone di far costruire una statua della moglie, che fedelmente riproduca le sue reali sembianze, che terrà sempre adagiata sul suo letto e abbraccerà (περιπτύσσω, *Alcesti* 350, stesso verbo usato da Eliodoro) illudendosi che sia Alcesti viva e presente accanto a lui (δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν, *Alcesti* 3), e lei nella sua fantasia gli apparirà in sogno (ἐν δ' ὀνειράσιν, *Alcesti* 354), alleviando così la sua sofferenza.

Altri due passi delle *Etiopiche* sembrano alludere all'esodo della tragedia euripidea (la scena della consegna di Alcesti velata a Admeto, *Alcesti* 1008ss.).

Il primo passo, Eliodoro 4,7,11 contiene un riferimento alla Gorgone:⁵⁴ Admeto, nella tragedia euripidea, è riluttante a prendere la mano della donna velata, considerandola una indesiderabile sostituta della moglie, e paragona se stesso ad un Teseo che deve uccidere la Gorgone voltando la testa dall'altra parte per non vederne lo sguardo pietrificante (καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς καρτομῶν, *Alcesti* 1118); così anche Cariclea (nella sua messinscena in cui si finge folle), di fronte all'indesiderato pretendente, il cugino Alcamene, che dovrebbe sostituire l'amato Teagene, volta la testa dall'altra parte non sopportando di guardarlo neppure in faccia, come chi si trova di fronte alla Gorgone:

⁵⁴ Sull'effetto pietrificante della donna-Gorgone nella letteratura amorosa, cfr. Luciano, *Immagini* 1: ΛΥΚΙΝΟΣ Ἄλλ' ἢ τοιοῦτόν τι ἔπασχον οἱ τὴν Γοργῶν ἰδόντες οἷον ἐγὼ ἐναγχοῦς ἔπαθον, ὃ Πολύστρατε, παγκάλην τινὰ γυναῖκα ἰδὼν· αὐτὸ γὰρ τὸ τοῦ μύθου ἐκεῖνο, μικροῦ δέω λίθος ἐξ ἀνθρώπου σοι γεγονέναι πεπηγὸς ὑπὸ τοῦ θαύματος. Cfr. su questo aspetto Floridi 2015, 86.

Ἡ δὲ ὡσπερ τὴν Γοργοῦς θεασαμένη κεφαλὴν ἢ τι τῶν ἀτοπωτέρων, ὄξυ τι καὶ μέγα ἀνέκραγε καὶ τὴν ὄψιν πρὸς θάτερα τοῦ οἰκίματος ἀπέστρεψε

Ma lei, come se avesse visto la testa della Gorgone o un mostro ancora più orrendo, gettò un grido alto e acuto e volse gli occhi dalla parte opposta della stanza (Eliodoro 4,7,11, trad. A. Colonna).

Interessante notare che in questo caso Eliodoro, come spettatore più che come lettore, esplicita la gestualità implicita nel testo di Euripide ma certo evidente al pubblico seduto a teatro: il romanziere sta forse alludendo non al ‘libro’ *Alcesti*, ma ad una sua rappresentazione teatrale.⁵⁵

Se qui il richiamo alla consegna di *Alcesti* si riferisce al momento immediatamente precedente il riconoscimento, in Eliodoro 5,11 si mette invece in scena il vero e proprio ἀναγνωρισμός, insistendo sul tema del ‘velo’ e dell’insperabile che si realizza, e di nuovo usando il termine πρόσωπον. È il passo in cui Cariclea, a casa di Nausicle, ritrova e riconosce Calasiris e Cnemone; la ragazza entra nella stanza ‘a testa bassa e con il volto velato’ (κάτω νεύουσα καὶ τὸ πρόσωπον [...] σκέπουσα, Eliodoro 5,11,1), e ‘al di là di ogni aspettativa’ (παρ’ ἐλπίδας, Eliodoro 5,11,1, cfr. *Alcesti* 1123, 1160), alzando lo sguardo, vede gli amici che non sperava di rivedere più, in quella che Eliodoro stesso programmaticamente definisce ‘una scena di riconoscimento degna di un dramma’ (ὁ καθάπερ ἐπὶ σκηνης ἀναγνωρισμός, Eliodoro 5,11,1).⁵⁶

Proprio questo passo contiene però un significativo cambiamento rispetto all’ipotesto tragico: in Eliodoro il punto di vista è quello femminile di Cariclea-Alcesti, e non quello maschile di Admeto (Cariclea non rimane muta come l’Alcesti euripidea). Si potrebbe considerare questa sostanziale variante come una marca specifica del genere letterario, e come uno dei numerosi esempi di *sexual symmetry* tra i diversi protagonisti dei romanzi.⁵⁷

⁵⁵ Possibile ancora in età imperiale, come pare suggerire l’uso presente del verbo *spectare* nella satira 6 di Giovenale, attribuito alle donne presenti agli spettacoli teatrali del mito di *Alcesti*: *spectant subeuntem fata mariti/ Alcestim* (Giovenale, *Satire* 3,6,652-3).

⁵⁶ Sull’episodio, con un cenno al suo plausibile legame con l’*Alcesti*, cfr. anche Crismani 2003, 235 e n. 1 (‘Sotto il velo preso a prestito dalla mitica eroina di Fere splende l’amabile Cariclea’; ‘le allusioni dirette dei romanziere al modello teatrale, molto frequenti, si limitano a evocazioni vaghe: il lettore si abbandonerà alla suggestione dei suoi ricordi; qualunque sia il suo personale rapporto col teatro, gli sovrerà almeno una «scena di riconoscimento degna di un dramma»; nella sua memoria risuoneranno formule familiari: come quella dell’*Alcesti* euripidea [1123: Θαῦμι’ ἀνέλπιστον τόδε ... ἔχω σε ἀέλιπτος]). Sul silenzio di Cariclea come possibile riferimento alla scena di riconoscimento di *Alcesti* cfr. anche Montiglio 2012, 121 n. 70.

⁵⁷ Konstan 1994. Ringrazio il *referee* anonimo di *Ancient Narrative* per questa osservazione.

Anche qui, la gestualità scenica viene esplicitata in un genere che per sua natura si propone come 'narrativo': si spiega quindi (come abbiamo già visto in Caritone) che la ragazza è velata, con una sorta di 'scenografia verbale' (unico mezzo di cui il romanziere, diversamente dal drammaturgo, dispone per rendere visivamente la scena che intende rappresentare) mentre nel testo euripideo il particolare è ovviamente taciuto lasciando parlare la scenografia, i costumi, i gesti degli attori. Ma al di là delle differenze di genere, è interessante, per un discorso sulla ricezione tragica, notare come le allusioni al teatro classico non avvengano, da parte dei romanzieri, soltanto tramite riferimenti lessicali o tematici: anche un semplice gesto 'fa tradizione'; l'*Alceste* non è solo, per uno scrittore d'età imperiale, il discorso di Admeto o il discorso di Alceste, ma è anche la figura di Alceste velata e con gli occhi bassi, la figura di Admeto che volta la testa indietro con riluttanza... La memoria letteraria si trasmette anche attraverso le immagini, non solo attraverso la parola.

Si tratta peraltro in questi due ultimi casi di corrispondenze 'parziali', o per meglio dire di un riuso di gesti e situazioni tragiche in cui però la simmetria è valida unicamente per il personaggio di Cariclea, mentre risulta assente la figura di Teagene: nel primo caso, Cariclea-Admeto scaccia realmente un pretendente che non è Teagene (laddove invece, nel sottotesto, Admeto fallisce nel suo tentativo di scacciare la presunta estranea, che poi però si rivela essere proprio Alceste), mentre nel secondo caso Cariclea-Alceste è consegnata 'velata' ai suoi amici, e il disvelamento provoca il loro riconoscimento, ma non quello di Teagene, per il momento ancora separato dall'amata. Un ruolo preponderante (e molto attivo) sembra essere qui conferito all'eroina romanzesca, tanto da rendere possibile anche una sorta di 'scambio di ruoli', attraverso una paradossale identificazione non solo con Alceste ma anche con Admeto.

In ogni caso, Eliodoro sembra operare sul livello intertestuale con maggiore fedeltà rispetto agli altri tre romanzieri, con minori variazioni e rielaborazioni e maggiore linearità rispetto a Caritone e Senofonte Efesio, e con maggiore serietà rispetto ad Achille Tazio: è il più 'tradizionale', potremmo dire, ossia esprime una più indiscussa devozione al modello greco classico, che assurge semplicemente a ruolo paradigmatico dell'incrollabile amore tra Teagene e Cariclea.

Nelle *Etiopiche* in effetti i riferimenti tragici all'*Alceste* euripidea non esulano mai dalla vicenda principale dei due protagonisti; laddove invece questo accade, si nota come le allusioni vengano sempre trattate in modo diverso a seconda della tipologia di personaggio a cui sono applicate: se la tragedia riguarda i personaggi rivali (Melite o Dionisio), essa rimane tale, o almeno non perde la sua sostanziale tragicità, non c'è lieto fine, come inevitabile conseguenza della sua stessa

collocazione esterna e del suo antagonismo rispetto alla storia principale. Se invece la tragedia riguarda la coppia dei protagonisti, la *variatio* rispetto all'*imitatio* tragica consiste in genere nella metamorfosi della tragedia in 'commedia', nella sua 'sdrammatizzazione',⁵⁸ o usando un'espressione di M. Fusillo nel 'rovesciamento del tragico'.⁵⁹

Il caso dell'*Alcesti* è tuttavia un caso particolare, per la stessa atipica natura di questa tragedia:

Archaeological and epigraphical monuments with scenes from the myth of Alcestis are interpreted mainly through the myth's basic ideas – ideal and never-ending spousal love and devotion, and also the couple's hope for reunion after death;⁶⁰

la stessa ideale sovrapposizione che l'arte romana applica tra la coppia Admeto-Alcesti e le coppie di coniugi della vita reale contemporanea (la cui identificazione con i due eroi del mito antico è accresciuta dalla natura ritrattistica dei volti⁶¹), e lo stesso messaggio di eternità dell'amore anche al di là della morte, si ritrovano attivi nei romanzi in lingua greca, dove sono i due protagonisti innamorati ad indossare gli abiti di Alcesti e di Admeto.

Anche le scene-base della tragedia che vengono recuperate e riutilizzate dai romanzieri sono pressoché le stesse privilegiate dall'arte funeraria romana: principalmente due, la morte e il ritorno di Alcesti. Nel romanzo, però, la scena della morte si incentra su vari aspetti: ora sul racconto della serva, che riferisce i preparativi di Alcesti dentro la casa, *prima* della morte effettiva; ora sul discorso di Alcesti morente (in particolare le sue preoccupazioni per i figli); ora sul discorso

⁵⁸ La natura del romanzo – almeno delle sue linee-guida – è fortemente 'anti-tragica', e a questa regola si conformano paradossalmente anche le allusioni alla tragedia antica e le strutture concettuali più legate a temi luttuosi e tristi, che devono necessariamente, qualora riferiti ai protagonisti del racconto, subire una metamorfosi e una decisiva inversione di tendenza: ad esempio, 'in the novels of both Chariton and Xenophon of Ephesus, the theme of apparent death is a crucial one, marking the anti-tragic flavour of both stories' (Capra 2008, 34). Sull'*'antitragicità'* del romanzo cfr. anche Laplace 1994: 'en dépit de ses péripéties dramatiques, cette éducation amoureuse trouve un dénouement heureux, puisqu'elle aboutit à la formation d'un couple idéal: elle ressortit au romanesque antitragique' (450).

⁵⁹ Fusillo 1989, 33.

⁶⁰ Gavrilović 2008, 2-4.

⁶¹ Cfr. Mucznik 1999, 74 ('it is important to note that the heads of the mythical heroes, Alcestis and Admetus, are portraits of the deceased couple, Metilia Acte and Junius Euhodus, thus emphasizing their complete identification with the immortals'); Newby 2011; Newby 2011(a), 311 ('the addition of portrait features equates the couple to Admetos and Alkestis, celebrating their great love and Metilla's wifely virtues').

di Admeto alla moglie in fin di vita (la statua, il sogno). La scena del ritorno di Alcesti recupera invece dati visivi come il velo, la Gorgone, la mano destra, ma anche elementi lessicali o concettuali come lo stupore incredulo di Admeto. Accanto a queste scene-base si dipana poi tutta una serie di motivi collaterali che consolidano la presenza della tragedia euripidea nel nuovo genere letterario, e che vanno dall'idea del sacrificio di sé per amore dell'altro (unilaterale nella tragedia, reciproco nel romanzo), a quella della compagnia tra gli sposi anche dopo la morte, a riferimenti più specifici come il funerale, le nozze sul Pelio, la figura di Eracle, la desolazione di Admeto dopo la morte della moglie.

Vista dalla prospettiva della realtà comune e riletta alla luce delle testimonianze archeologiche di cui disponiamo, d'altra parte, questa operazione allusiva dei romanzieri svela anche un altro intento: l'abbassamento del mito alla vita di tutti i giorni, un avvicinamento della letteratura greca antica al percorso individuale di ognuno, che passa attraverso l'invito implicito al lettore ad immedesimarsi nei protagonisti del romanzo; l'arte della parola riproduce nella mente e nel cuore del pubblico un effetto in gran parte analogo a quello prodotto dall'arte visiva, che chiunque poteva avere sotto gli occhi.

E infatti l'abbassamento del mito alla vita di tutti i giorni è confermato dall'uso che dei miti viene fatto in ambito funerario nella cultura romana di età imperiale: i miti diventano archetipi di situazioni, stati d'animo, vizi e virtù, applicabili all'uomo comune; i defunti possono essere equiparati e rappresentati come Alcesti o altri personaggi del mito, che sono diventati, in senso lato, dei simboli.⁶²

Qualcosa di più, quindi, che una erudita operazione letteraria per un lettore *doctus*: una riappropriazione del passato che si innesta nel proprio vissuto quotidiano e che arriva fino all'identificazione, alla rilettura del presente alla luce del passato, della forza identitaria della tradizione greca antica.⁶³

Riferimenti bibliografici

Alvares, J. 2002. 'Love, Loss, and Learning in Chariton's "Chaireas and Callirhoe"', *CW*, 95, 2, 107-115.

⁶² Cfr. Wypustek 2013, 26: 'a deceased woman could be compared to Alcestis without mentioning her rescue from death by Heracles: «I am a new Alcestis, and died for my good husband Zeno, whom alone I had taken to my bosom. My heart preferred him to the light of day and my sweet children. My name was Callicratia, and all men revered me»'.

⁶³ Ringrazio il Prof. Giuseppe Zanetto e la Dott.ssa Lucia Floridi per il confronto e gli utili consigli, e i referees anonimi di *Ancient Narrative* per le osservazioni che mi hanno permesso di migliorare il mio lavoro e le mie idee.

- Aricò, G. 2008. 'Lo *stridor* di Alceste', in: P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo (a cura di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, 1, Roma: Aracne, 57-61.
- Bartsch, S. 1966. *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press.
- Bettini, M. 1992. *Il ritratto dell'amante*, Torino: G. Einaudi.
- Bettini, M. 2005. 'Death and its double. Images, Ridiculum and Honos in the Roman aristocratic funeral', in: K. Mustakallio, J. Hanska, H-L. Sainio, V. Vuolanto (eds.), *Hoping for continuity: Childhood, Education and Death in Antiquity and in the Middle Ages*, Roma: Institutum Romanum Finlandiae, 191-202.
- Bianchi Bandinelli, R. – Paribeni, E. 1976. *L'arte della antichità classica. Grecia*, Torino: UTET.
- Billault, A. 1998. 'Les romanciers grecs et la tragédie', in: *Le théâtre grec antique: la tragédie*, Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 179-194 (Cahiers de la Villa Kérylos, 8).
- Borgogno, A. 1970. 'Un nuovo verso del *Misumenos* di Menandro', *RhM*, Neue Folge, 113, 2/3, 165-167.
- Borgogno, A. 1971. 'Menandro in Caritone', *RFIC* 99, 257-63.
- Böttiger, C.A. 1806. *Andeutungen Zu Vier Und Zwanzig Vortragen Uber Die Archaeologie Im Winter 1806*, Dresden: Arnoldischen Buch.
- Capra, A. 2008. 'The (Un)happy Romance of Curleo and Liliet', *AN* 7, 29-50.
- Chew, K. 2000. 'Achilles Tatius and Parody', *CJ* 96, 1, 57-70.
- Corbato, C. 1968. 'Da Menandro a Caritone: studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova', *Quaderni Triestini sul teatro antico* 1, 5-44.
- Crismani, D. 1997. *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e d'avventura*, Torino: Edizioni dell'Orso.
- Crismani, D. 2003. 'La donna velata e altri ricordi di scena tra le pagine del romanzo greco', in: M. Guglielmo e E. Bona (a cura di), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 235-41.
- De Sanctis, G. 2009. 'Mos, imago, memoria. Un esempio di come si costruisce la memoria culturale a Roma', in: S. Botta (a cura di), *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze: Società editrice fiorentina, 123-48.
- Durham, D.B. 1938. 'Parody in Achilles Tatius', *CPh* 33, 1, 1-19.
- Fassina, A. 2010. 'Il ritorno alla fama prior: Didone nel centone *Alceste* (Anth. Lat. 15 R.2)', in: M. Gioseffi (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, Milano: LED, 91-103.
- Floridi, L. 2015 Floridi, 'Un saggio di scultura verbale: a proposito di Luc. Im. 9', *Hermes* 143, 1, 83-100.
- Fusillo, M. 1989. *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Venezia: Saggi Marsilio.
- Galli, L. 1994. 'Amarsi come Alceste e Admeto (un'allusione a Euripide in Eliodoro)', *SIFC* 87 III, 197-207.
- Gavrilović, N. 2008. 'The funerary relief of the return of Alcestis from Smederevo fortress. A contribution to the study of the myth of Alcestis in Moesia Superior', *Archaeologia Bulgarica* 12,1, 1-14.
- Giovannelli, M. 2011. 'Echi euripidei nel romanzo di Senofonte Efesio', *Acme* 8,2, 273-90.
- Graverini, L. 2006. 'La scena raccontata: teatro e narrativa antica', in: F. Mosetti Casaretto (cur.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004), Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1-24.

- Graverini, L. 2014. *From the Epic to the Novelistic Hero: Some Patterns of a Metamorphosis*, in E.P. Cueva, S.N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, Chichester (UK): John Wiley & Sons, 288-299.
- Jenkins, I. 2006. *Greek Architecture and Its Sculpture*, Cambridge: Harvard University Press.
- Konstan, D. 1994. *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton: Princeton University Press.
- Laplace, M. 1994. 'Récit d'une éducation amoureuse et discours panégyrique dans les Éphésiaques de Xénophon d'Éphèse: le romanesque antitragique et l'art de l'Amour', *REG* 107, 511-513, 440-479.
- Lebek, W.D. 1989. 'Postmortale Erotik und andere Probleme der Alcestis Barcinoensis', *ZPE*, 76, 19-26.
- Lentano, M. 2013/2014. 'L'etopea perfetta. I declamatori e il prestito della voce', *I Quaderni del Ramo d'Oro online* 6, 66-77.
- Letoublon, F. 1991. 'Surimpression: Sophocle entre Homère et Héliodore', *IL*, 3- 6.
- Liapis, C.V.J. 2006. 'Achilles Tatius as a Reader of Sophocles', *CQ*, New Series, 56, 1, 220-238.
- Lo Faso Pietrasanta, D. 1834. *Le antichità della Sicilia esposte ed illustrate*, Palermo: Tipografia del Giornale Letterario.
- Marcovich, M. 1986. 'The Alcestis Papyrus Revisited', *ZPE*, 65, 39-57.
- Marini, N. 1993. 'Il personaggio di Calliroe come "nuova Elena"', *SIFC* 11, 205- 15.
- Marino, E. 1990. 'Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare', *MD* 24, 203- 19.
- Mason, H. J. 2002. 'Chaireas in Chariton and New Comedy', *CB* 78, 21- 27.
- Matino, G. 2006. 'Lessico ed immagini teatrali in Procopio di Gaza', in: E. Amato (éd.), *Ap-proches de la Troisième Sophistique. Hommages à Jacques Schamp*, avec la collaboration de A. Roduit et M. Steinrück, Bruxelles: Ed. Latomus, 482-94.
- Medda, E. 2013. 'Statue per Menelao? Un'interpretazione di Aesch. Ag. 416-9', *Lexis* 31, 60-75.
- Momigliano, A. 1969. *Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- Montiglio, S. 2012. *Love and Providence. Recognition in the Ancient Novel*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Mucznik, S. 1996. 'The Alcestis sarcophagus at Saint-Aignan: A New Interpretation', *Assaph* 2, pp. 1-13.
- Mucznik, S. 1999. 'Roman Priestesses: the Case of Metilia Acte', *Assaph* 4, 61-79.
- Newby, Z. 2011. 'In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi', in: J. Elsner, J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin-New York: De Gruyter, 189-228.
- Newby, Z. 2011(a). 'Myth and death: Roman mythological sarcophagi', in: K. Dowden, N. Livingstone (eds.), *A companion to Greek mythology*, Oxford: John Wiley & Sons, 301-318.
- Nosarti, L. 1992. Anonimo, *L'Alcesti di Barcellona*, a cura di L. Nosarti, Bologna: Patron.
- Pizzone, A. 2014. 'Tantalizing Clitophon and Melite's Anti-philosophical Love: an Undetected Hypertext in Achilles Tatius' Novel', *SIFC* 107, 2, 215-31.
- Reardon, B.P. 2008 (ed.). *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Renan, E. 1861. 'Antichità orientali. Missione scientifica del Sig. Ernesto Renan in Oriente. Rapporto all'Imperatore', *Bullettino Archeologico Italiano* 14, 105-12.

- Rocca, R. 1976. 'Eliodoro e i due Ippoliti euripidei', *Materiali e Contributi per la Storia della Narrativa Greco-Latina*, 1, 25-31.
- Roggia, A. 2011. *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XIII: Laodamia Protesilao*, Firenze: Le Monnier.
- Romieux-Brun, É. 2010. 'Le personnage de Ménélas chez Achille Tatius: une transposition en Égypte du modèle classique', *Camenuiae* 6, 1-8.
- Salanitro, G. 2007. *Alcesta: Cento Virgilianus*, introduzione, testo critico, traduzione e note di G. Salanitro, Acireale: Bonanno.
- Scarcella, A. 1985. 'Gli amori di Fedra tra tragedia e romanzo', in: *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, Torino: Castellano, 213-39.
- Scourfield, J.H.D. 2010. 'Chaereas, Hippolytus, Theseus: tragic echoes, tragic potential in Chariton', *Phoenix* 64, 3/4, 291-313.
- Tilg, S. 2010. *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*, Oxford: Oxford University Press.
- Trzaskoma, S.M. 2010. 'Chariton and Tragedy: Reconsiderations and New Evidence', *AJPh* 131, 2, 219-231.
- Walden, J.W. 1894. 'Stage-Terms in Heliodorus's *Aethiopica*', *HSPh* 5, 1-43.
- Whittle, E.W. 1961. 'A quotation from Menander', *CPh* 56, 178- 79.
- Wypustek, A. 2013. *Images of eternal beauty in funerary verse inscriptions of the Hellenistic and Graeco-Roman period*, Leiden: Brill.
- Zanetto, G. 2014. 'Greek Novel and Greek Archaic Literature', in: E.P. Cueva, S.N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, Chichester: John Wiley & Sons.
- Zanker, P. – Ewald, B.C. 2008. *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di G. Adornato, Torino: Bollati Boringhieri.
- Zeitlin, F. 2003. 'Living Portraits and Sculpted Bodies in Chariton's Theater of Romance', in: S. Panayotakis, M. Zimmerman, W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston: Brill, 71-83.