

*Rifiutare «la lotta di vivi» per conquistare «la dignità di morti»: il conflitto
nell'Alceste di Samuele di Alberto Savinio*

Nell'Alceste di Samuele di Alberto Savinio, l'ebrea Teresa Goerz si sacrifica gettandosi nel fiume Isar per non compromettere la carriera del marito 'ariano' Paul. Sullo sfondo del secondo conflitto mondiale e delle persecuzioni razziali, il suicidio della moderna Alceste rappresenta la catabasi dell'Europa intera che scopre l'inutilità della parola. Subalterna per eccellenza, Teresa non muore per annullarsi ma per «volontà di essere» contro la negazione dei regimi totalitari: la sua è una deposizione delle armi, contro «la lotta di vivi per conquistare la dignità di morti», una purificazione che passa attraverso la saggezza acquatica del fiume e tramite il nascondimento, unico strumento di rivelazione. In un mondo ricoperto dallo «sterco del totalitarismo, irto dei chiodi della guerra», la verità può proclamarsi solo come rifiuto della vita, ovvero come thanatos che diventa un tutt'uno con l'eros, e solo dopo essersi spogliati di ogni pregiudizio conflittuale. Il frammentato e dissonante teatro saviniano si configura come «coscienza plastica» delle vicende e, alternando testualità e azione surreale, diventa cassa di risonanza del duplice conflitto, reale e simbolico, della contemporaneità.

Quando Savinio inizia l'ultima stesura dell'*Alceste di Samuele* è il 4 luglio 1948 e l'Europa si è da poco affacciata speranzosa sullo scenario postbellico. Edita nel 1949 da Bompiani, l'*Alceste*, forse la più ambiziosa e strutturalmente complessa *pièce* dell'autore, viene messa in scena il 1° giugno del 1950 al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler, rendendo immediatamente lampante lo scarso gradimento da parte del pubblico. La riscrittura del mito-archetipo euripideo,¹ il cui ipotesto si intreccia a più fili in un dialogo serrato ma divergente con la modernità, si innesta su una vicenda della cronaca contemporanea: nel 1942, la moglie ebrea del direttore delle Edizioni Universali di Vienna Alfred Schlee si era tolta la vita per non danneggiare la carriera del marito.² È facile quindi intravedere in filigrana lo sviluppo diegetico del dramma saviniano, ambientato a Monaco di Baviera durante la Seconda guerra mondiale, in cui Paul Goerz, editore musicale, viene posto di fronte ad un ultimatum: divorziare dalla moglie ebrea oppure perdere il lavoro. Teresa Goerz trova l'unico modo possibile per disinnescare la trappola tesa al marito: inserirsi nella sola strada percorribile e abbandonarsi alle acque del fiume Isar.

La personalità di Alberto Savinio, pseudonimo di Andrea De Chirico, si è strutturata sulla doppia condizione di apolide ed esule: nato in Grecia e trasferitosi con la famiglia in Germania e

¹ Per le relazioni con il testo euripideo, si rimanda a G. PIGA, *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Alberto Savinio*, Torino, Accademia University Press, 2016; L. BRAVI, *Il mito in Alberto Savinio: Alceste di Samuele*, in *Seminari romani di cultura greca: I, 2*, Roma, Edizioni Quasar, 1998, 365-371; M. P. PATTONI, *Quel che resta del mito. La traccia di Euripide in Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, «Dioniso», n.s. IV, 2014, 205-35, e ad A. CASSETTA, *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (a cura di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, II, Milano, Vita e pensiero, 1995, 1405-1446. Diversi sono gli studi riguardanti le variazioni sul mito di Alceste; tra tutti fondamentale è EURIPIDE et al., *Alceste. Variazioni del mito*, Venezia, Marsilio, 2006 e N. PRIMO, «Perché nessuno come me ha raggiunto il suo limite»: variazioni novecentesche sul mito di Alceste, «Between», I (2011), 1 (con un paragrafo dedicato alla tragicommedia saviniana). Oltre alle riscritture di Wieland, Rilke, Yourcenar e Raboni, interessante è la tragedia musicale di Emanuele Tesauro, intitolata *Alceste o sia l'amor sincero*, scritta in occasione delle seconde nozze del duca di Savoia, per la cui analisi si rimanda senz'altro a M. L. DOGLIO, *Introduzione*, in E. TESAURO, *Alceste o sia l'amor sincero*, Bari, Palomar, 2000.

² È lo stesso Savinio a dichiarare a più riprese la duplice dipendenza creativa del dramma da questo caso di cronaca e dal suo antico predecessore, ad esempio, in *Origine di «Alceste di Samuele»* avamposto all'edizione del testo o in *Come nacque Alceste di Samuele*, «Sipario» XIII (maggio 1947). In generale, per tutta l'intricata vicenda creativa ed editoriale dell'*Alceste* si rimanda a A. TINTERRI, *Nota a Alceste di Samuele*, in *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, 303-341, riportante anche il carteggio tra Savinio e l'editore Valentino Bompiani, nonché alcuni stralci delle corrispondenze con l'attore Lamberto Picasso, Guido Salvini (quest'ultimo sottolinea immediatamente la scarsa rappresentabilità del dramma saviniano, invitando l'autore ad un consistente taglio e ad una decisiva revisione), Paolo Grassi, la moglie Maria e Silvio D'Amico.

poi in Italia, seppur non ebreo, si sente piuttosto affine al popolo perseguitato dalle leggi razziali,³ anche in virtù della svalutazione fascista dell'arte surrealista, bollata come arte degenerata. Sarà per questo che la vicenda è da lui così vivamente avvertita da diventare, sotto la lente macroscopica del palcoscenico novecentesco, l'emblema del conflitto mondiale, categoria semantica a maglie larghe che annovera l'archetipicamente onnipresente lotta dell'uomo con il potere e con la propria volontà di esistere e di stare al mondo.

La predisposizione del duplice filtro, finzionale e mitico, consente a Savinio un distanziamento di sicurezza da vicende tanto prossime cronologicamente da non avere ancora il diritto di essere narrate con tono ironico e caricaturale. In questo senso, l'autore intende disinnescare la potenziale pericolosità polemica del suo dramma, optando per una narrazione del conflitto multiprospettica e in cui l'illogicità e l'assurdità delle azioni umane scaturiscano naturalmente da una presentazione ironica dei fatti. Nel silenzio postbellico, infatti, il conflitto continua a dipanarsi insidiosamente lungo le linee chimeriche di molteplici fronti: familiari, governativi, di genere, di classe, finanche ontologici.

Nel presentare lo spettacolo, l'Autore, uno dei personaggi della tragicommedia,⁴ in cui è ravvisabile lo stesso Savinio, dà notizia dell'antefatto e del posizionamento storico della vicenda che, apparentemente, sembra rappresentare solo il substrato ormai seppellito dalla contemporaneità:

Disperavamo di rinascere mai più alla luce e all'aria, affondavamo fino agli occhi nello sterco del totalitarismo, irto dei chiodi della guerra. La vita intanto, chi sa come? continuava lo stesso. Regolare. Indifferente. Passava in mezzo agli uomini scuoiati dal dolore, guardando dritto davanti a sé, con occhi di ferro.⁵

In mezzo al caos della guerra, il mito di Alceste si fa strada con una calma serafica e giusta, relegando il caso (e il caos) in un angolo del palcoscenico per fornire una chiave di lettura delle vicende:

La vita, questo gioco di figure e di fatti, sembra agitata dal caso. Forniti di strumenti ottici più acuti, scopriremmo dentro l'apparente confusione una certa quale regolarità. Riconosceremo tra le innumerevoli figure alcune che si ripetono, perché partecipano di una medesima specie.⁶

L'archetipo di Alceste, in sostanza, serve a offrire una risposta eternamente valida, in quanto mitica, ai conflitti di ogni tempo storico, soprattutto quelli psicologici e di classe. Le parole dell'Autore introducono così la più vivida similitudine della tragedia, ovvero quella tra l'Alceste di Pelia, narrata da Euripide, sacrificatasi per il marito Admeto e poi riportata in vita da Ercole, e l'ebrea Teresa, una novella Alceste, con un mutato patronimico. Il primo conflitto si muove nelle trame del nucleo familiare, ma non esternamente, dove troverebbe immediatamente una castrazione simbolica e di fatto, bensì nell'intimità di Teresa, tormentata dal desiderio di non compromettere la carriera di Paul e di affermare la sua identità di donna ed ebrea. Teresa fugge da Paul prima che

³ È rimasta celebre la dichiarazione dell'autore: «Ebrei non siamo», in risposta all'affermazione di Anton Giulio Bragaglia, comparsa sul fascicolo del 30 ottobre 1937 del «Meridiano di Roma», in cui si legge: «Il pittore di Chirico, che è israelita, non è futurista – (perché la sua arte è proprio l'opposto) – e non ha mai appartenuto a questo movimento» (p. IV).

⁴ Sulla scelta del genere tragico – seppur con declinazioni comiche – per questo dramma, si rimanda senz'altro a M. BARBARO, «Alceste non è più Alceste». *La tragedia secondo Alberto Savinio*, «Italianistica», XLIV (2015), 1, 79-94.

⁵ A. SAVINIO, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, 20.

⁶ Ivi, 45.

quest'ultimo possa farle cambiare idea in merito al suicidio e, congedandosi con una lettera, scrive: «Paul stattene lontano. Non venire! Me, eroina, la tua sola presenza tornerebbe a fare di me uno straccio di donnetta».⁷ L'eroismo di Teresa si esplica non solo nonostante il marito, ma soprattutto grazie alla sua assenza, realizzando così la sua seconda battaglia contro la dimensione asfittica di moglie-burattino. Nella lettera di addio, Teresa racconta la genesi della sua decisione, definendone i caratteri che non la ascrivono alla morte bensì alla rinascita:

GOERZ (*leggendo la lettera della moglie*): «Questa città nella quale noi viviamo, è soffocata dalla terra. Siamo nel cuore dell'Europa. Terra da ogni parte. E la terra strozza l'uomo, lo istupidisce, lo porta alla disperazione. Queste crisi che periodicamente squassano la Germania, che altro sono se non i movimenti convulsi di un sepolto vivo? La terra stringe tutt'intorno questo paese, lo strozza, lo porta all'isterismo e alla pazzia. [...] Ecco perché ho pensato al fiume. I fiumi li chiamano strade che camminano. Che immagine indovinata! È la sola strada che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? Perché andarmene bisogna. Se no è la morte per me; e anche per te, mio povero Paul...».⁸

L'attacco incrociato di Gestapo e SS, preconizzato dall'allarmante ultimatum giunto a Paul, non abbisogna di un contrasto effettivo, che fallirebbe *ab origine*, ma piuttosto di un gesto sfidante, qual è la scelta della morte per acqua. Il binomio vita-morte si associa alla dialettica contrastiva e simbolicamente antifrastica tra terra e acqua: il rischio di soffocamento portato dalla guerra è risolvibile nella dimensione dell'acqua purificante, via inedita e ignorata da tutti e per questo immune ai macchinari bellici. L'elemento acquatico, inoltre, rimanda immediatamente alla componente materna e femminile: in *La libido. Simboli e trasformazioni*, Jung ha ampiamente ricordato questa ambivalente connotazione dell'acqua, la cui simbologia si biforca nella duplice accezione vitale e mortifera, che attrae e inghiotte nei fondali, sovente non restituendo i corpi e, di conseguenza, rendendone più impalpabile e inverosimile la sparizione.⁹ In questa direzione, il suicidio nelle acque del fiume, nella sua dimensione di pacifica dissoluzione, consacra una palingenesi inedita ad uso e consumo di un non-più-essere, che pone la morte sotto l'egida dell'onore eterno.¹⁰ Affidandosi alle acque del fiume, Alceste si sottrae allo schieramento bellico della «lotta dei vivi», rinunciando eternamente al conflitto atavico e sciogliendo perfino le

⁷ Ivi, 61.

⁸ Ivi, 47-48.

⁹ Cfr. C. G. JUNG, *La libido. Simboli e trasformazioni*, Torino, Boringhieri, 1965. Sull'archetipo psicanalitico dell'acqua si rimanda senz'altro anche a G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e nascita*, Milano, Red, 2006. Significativo è che, nella *Nuova enciclopedia*, Savinio associ l'immersione di una volpe in un fiume per liberarsi dalle pulci alla voce «capro espiatorio» (chiamato dagli ebrei «Azazel»): «La volpe peccati non ha ma spesso ha delle pulci, ed ecco come fa la volpe per liberarsi delle pulci: strappa dell'erba e ne fa una palla, prende delicatamente questa palla fra le labbra ed entra in un fiume; via via che la volpe s'immerge nel fiume, le pulci salgono verso la parte asciutta della volpe; poi la volpe immerge anche la testa, tenendo fuori soltanto il muso, e le pulci corrono a rifugiarsi sulla palla di erba; infine la volpe tuffa la testa nell'acqua, e nell'istante medesimo caccia via la palla, che se ne va alla deriva carica di pulci. Non sappiamo se quella palla carica di pulci la volpe la chiama Azazel» (A. SAVINIO, *Capro espiatorio*, in Id., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, 85).

¹⁰ Anche la connotazione esclusivamente positiva del suicidio, che spazza via ogni fantasma cristiano realizzando il binomio suicidio-libertà e suicidio-onore, è ascrivibile alla volontà di recuperare il modello, non solo ricalcandone parzialmente i tratti narrativi, ma anche l'impianto etico. La riconfigurazione morale del suicidio, in ultima analisi, si offre al lettore come ennesima pratica sfidante rispetto ai codici del tempo, richiamandosi, anziché al mito della colpa, al mito dell'onore e discostandosi nettamente dall'intelaiatura dello psicologismo novecentesco che riteneva il suicidio il prodotto di un corrosivo disagio esistenziale. Altri due suicidi celebri provenienti dalla riscrittura mitica sono quelli di *Il lutto si addice ad Elettra* (1931) di O'Neill, in cui, in seguito al fallimento di conciliazione tra morale puritana e dinamiche pulsionali, la vicenda degli Atridi si ripete sullo sfondo della guerra civile americana e la vicenda si conclude con i suicidi di Christine e Orin, rispettivamente alter-ego di Clitennestra e Oreste.

dissonanze agitantesi dentro di lei, salvo poi essere costretta a rievocare vecchi fantasmi in seguito alla violenta anabasi cui viene suo malgrado costretta. Rispetto al conflitto rumoroso della Guerra mondiale, la scelta di Teresa è un abbandono senza lotta, risposta ossimorica al conflitto tentacolare che pervade la *pièce*. Il fiume, dunque, si configura come *deus ex machina* della vicenda, un padre buono ma autorevole, dalle connotazioni quasi mitiche e provvidenziali, che interviene a seguito di una *contaminatio* precedentemente narrata. Il passaggio della Morte, infatti, aveva lasciato segni infausti, oggetto di un atto di mondatura richiesto proprio da Teresa ancor prima del suicidio, con probabile richiamo ai recipienti di acqua lustrale a presidio apotropaico delle porte nel precedente euripideo.¹¹ Il desiderio di Teresa di rendersi invisibile passa attraverso la saggezza mitica del fiume Isar, alla sua capacità di offrire l'oblio attraverso il nascondimento e, al tempo stesso, il disvelamento della verità. Il Letè dantesco regalava l'oblio dei mali commessi («Letè» viene da *λανθάνω*, ovvero «io sono nascosto», ma anche da *ἀλήθεια*, che vuol dire «ciò che non è nascosto» ed è a sua volta trasposizione del platonico «τό Ἀλήθης πεδίων»);¹² parimenti l'Isar saviniano nasconde l'immagine per offrire la verità, da cui l'affermazione dell'autore che «la superiorità del bene sul male è che il bene, a un certo punto, diventa inafferrabile [...] si sottrae a qualunque presa. Come il fumo».¹³

La monumentalità del gesto di nascondimento di Teresa non può soccombere perché questa sceglie autonomamente di sottrarsi allo sguardo, rendendo lapalissiana l'ipocrisia acerba della modernità; così si esprime, in proposito, il personaggio-Autore:

Gente come noi mette tutto nella parola, vive nella parola, risolve tutto nella parola. Camminiamo, navighiamo, voliamo portati dalle parole. Azioni, gesti, sono diventati parole. È per questo che noi uomini civili, ossia uomini verbali, abbiamo dimesso l'azione, dimesso il gesto.¹⁴

La scelta della morte è l'unica che consente la reale emancipazione dallo sterile conflitto dei vivi, ma anche dalla verbosità retorica della guerra e della contemporaneità, esasperata ed esacerbata dal fascismo, contro cui in *Sorte dell'Europa* l'autore aveva già proclamato l'avvio di una vera e propria caccia.¹⁵ L'atto silenzioso di Teresa è il completamento di un discorso altrimenti impronunciabile: «Anch'io sono riuscita a portare a termine un discorso. Finalmente. Per la prima volta. Così come volevo. E tu – tu e il mondo intero – mi stavate intorno a sentire».¹⁶ In sostanza, la scelta della

¹¹ Cfr. EURIPIDE, *Alceste*, 98-100 e M. P. PATTONI, *Quel che resta del mito...*, 229-230. Sulla topica del fiume come strumento di conoscenza, si rimanda a W. H., HERENDEEN, *The Rhetoric of Rivers: the River and the Pursuit of Knowledge*, «Studies in Philology», 78 (1981), 107-127.

¹² Si tratta della «pianura del Lete» (PLATONE, *La Repubblica*, X, 41) da cui, secondo il filosofo, le anime devono transitare prima di reincarnarsi per dimenticare la vita passata e su cui riflette ampiamente Heidegger nel suo *Parmenide*, circa l'opposizione tra *ἀλήθεια* e *λήθη*, per cui cfr. M. HEIDEGGER, *Parmenide*, Milano, Adelphi, 1999, 215-234.

¹³ A. SAVINIO, *Alceste di Samuele...*, 52.

¹⁴ Ivi, 50.

¹⁵ Savinio, sulla scorta di quanto indicato in *Sorte dell'Europa*, si propone di attuare una vera e propria «caccia ininterrotta e spietata alla retorica, a qualunque forma di retorica» (A. SAVINIO, *Premier*, in Id., *Sorte dell'Europa*, Roma, Bompiani, 1945, 34); infatti, «Anche i concetti devono essere maneggevoli, portatili, avere le forme “pratiche” che i greci davano ai loro templi, ai loro oggetti, alle forme della loro mente. Anche i concetti hanno bisogno di anse, di manichi. La retorica gonfia i concetti, li arrotonda, taglia a essi braccia e gambe, toglie a essi manichi e anse. E i concetti diventano immobili, ingombranti, ostacolanti. I concetti “chiudono l'orizzonte”» (*ibidem*). Sulla guerra alla retorica saviniana si rimanda a F. GOLIA, «Ma le sue imprese sono tutte da ridere». *Alberto Savinio e la desacralizzazione della Grande Guerra*, in M. P. De Paulis-F. Belviso (a cura di), *1918-2018, cento anni della Grande Guerra in Italia - (BHM, La biblioteca di “Historia Magistra,”; 6)*, Torino, Accademia University Press, 2020, 150-174.

¹⁶ A. SAVINIO, *Alceste di Samuele...*, 62.

morte non è vagliata dalla modernità come possibile opzione, nella misura in cui la modernità è interessata alla 'vita morta' e non alla 'morte viva'. Seppur prescindendo da derive e implicazioni strettamente metafisiche, dal punto di vista della topica letteraria, la strada lasciata deserta (in questo caso fluviale) rievoca, risuonando di echi biblico-cristiani, la via della tribolazione, un sentiero mai battuto, doloroso e impervio, ma proprio per questo viatico di salvezza.¹⁷ Nella fattispecie, la morte per acqua scioglie il conflitto, dissolvendolo nell'oblio positivo della mondazione totalizzante, che riempie ogni parte del corpo. Si tratta di un oblio non di deresponsabilizzazione, bensì scaturente dalla presa di coscienza della vacuità dell'affannarsi che pone gli umani «fuori dalla corrente del fiume Vita».¹⁸

Il paradosso del dramma – i vivi sono morti e i morti sono più vivi dei morti – è il corollario attorno a cui si sviluppano tutte le dinamiche narrative e su questa falsariga si colloca anche la grottesca apparizione sulla scena dell'ex presidente degli Stati Uniti Roosevelt, novello Ercole, destinato al completamento della 'pulitura' del mondo che aveva iniziato e quasi terminato in vita. L'Ercole del mito, spiega l'autore, era sceso negli inferi per recuperare Alcesti e riportarla al marito Admeto, sconfiggendo l'Idra di Lerna, il mostro a più teste. Il moderno Ercole, ovvero Roosevelt, campione di democrazia, dovrà riportare in vita l'Alcesti di Samuele, ovvero Teresa Goerz, vittima dell'idrismo-totalitarismo che, similmente al mostro mitico, ingaggia battaglie su più fronti. Roosevelt è simbolo del libertarismo ambiguo e per questo nutre fin da subito dubbi sulla sua condizione: non sa se è vivo o morto e lo domanda all'Autore-demiurgo. Il gioco tra la vita e la morte, due poli antitetici tra cui i personaggi sembrano affannosamente oscillare, rende il confine tra i due mondi sempre più sottile, fino a dissolverne quasi totalmente le tracce, complice il gioco teatrale improntato ad una risistemazione espressionistica della realtà: in realtà, Roosevelt è già morto e, per questo motivo, è l'unico deputato a scendere negli inferi per recuperare Teresa e riportarla in vita. Il teatro, però, strumento catartico similmente al fiume, regala anche a lui una liberazione simbolica, un'occasione di fuga dal conflitto irrisolto, consentendo l'apertura di un'ulteriore via tramite una seconda messa in scena e confermando la dipendenza dal precedente mitico anche in seno alla concezione che fa del teatro uno strumento compensatorio e riparatorio:

AUTORE Lei qui è vivo. Più vivo di quanto fosse vivo in vita. Il teatro non solo ricostituisce, corregge, completa, ma porta al massimo ogni condizione e qualità: fa più viva la vita, più bella la bellezza, più malvagia la malvagità. Tra vita e morte corrono rapporti pessimi. Vita e morte si odiano. Consideri il suo caso personale. La sorte della Seconda guerra mondiale l'ha tenuta in mano lei: a lei, dunque, spettava portare la guerra a termine. Invece no. La Morte, intempestiva, inopportuna, viene e si porta via lei, nel momento stesso in cui lei sta per raggiungere il risultato. Le par giusto? È per questo che il teatro ora corregge questo errore, completa quello che la vita ha lasciato incompleto.¹⁹

Tramite la catabasi di Ercole-Roosevelt si approda al *Kursaal* dei Morti, una terra di mezzo dove sostano coloro che non riescono a morire del tutto, poiché trattenuti in qualche modo da un legame residuale con il mondo dei vivi. *Kursaal* (in tedesco «sala di cura») è il non-luogo liminale in cui i morti sostano per purgarsi da ogni frammento di slancio vitale, una sorta di purgatorio laico avente come scopo un epicureo annullamento sensoriale ed emotivo: il perdurare della fama tra i vivi, al contrario della più note tradizioni pagane e cristiane, non garantirebbe maggiore pace ai morti, ma

¹⁷ Infatti, se all'inizio Teresa vagheggia il fiume come «strada comoda, strada sicura» (ivi, 169), al momento dell'impatto rimane sorpresa dalla sua brutalità: «Pensavo a quel viaggio liquido, come al viaggio più bello... Subito la smentita. Che accoglienza, il liquido amico! Come uno schiaffo. Un grande sputo in faccia. Volle la lotta. Giù, su, sbattuta a destra, a sinistra...» (*ibidem*).

¹⁸ A. SAVINIO, *Alcesti di Samuele...*, 38.

¹⁹ Ivi, 87-88.

prolungherebbe il loro soggiorno nel limbo infernale.²⁰ D'altra parte, la scelta suicidaria della donna ebrea sembrerebbe far capo ad un'ideale moralmente strutturato che non riconosce nella negazione di miti e delle passioni il maggior obiettivo perseguibile; al contrario, Teresa sembra voler comunicare che, oltre ogni destrutturazione postmoderna e al di là di ogni nichilismo, l'ideale è ancora possibile. A ben vedere, il *Kursaal*, nella sua volontà di restituire, emblematicandola, l'immagine della conflittualità tra vita e morte, altro non è che il prolungamento della vita stessa: da una parte, coloro che si lasciano andare all'oblio, garantendosi ed aggiudicandosi la pace, dall'altra i «duri a morire»,²¹ che, resistendo all'indifferenza, compiono un vero e proprio atto sacrificale, lo stesso dei duri al silenzio durante i regimi totalitari.²² Ciò che ostacola la morte definitiva degli ospiti del *Kursaal*, infatti, è la 'compattezza' della loro personalità: da questa prospettiva, la morte sembra sovrapporsi al totalitarismo, poiché ha come scopo l'annullamento della personalità in favore del collettivismo.²³

La resurrezione forzata di Teresa operata dall'erculeo Roosevelt è vissuta, paradossalmente, come violenza mortifera, laddove la morta è obbligata a rendersi nuovamente visibile e trascinata rovinosamente nel conflitto umano, di cui non tarda a tracciare un'impietosa analisi. Perno del monologo della donna è il significato del lemma «lotta di classe», nella nuova accezione assunta dopo l'attraversamento dell'estrema soglia, attorno al quale si enucleano e dal quale dipendono tutti i conflitti esperiti dall'essere umano:

TERESA Di queste tre parole ora conosco anche il significato «interno». Di là non vedono delle cose se non una sola faccia. E su questa edificano le loro verità. E vivono in perpetuo e generale inganno. Da qui noi vediamo anche l'altra faccia delle cose. La loro integralità. E vedo il significato integrale di «lotta di classe». È la lotta fra vivi e morti. Lotta di vivi per conquistare la qualità di morti. Meglio: la dignità di morti... Costoro [...] avanzano come ciechi; con impeto, con slancio alla conquista di mete di vita. E non sanno, non sospettano neppure che il loro progresso, il loro impeto, il loro slancio tirano alla conquista della morte!²⁴

In seguito alla morte palingenetica, «la lotta di vivi per conquistare la dignità di morti» ha rivelato il carattere pervasivo e immanente del conflitto, il quale però, nella sua nuova accezione, non si struttura come un'insana e infruttuosa guerra al diverso, ma, al contrario, come l'affermazione della propria irriducibile individualità, talmente forte da rimanere aggrappata al filtro della morte.

Il sacrificio di Teresa si configura, di fatto, come un 'atto politico', introducendo una crepa potenzialmente esplosiva nell'insensatezza del conflitto umano e scardinando – comodamente, da

²⁰ Un'altra immagine icastica dei vivi-morti e dell'importanza di saper morire ci viene offerta da Savinio nella prefazione a *Casa «La vita»*: «Pochissimi sanno morire. Starei per dire: pochissimi muoiono; perché morire è un atto di energia che da pochissimi è compiuto come tale. I più arrivano alla morte esausti, allo stato di larve e passano di là come succhiati da un'aspirapolvere. Prima che la morte, la vecchiaia trova inermi costoro e già svuotati: già come morti e galleggianti sull'acqua più stagna dell'esistenza. Si tratta invece di arrivare alla morte trionfalmente, come la capitana di un'armata vittoriosa che entra nel porto a bandiere spiegate» (A. SAVINIO, *Prefazione*, in Id., *Casa «La vita»*, Milano, Adelphi, 1988, 13).

²¹ A. SAVINIO, *Alceste...*, 129.

²² Anche il sacrificio della nuova Alceste si muove in seno alla ribellione ai regimi dittatoriali, come lei stessa dichiara: «Io morii, sì; ma non per morire, sì per affermare me stessa, per mezzo della morte, nella vita [...] in fondo, sono morta per *volontà di essere*. L'effetto più vile di questi regimi totalitari, è che negano all'uomo di essere [...] E se qualcuno, per sua fortuna, riesce a tener fuori la testa, da quest'asfissia dell'essere che sono i regimi totalitari, o diventa pazzo, o fa qualunque cosa per *essere*. Io scelsi la cosa più d'effetto: morire. Morire per essere» (ivi, 168).

²³ Tra i «duri a morire» Savinio annovera alcuni dei suoi autori preferiti, tra cui Kafka, Weininger, Rimbaud, Dante; viceversa, tra coloro che «traversano tutta la vita come morti» (ivi, 129) troviamo Carducci e Pascoli.

²⁴ A. SAVINIO, *Alceste di Samuele...*, 173-174.

un'altrove solo verosimilmente irraggiungibile – ogni genere di certezza. C'è, infatti, una differenza sostanziale tra l'Alcesti di Samuele e quella di Euripide e la sottolineano le parole dell'Autore:

Diciamo la verità. Alcesti non è più Alcesti. Alcesti non solo ritorna tra i vivi, ma rimette anche le cose come stavano prima. Costei invece rovescia la parte, tradisce l'aspettativa, smonta ogni possibilità di accomodamento. Non più una morta che si rifà viva, ma una morta che viene a far lezione ai vivi.²⁵

Il tragico non trova più realmente spazio nel teatro dell'Europa contemporanea, poiché non avrebbe molto altro da dire rispetto a quello che già accade: la verità può proclamarsi solo come rifiuto della vita, ovvero come *thanatos* che diventa un tutt'uno con l'*eros*, e solo dopo essersi spogliati di ogni pregiudizio conflittuale; ecco il motivo per cui alla fine non soltanto Teresa non torna in vita, ma trascina anche con sé nella morte il marito Paul.

L'intento autoriale di realizzare un teatro in cui «“tutto” sta nella parola»²⁶ fa il paio con il gesto rivoluzionario di Alcesti che, pur discostandosi dalla sua progenitrice greca, viene a lei accostata affinché la sua azione si ancori e corrobora con una figurazione mitopoietica, ma, al tempo stesso, con lo scopo di «affrancarsi dal mito stesso, inverarlo per verificare se regga nella realtà, per vedere se la dialettica “morti vivi” abbia ancora la sua forza».²⁷ Il sovvertimento dei più noti *topoi* mitici ha lo scopo di satirizzare e saturare i contrasti, così da renderli ancor più evidenti: Caronte non suscita timore, ma disgusto, l'aldilà non è né paradiso né inferno, ma un luogo di eterna inconsistenza, Ercole è un Presidente già morto.

D'altra parte, se l'ironia è seria,²⁸ serio è anche il sottotesto della riscrittura mitica, che ridisegna tanto l'illusione della serenità postbellica, quanto la rassicurante dipintura di un aldilà che ribilancia giustizie e ingiustizie: il non-luogo limbo del Kursaal dei morti è la negazione dell'oltretomba cristiano, un'eterna eclissi di volontà e promessa di oblio, in cui gli ignavi trovano pace e i «duri a morire» l'angoscia eterna.²⁹

In ultima analisi, la vicenda di Teresa, offrendosi come *specimen* di un vasto scenario di persecuzioni e intime tragedie, si discosta notevolmente dal precedente mitico, poiché più che nell'alveo degli atti sacrificali, il gesto della donna rientra in quello dei rituali di espiatione e di liberazione. Il conflitto da cui Teresa intende liberarsi è pervasivo, capillare, non offre scampo se non nella misura di una ridicolizzazione messa in moto dal teatro neroumoristico. Ovunque esplose il conflitto, palpabile anche nei movimenti scenici, nella gestualità a scatti dei personaggi, nelle costruzioni allucinate e assurde che Savinio descrive nelle numerose didascalie: figure che si addormentano o scompaiono all'improvviso, il ritratto di Teresa che parla quando, simbolicamente, l'autore intende rappresentare la potenza evocativa della morte della donna. A questi giochi onirici e angosianti contribuiscono le luci, che si accendono, si spengono, mutano di intensità e di direzione, quasi a voler rendere conto della schizofrenia degli sguardi, dei sentimenti e delle percezioni, mentre l'impalcatura autoriale fissa al muro di carta del testo numerose didascalie che costellano la vicenda, offrendosi come disturbante e necessario contrappunto narrativo. In questa

²⁵ Ivi, 167.

²⁶ A. SAVINIO, *Parola e azione*, «Bis», 15 giugno 1948.

²⁷ A. R. DANIELE, *Breve prontuario di humour nero: Dieci processi di Alberto Savinio*, in S. Nienhaus-S. Valerio (a cura di), *L'umorismo tra le due guerre*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2017, 22.

²⁸ A. SAVINIO, *L'ironia è seria*, «Corriere d'informazione», 11-12 agosto 1948.

²⁹ Barbara Zandrino ha parlato di «eclissi del divino» nel teatro di Savinio, sia in senso pagano che cristiano: la perdita di un centro-perno nella civiltà moderna fa sì che anche le architetture diegetiche, formali e stilistiche ne risentano e, naturalmente, conduce alla deformazione e parodizzazione del testo tragico: cfr. B. ZANDRINO, *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Teoria e storia dei generi letterari II. La letteratura in scena: il teatro del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1985, 207-219.

direzione, solo il teatro poteva mettere in scena il disvelamento di una verità che, una volta introdotta, non può più essere nascosta: emblematico, a questo proposito, è che alla fine del dramma il sipario non si lasci chiudere. La dignità di morti, prospettandosi come unico vero obiettivo dei conflitti di ogni tempo storico, è la risposta saviniana a qualsiasi scenario conflittuale, in un'ottica che guarda all'altrove non come luogo di pace disinteressata ed evasiva, bensì dell'affermazione di sé.

Superando al contempo sia la concezione classico-rinascimentale, che attribuiva alla discesa nell'oltretomba il valore di viaggio catartico o rito iniziatico, sia la concezione romantica per cui il mondo dei morti sconfina angosciosamente in quello dei vivi, nella postmodernità saviniana la catabasi e la conseguente anabasi avvengono ma smarriscono il loro senso originario e ultimo, configurandosi come un viaggio di salvezza privo di senso e, rovesciando il motivo fiabesco della principessa che attende di essere ricondotta alla sua vita ordinaria e parodizzando in un certo senso l'architetto mitico, consegnano al lettore/spettatore l'immagine di un'eroina mitica scettica e ben decisa a rimanere invisibile e per questo inafferrabile, pena la non affermazione della propria identità di donna e di ebrea.