OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 DOI: 10.5281/zenodo.18406894

www.otium.unipg.it

No. 19, Anno 2025 – Article 4

L'immagine di Alcesti nella cultura latina della prima età imperiale. Storia di un εἴδωλον

Francesca Germani✉
Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Title: The image of Alcestis in Early Imperial Latin Culture. Story of an *εἴδωλον*.
Abstract: The paper's main aim is to investigate the value and the meanings of the Euripides' Alcestis within the Roman culture of the I century AD, when its memory appears in the latin tradition - according to the available documentation - after a long period of silence. Adopting a contextual perspective, the focus of the analysis will consider some paintings with the myth of Alcestis, chosen from the Vesuvian repertory: in particular, some details, which the author has considered noteworthy, will be read in light of some interesting passages of the Euripides' Alcestis, with the aim of understanding, if possible, their debt to the ancient tragedy and, most of all, to a renewed social and cultural climate.
Keywords: Euripides'Alcestis; Roman culture; Iconography and iconology of Roman Art; Pompeian paintings.

✉ Address: Università di Bologna, Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna, Italy (Email: francesca.germani@studio.unibo.it)

«E Alcesti accettò. I Greci dubitano che la donna sia capace, verso l'uomo, di *philía*, di quell'amicizia che nasce dall'amore ("*philía dià tòn érōta*" nelle parole di Platone) e soltanto gli uomini pretendono di conoscere. Ma Alcesti fu capace di esaltare la *philía* sino alla dedizione totale.»
R. CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988.

1.

L'immagine archetipica del sacrificio al femminile, nella sua declinazione di estremo atto devozionale garante dell'incolumità del maschile – e, più in generale, il tema del sacrificio d'amore –, annoda le sue maglie compositive nel remoto buio della notte protostorica: avito motivo folklorico, di esso permangono le tracce in una miriade di racconti disseminati in uno sterminato areale geografico compreso tra l'India e l'Europa Settentrionale[1]. L'argomento si riverbera anche in apertura ad uno dei più conosciuti testi del *corpus* euripideo, ove Thanatos, ospite inatteso alla casa del re di Fere, si

[1] Al tema del sacrificio d'amore si riconduce la memoria storica di una svariata serie di composizioni narrative: dalla fiaba nordica con le sue numerose versioni in area germanica, baltica e russa fino alla leggenda bizantina di Digenis Akritas e all'epopea indiana del Mahabharata, dalle narrazioni greche e armene ai canti popolari slavi. Il tema, pur nella varietà di sviluppi e soluzioni, risulta riducibile ad uno schema ricorrente: in un giorno imprevisto, che in molte narrazioni (e forse così doveva essere anche nel nucleo originario) coincide con quello delle nozze, Morte giunge sulla terra a perturbare la quiete di una sventurata coppia di amanti. La divinità infera arriva a reclamare la vita della sua vittima di turno. Tuttavia, il prescelto, «con uno scarto nel meraviglioso che è tipico dell'elemento fiabesco» (PATTONI 2006, p. 9), ottiene la possibilità di continuare a vivere, a condizione che qualcuno conceda in cambio la propria vita. La tradizione, in questo punto del racconto, si presenta scissa: mentre nelle versioni attestate in Armenia, in Grecia e in Turchia è sempre la donna a sacrificarsi per l'amato, in alcune varianti note nel nord Europa e in particolare in area germanica, è l'uomo a morire per la propria sposa. Al lettore interessato ad un approfondimento della questione si consiglia la consultazione dei preziosi riferimenti bibliografici contenuti in: PATTONI 2006, TORTORELLI GHIDINI 2010, SUSANETTI 2024.

presenta a ricercare la vita del sovrano: la sorte di questi può essere invertita solo se qualcuno, al suo posto, sceglie di offrire la propria vita in dedizione. Nella manifesta indifferenza generale, mossa da affetto e compassione, solo la sposa risponde assertivamente alla terribile proposta di scambio.

L'*Alcesti* di Euripide sin dalla sua prima rappresentazione scenica – Atene, 438 a. C., appendice di una tetralogia tragica rispetto alla quale essa si definisce a fatica un dramma satiresco[2] – ha fornito visibilità all'antica favola della sposa disposta alla morte per il proprio marito, elevando il sacrificio di Alcesti, degna, per la sua *virtus*, della stoffa degli eroi omerici, a tema portante dell'intreccio[3]. La tradizione antecedente alla prospera stagione del teatro attico, ora nei rimandi alla stessa figura di Alcesti, ora enarrando le vicende che vedono coinvolto Admeto in prima persona, aveva sostanzialmente sottaciuto tutto questo[4]. Fu la produzione tragica del

[2] Non è superfluo rammentare in questa sede, anche rispetto alle considerazioni che più avanti verranno sviluppate, il ruolo, la posizione dell'*Alcesti* di Euripide nel quadro del programma della giornata delle Grandi Dionisie. La tetralogia che ospitava il dramma, oltre allo stesso, comprendeva *Le Cretesi*, *Alcmeone e Psofide* e *Telefo*, tre tragedie dagli argomenti indipendenti e tra loro poco coesi, pervenuteci purtroppo in forme alquanto frammentarie. Sulla questione cfr. GRECO 2019, pp. 7-8, SUSANETTI 2024, pp. 42-43.

[3] Sul debito dell'*Alcesti* di Euripide agli eroi omerici: cfr. PATTONI 2006, pp. 15-19.

[4] TORTORELLI GHIDINI 2010, pp. 119-121, PAOLUCCI 2015, p. XI ss.: come hanno ben rilevato entrambe le studiose, sebbene manchino delle testimonianze anteriori certe, la storia del sacrificio di Alcesti non può considerarsi un'assoluta invenzione di Euripide. È probabile che un riferimento ad esso comparisse già nell'omonima opera di Frinico, di cui resta un frammento menzionato da Eschilo: in esso, forse, il tragediografo ateniese faceva riferimento all'episodio della lotta tra Ercole e Thanatos. Sembrerebbe validare ciò un passo del commento di Servio *ad Aen*. IV, 694, in cui il chiosatore sostiene che Virgilio «*trahit hoc*» - ovvero la storia di Iride mandata da Giunone a porre fine all'agonia di Didone strappandole dal capo un «*flavum crinem*» - dall'*Alcesti* di Euripide, mutuata da Frinico. Inoltre, anche se nei frammenti esiodei non risulta presente alcun accenno alla morte sacrificale di Alcesti, non è inverosimile pensare che vi fosse: Apollodoro, molto debitore all'opera di Esiodo, lo riporta, forse attingendo come per molti altri racconti al poeta di età arcaica. Analogamente incerte sono le prime attestazioni del particolare mitico della morte di Alcesti nella pittura vascolare antecedente o coeva alla prima rappresentazione dell'opera euripidea: la prima risalirebbe ad un'anfora attica del 540 a. C.; nella coppia di sposi ivi raffigurata sono stati individuati Admeto e Alcesti. A giustificare tale

(cc) BY-NC-SA

V sec. a.C. ad isolare l'episodio mitico riconoscendogli uno statuto autonomo. E fu in particolare la stesura di Euripide a decretare la fama dell'eroina greca nella successiva tradizione occidentale: nel drammatizzare l'antica *fabula* il tragediografo impresse un segno indelebile nella fisionomia di Alcesti, che finì per confondersi, sino a identificarsi completamente, con la sua coraggiosa scelta[5].

Nel panorama della cultura romana, il mito, dopo un periodo di refrattaria frequentazione, sembra riapparire in corrispondenza dell'inizio dell'età imperiale: nella serie di testimonianze che ne hanno segnato la ripresa, alcune di esse paiono mosse dalla medesima sensibilità con cui Euripide aveva guardato al suo personaggio. L'autore tragico aveva caratterizzato la sua protagonista concependo il suo gesto sacrificale – che nel dramma, contrariamente a quanto prescritto dalle convenzioni sceniche del teatro greco, viene direttamente rappresentato[6] – come principio, sviluppo, e risoluzione finale dell'opera: nella creatura di Alcesti si compendia un'intera parabola narratologica, in cui le canoniche

interpretazione, oltre alla presenza di Ercole, è la stessa figura femminile accompagnata dall'eroe, rappresentata velata, nell'atto di discostare un lembo del manto così da mostrare il volto (cfr. *LIMC*, *s. v. Alkestis*, 58).

[5] PADUANO 1986, pp. 7-8, per contro, ritiene che, non «soltanto perché l'eroina muore a poco più di un terzo della tragedia, ma perché la *charis* a cui Admeto dedica tutto sé stesso trasforma la scelta eroica della donna in una solidarietà, anzi in una vera collaborazione a un progetto di grande arditezza mentale ed emotiva […], che comporta l'estensione del legame erotico oltre la morte. Questa collaborazione fa sì che non sia corretto attribuire ad Alcesti, né, tanto meno, ad Admeto, una vera funzione protagonistica, che è piuttosto il caso di assegnare propriamente alla coppia».

[6] Nella letteratura greca superstite l'*Alcesti* – insieme all'*Ippolito* del medesimo Euripide – pare rappresentare un caso drammaturgico isolato: l'evento della morte del personaggio protagonista, infatti, non viene celato e confinato negli spazi del retroscenio, e non viene recuperato, a parole, dal topico istituto della *rhesis angelikè*, ma direttamente inscenato e spettacolarizzato sotto gli occhi stupiti e meravigliati del pubblico, chiamato a partecipare alla visione di una fine cotanto esemplare (vd. Susanetti 2024, pp. 188-189.

componenti strutturali del racconto, altrimenti distinte, si fondono e si appiattiscono sul solo motivo della morte – reale o simbolica – della sposa. Così articolata, la raffinata fattura narrativa pone enfasi aggiuntiva sull'eroina e sul suo atto di abnegazione, conferendole una funzione autoportante e una condizione poetica autonoma. Chi scrive ha a cuore la comprensione dei significati e delle modalità di tradizione del peculiare carattere autonomo della figura di Alcesti, al quale le ragioni del suo successo, altrettanto autonomo e incondizionato, sono del tutto intrinseche. Parlare di 'autonomia di Alcesti', nell'ambito di interesse di questo scritto, significa parlare, prima ancora che del suo valore di oggetto salvifico, del suo essere un soggetto capace di salvare[7]; significa parlare della sua emancipazione dal peso della compagine di personaggi attorno a lei gravitanti, e, soprattutto, dall'onerosa figura di Ercole: accidentalmente capitato, tra l'una e l'altra delle sue fatiche, nel dramma del palazzo di Fere, l'eroe, desideroso di contraccambiare la generosa ospitalità di Admeto, si offre di riportarne in vita la moglie defunta. Ma il ruolo soterico di Ercole, che pur costituisce una non marginale parentesi nell'economia della poesia euripidea, non andrebbe inteso troppo letteralmente. Egli, con il suo satiresco e chiassoso irrompere nella vicenda, non contribuisce, in ultima analisi, al suo effettivo svolgimento[8]. Il senso ultimo del dramma, nelle

[7] Cioè il significato riscoperto ed enfatizzato dalla cultura romana agli inizi della storia imperiale (a costo di deformare e, talvolta, tradire, la maggiore complessità dei risvolti tragici dell'eroina euripidea).

[8] A questo punto, appare doveroso ricordare l'esistenza di una autorevole tradizione di studi che si è pronunciata in diversi termini sulla presenza di Ercole nella tragedia: RABINOWITZ 1993, p. 10, O'HIGGINS 1993, p. 95 hanno voluto ravvisare nel suo intervento soterico una forma di compensazione e di neutralizzazione del gesto di devozione di Alcesti. Riconoscendo una posizione decisiva alla missione di Ercole, gli studiosi vi hanno individuato un espediente narrativo atto a riqualificare il polo maschile della tragedia e a riconsegnare al sesso dominante il ruolo eroico tradizionalmente associatogli – e posto in

(cc) BY-NC-SA

intenzioni dell'autore, è nascosto al di là dell'immagine – silenziosa – della moglie del re Admeto, e non dell'impresa di Ercole cui essa pur appartiene. Il protagonismo di Alcesti è segnato da poche e lapidarie battute, e da un unico e assorto monologo: nemmeno l'evento della morte ha capacità di smorzarne la centralità, e anche dopo il suo trapasso l'assenza della sposa continua ad estendersi sulla scena come una presenza forte e perturbante, fautrice di conseguenze che prescindono dalla sua fisicità concreta.

Alcuni momenti storici e culturali si sono rivelati particolarmente perspicui nel comprendere questo aspetto dell'eroina di Euripide, contribuendo in questa direzione alla costruzione della tradizione mitografica. La Roma della prima età imperiale offre in tal senso una rosa di variegate casistiche.

La cultura romana della fine del I sec. a.C. e del secolo successivo, pur non dimentica della portata del ruolo di Ercole nella vicenda[9], in talune

discussione dopo la scenata vittimistica di Admeto. Le tragedie euripidee costituirebbero l'espressione di una società patriarcale e maschilista, alla cui ideologia anche il punto di vista autoriale sarebbe allineato: l'eroico gesto di Alcesti, in questo senso, richiederebbe di esser guardato sotto la luce di un'ironia aspra e ridicolizzante. Chi scrive (che non intende certo trasformare questa breve parentesi e, in modo particolare, il contributo tutto, in un problema di *gender studies*) crede piuttosto che la preminenza dell'una o dell'altra figura non si giochi tanto sul piano della conformità del pensiero euripideo al machismo del suo tempo e/o dell'opposizione polare dei due generi, quanto piuttosto sul piano del reale valore diegetico dei personaggi. Per questo, come poi si vedrà, la peculiare connotazione ontologica del personaggio di Alcesti – funzionale nell'economia narrativa del dramma – non può essere assolutamente sottovalutata (vd. oltre). In ogni caso, anche se si volesse ridurre il tema dell'*Alcesti* ad un discorso sul rapporto dei generi – che, si intenda bene, è evidentemente presente nel testo – non si dovrebbe trascurare la problematica 'femminilizzazione' del personaggio di Admeto (che nei suoi attributi molto ricorda l'Andromaca e la Penelope di Omero, vd. PATTONI 2006, pp. 14-19), né la vile insensibilità dimostrata dal padre Ferete di fronte alla sorte del figlio, né tanto meno il fatto che Ercole, al momento del suo ingresso nel dramma, entri in scena privato di ogni credibilità, grottescamente mascherato da crapulone.

[9] Sulle attestazioni artistiche, sia certe che possibili, del mito di Ercole, Admeto e Alcesti vd. CORALINI 2001, pp. 81-87, CORALINI 2005.

situazioni, per uno di quegli strani ma non inspiegabili paradossi che la storia umana non di rado ha conosciuto – e che in realtà si configurano come tali solo agli occhi dell'imprevisto e non calcolato osservatore moderno –, sembra essersi dimostrata ben più sensibile della grecità alla rete di implicazioni semantiche associata al personaggio di Alcesti. Proprio di queste situazioni, qui si intende discutere. La storia di Alcesti e del suo sacrificio appartiene ad uno di quei tanti miti classici che, all'evidenza della documentazione superstite, riemersero subitaneamente nella storia della coscienza occidentale nel contesto della mutata temperie sociale e culturale che rappresentò, più che una conseguenza, la causa favorevole agli sviluppi del principato augusteo; è questo il momento cronologico cui appartengono le prime attestazioni delle riletture del mitema in grado di valorizzare la preminenza drammatica dell'eroina[10]. Solo apparentemente, tuttavia, la palingenesi di alcune mitologie dimenticate può essere motivata dalle coincidenze cronologiche che il loro riapparire intrattiene con la fondazione della comunità «immaginata»[11] di Augusto: non tutti i racconti del passato furono scientemente riesumati come contributi alla costruzione dell'immagine del rigenerato potere di Roma; taluni, infatti, furono riscattati da una trasformata sensibilità generale, rispetto alla quale fu la stessa cultura imperiale ad allinearsi, allorquando non ne scaturì direttamente. Le valutazioni a posteriori facilmente rischiano di

[10] Cfr. ZANKER1989, BRAGANTINI 1995 (in particolare pp. 185-188 e p. 191), SCIARAMENTI 2023 p. 5.

[11] Cfr. MENICHETTI 2018, MENICHETTI 2021: la definizione di 'comunità immaginata', che ritorna in più occasioni negli scritti dello studioso, discende a sua volta da un ben noto lavoro di Benedict Anderson (*Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983): volto ad indagare le origini e la diffusione dei nazionalismi, esso si interroga anche su quale sia ruolo che la cancellazione e l'aggiornamento di memorie culturali condivise rivestano nelle comunità presiedute da rapporti di forza.

(cc) BY-NC-SA

fraintendere il corretto ordine di cause e conseguenze, viziate e confuse dalla costrizione di doversi esclusivamente rapportare con gli esiti ambigui della romanizzazione: non per caso, Elio Aristide[12], paragonava questa forza alla candida coltre nevosa che, depositatasi copiosa sul suolo dopo un'intensa precipitazione, ne cancella dolcemente ogni profondità e dislivello; essa, ancora a distanza di secoli, continua ad esercitare la propria azione ingannevole ogniqualvolta uno sguardo poco attento finisce per persuadersi che, all'omogeneità della composizione morfologica del mondo romano, corrisponda una altrettanto omogenea composizione funzionale[13].

Le produzioni artistica e letteraria hanno fornito la principale cassa di risonanza perché le riletture dei vecchi miti potessero depositarsi in una mutata veste nella mente dei contemporanei, sebbene i motivi ispiratori, nei singoli casi, non siano stati comprensibilmente sempre i medesimi: se alcune opere furono certamente concepite sotto il segno di una scoperta e leale adesione ai motivi della 'propaganda' imperiale – se mai di propaganda è poi il caso di parlare (chissà se anche questa non sia l'esito di una percezione delle esperienze moderne[14]) –, poiché di fatto rispondenti ad un'esigenza di pubblica comunicazione, altre sono molto più ardue da valutare, dal momento che non sempre è possibile ponderare il grado di

[12] Elio Aristide, *A Roma*, cap. 78.

[13] CRACCO RUGGINI 1999, pp. 212-213, p. 224, 236.

[14] Pare opportuno ricordare e riportare pedissequamente (del resto ogni commento risulterebbe pletorico) le parole di P. ZANKER nell'*Introduzione* (pp. 3-6) al suo *Augusto e il potere delle immagini*: «Le esperienze moderne hanno fatto ipotizzare in questo caso l'esistenza di un preciso apparato propagandistico, che però non ci fu. Quello che ci appare, a posteriori, come un raffinato sistema di propaganda, risultò da un intreccio fra le iniziative celebrative del sovrano e gli omaggi più o meno spontanei offertigli dalla popolazione: un processo che non sembra obbedire, in gran parte, ad alcuna regia occulta. […] i soggetti coinvolti nell'elaborazione del nuovo linguaggio abbiano contribuito a quel processo, e quali interessi e vincoli sociali abbiano giocato nella sua diffusione».

consapevolezza secondo cui la ripresa di certi temi è stata condotta[15]. Ma su ciò ci si soffermerà più diffusamente in un secondo momento. In ogni caso si tratta di considerazioni da ritenersi vere tanto per i prodotti letterari quanto per quelli delle attività artistiche e artigianali; e tanto l'una quanto l'altra tipologia di fonte (soprattutto) saranno prese in considerazione nelle pagine a seguire.

I rischi in cui si potrebbe incorrere assecondando questo tipo di approccio ermeneutico, fondato sull'escussione in parallelo di due categorie di fonti costituzionalmente differenti, non sono pochi, e rappresentano un argomento di ormai consunto dibattito[16]. Certamente invalidante, ai fini di una efficace ricostruzione storica, è quell'atteggiamento troppo proclive ad un'interpretazione delle immagini esclusivamente affidata al supporto del dato scritto; il pericolo di questo modo di operare è quello per cui lo studioso perda di vista la corretta gerarchia delle fonti, fraintenda il corretto rapporto tra «*monumenti* e *documenti*»[17], carpendo nelle immagini «ciò che *sa già* per altre vie, o *crede di sapere*, e vuol "dimostrare"»[18]. Un'ossessiva pretesa di 'dimostrabilità' può esser cagione di sovrainterpretazione.

Queste considerazioni non intendono affatto porsi alla stregua di un invito alla rassegnazione o alla rinuncia al ricorso ad una documentazione binaria, né tanto meno al rifiuto dell'iconologia abbinata alla critica letteraria come strumento epistemologico. L'invito è, piuttosto, quello di sfuggire alla tendenza – comprensibile in quanto istintuale, ma non

[15] Sul problema si vedano ZANKER 1989, pp. 281-290, GRASSIGLI 1998, p. 33 ss., GRASSIGLI 1999.
[16] GHEDINI 2022, pp.283-293 ne ha ripercorso le principali tappe a partire dal celebre *Laocoonte* di G. Ephraim Lessing.
[17] GINZBURG 2023a, p. 66.
[18] GINZBURG 2023a, p. 65.

(cc) BY-NC-SA

condivisibile – ad appiattire, sino alla deformazione, il dato figurato sulla fonte scritta; in altre parole: si rischierebbe di chiedere all'immagine di raccontare storie che di fatto non può, non riesce, e che non è stata concepita per narrare – ma che si presume sia in grado di comunicare. La questione, evidentemente, si pone in virtù di ragioni ben più profonde e complesse, sistemiche, antropologiche: l'incolmabile iato cronologico che separa la modernità dal mondo antico è alla base di questo fraintendimento; esso rende questa tipologia di approcci «un'acritica e indebita estensione della propria realtà culturale»[19] ad una realtà del passato, regolata da codici semiotici di cui, però, non si possiede la chiave.

Alla luce di tali consapevolezze ci si accingerà all'interpretazione di alcuni quadri pittorici provenienti dalla regione vesuviana; essi, accomunati dal raffigurare Alcesti in una condizione in un qualche modo definibile come protagonistica, sono gli unici testimoni materiali, assieme a pochi altri, della diffusione del mito nel panorama cronologico del I sec. d. C.[20]; l'analisi delle immagini procederà affiancando ad essa riflessioni scaturite dalla lettura delle fonti latine coeve e, soprattutto, del testo euripideo, noto e frequentato da certi strati della popolazione romana dell'epoca: senza la necessità di instaurare con esso stringenti e dirette

[19] GRASSIGLI 1999, p. 448: inoltre, lo studioso, osserva come tale fenomeno non sia circoscritto al solo momento di lettura delle immagini, anzi, esso si estende al momento antecedente, quello della selezione stessa delle immagini, quando si decide cosa ritenere semanticamente inerte e cosa semanticamente rilevante.

[20] A ragione della volontà di mantenere l'ambito della ricerca ancorato al momento della rinascita del mito di Admeto e Alcesti nel panorama della cultura romana di età augustea e claudia saranno esclusi dalla presente analisi le sue attestazioni seriori; segnatamente, sul versante della produzione artistica, non ci si inoltrerà nello studio dei rilievi dei sarcofagi romani di II sec. d.C., per i quali si vd. WOOD 1978, ZANKER, EWALD 2008 (sebbene, ad oggi, una nuova lettura contestuale sarebbe necessaria).

relazioni di derivazione[21], ma procedendo secondo una lettura comparata, saranno presi in considerazione alcuni passi dell'opera che sembrano instaurare misteriose e fascinanti corrispondenze con alcuni schemi iconografici dei dipinti oggetto di esame. L'intento non sarà quello di fornire risposte certe e definitive – che comunque non sarebbero tali ed opportune –, ma, senza abbandonare la consapevolezza della natura potenzialmente aperta di ogni spunto di ricerca, quello di rischiarare e di argomentare il senso di tali ombrose connessioni, ben spiegabili andando oltre allo sguardo superficiale e alla mera intuizione. Come a suo tempo notava Panofsky, l'intuizione, da sola, non basta, essa impone l'onere della prova e del controllo sulla base di «documenti che illuminino sulle tendenza politiche, poetiche, religiose, filosofiche e sociali della personalità, del periodo, del paese, che si studiano»[22]. Per certi aspetti, con queste parole, lo studioso d'arte tedesco anticipava quello che costituisce oggi un argomento nevralgico della critica archeologica. Solo affrontando il problema in termini contestuali si può auspicare di disvelare quello 'strato iconologico' dell'opera d'arte, regione ove risiederebbe 'il senso dell'*essenza*'. Esperire un'indagine iconologica, nel caso specifico, dei quadri relativi al mito di Alcesti, implica la necessità impellente della valutazione del contesto entro cui questi prodotti di lusso vennero concepiti e delle modalità in cui, in esso, funzionarono. In nome di una lettura delle fonti che possa dirsi pienamente contestuale verranno considerati 'forme di contesto', e il contesto politico e

[21] Le immagini, del resto, non possono considerarsi, come pare di aver ben messo in evidenza, un semplice riflesso della tradizione letteraria; le due, pur talvolta intrecciandosi, sono esito di sistemi di codificazioni non associati (cfr. ISLER-KERÉNYI 2015).

[22] Gli ammonimenti di Panofsky (estrapolati da uno dei saggi confluiti in *Studies in Iconology*, in particolare si tratta dell'ultimo, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, pp. 171-230), vengono riportati da GINZBURG 2023a, p. 71.

(cc) BY-NC-SA

sociale in senso lato, quello del primo impero, e il contesto di immediato rinvenimento, rispetto ai quali il dato archeologico non può assolutamente considerarsi indipendente. Con questo spirito ci si avvicinerà a quei residui potenzialmente informativi sulla diffusione di un mitema greco in un preciso momento della storia romana: si tratta evidentemente di frustoli, di blandi lacerti, ma essi sono segni della medesima consistenza dell'oggetto su cui insiste il gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore, che, accovacciato nel fango, scruta le tracce della preda[23]. Il loro stato di traccia non è mai stato sufficiente a rassegnare chi ne va in cerca alla rinuncia.

2.

Casta, *univira*, *pudica*, *pia*, *domiseda*, *lanifica*: variamente combinati tra loro, questi i qualificativi che costituivano il corredo aggettivale più rappresentativo del lessico epigrafico delle lapidi sepolcrali, muliebri, di età repubblicana, e che, di fatto senza soluzione di continuità, anche quando privati di una concreta adesione alla realtà biografica della defunta, continuarono ad essere adottati sino alla antichità tarda come indici convenzionali dei costumi raccomandati al mondo femminile[24]. Di questi vocaboli di arcaica ascendenza il riformismo augusteo fece largo riutilizzo.

[23] L'immagine, poetica quanto efficace, ancora una volta derivata dalle parole di un illuminante saggio di Carlo Ginzburg, è stata pensata dallo studioso come correlativo oggettivo dell'astratto atteggiamento intellettuale del 'paradigma indiziario' (cfr. GINZBURG, 2023b).

[24] Molto di quanto verrà di seguito trattato a proposito delle condizioni socio-economiche della figura femminile nel quadro della prima età imperiale è debitore alle riflessioni di Francesca Cenerini e al suo *La donna romana* (CENERINI 2009): scritto acuto e di raffinata fattura, lungi dall'imporsi come esclusivo studio di genere, esso si inoltra nella ricerca sviluppando complesse questioni d'ordine sociale e culturale.

Fu in questa rete semantica che si inserì il primo recupero del mito classico di Alcesti, in un contesto storico la cui cifra caratteristica fu notoriamente quella dell'ambiguità: mentre le misure assunte in campo familiare e morale dal nuovo imperatore, a fronte dei gravi problemi economici e sociali che avevano inaugurato la fine del millennio, si imponevano come strumenti atti a garantire un beneficio bidirezionale – allo Stato e ai destinatari delle stesse – e si aprivano in forme di vantaggiosa concessione rivolte, fra le tante, anche alla componente femminile, quest'ultima si vedeva sempre più insistentemente sospinta all'emulazione del modello matronale ideale, quello tradizionale, di estrazione repubblicana, quello che nell'opinione del conservatorismo filoaugusteo il generalizzato illanguidimento morale aveva sensibilmente compromesso e che ora veniva riproposto, a livello di propaganda ufficiale, opportunamente modificato e adeguato ad una nuova realtà politica. Tradizione e innovazione, visceralmente avvinghiate tra loro, avevano costituito ancora una volta il fondamento ideologico delle scelte del *princeps*.

Le vicende belliche della tarda repubblica, responsabili della lacerazione del tessuto demografico romano, avevano ingiunto ad Ottaviano di avanzare misure atte a rinsaldare e rinvigorire una popolazione di molto ridotta nel numero; la legislazione augustea relativa all'istituto della *familia*, nucleo fondamentale del processo di restaurazione, intendeva incoraggiare i matrimoni prolifici attraverso alcuni incentivi: nel caso dei padri di famiglia, a questi si prospettavano lauti vantaggi politici o la possibilità di far carriera nel corpo statale; nel caso delle donne, se madri di tre o quattro figli[25], l'abolizione della *tutela mulierum*, secondo quanto previsto dallo *ius*

[25] Quattro se liberte.

(cc) BY-NC-SA

trium o *quattuor liberorum*[26]. L'emanazione di questo diritto segnò una tappa di tutto rilievo nell'evoluzione della condizione giuridica femminile nel corso della storia romana, preparata e anticipata da una serie di importanti conquiste realizzate già in età repubblicana; tuttavia, prima delle concessioni promosse dall'imperatore, nonostante il pregresso e graduale riconoscimento di alcune capacità successorie e testamentarie e del matrimonio *sine manu*, ormai vigente dal II sec. a. C.[27], le donne, anche se *sui iuris* – e quindi in possesso di diritti soggettivi –, avevano continuato a rappresentare per il diritto romano una categoria *imminuto iure*, ovvero inabile al compimento di atti giuridici che presupponessero le piene facoltà di intendere e di volere: in altre parole, impossibilitate, pur ereditarie, nel disporre liberamente delle proprie sostanze economiche, esse erano costrette a sottostare, almeno formalmente, ad un tutore di sesso maschile. Non mancarono, in ogni caso, soprattutto a partire dalla tarda repubblica, forme di deroga alla regola, ma con lo *ius trium* o *quattuor liberorum* quella che prima era un'infrazione, a patto che sussistessero ovviamente precise condizioni, venne regolamentata[28].

All'inizio dell'età imperiale, come lo studio delle fonti epigrafiche ha ben messo in evidenza, alcune figure femminili di agiata condizione economica riuscirono a guadagnare l'accesso a spazi di pubblica azione in modi prima

[26] Cfr. CENERINI 2009, p. 89.

[27] Originariamente, il matrimonio romano, oltre ad essere, naturalmente, eterosessuale e patrilocale, per la sposa si configurava anche *cum manu*: la donna e i suoi beni, a seguito della *confarreatio*, transitavano dalla casa del padre a quella del marito, divenendo soggetti al potere assoluto dello sposo, a patto che costui fosse *sui iuris*, altrimenti, nell'eventualità in cui questi fosse ancora sottoposto alla *potestas* del proprio padre, tanto la moglie, quanto le sostanze di lei, sarebbero state rimesse alle volontà del suocero (CENERINI 2009, p. 40).

[28] Sull'evoluzione dello status giuridico ed economico della figura femminile tra età repubblicana e imperiale vd. CENERINI 2009, pp. 39-58.

assolutamente impensabili, e seppero imporsi in una dialettica capace di coinvolgere le realtà urbane e i loro principali rappresentanti politici e istituzionali. L'interventismo femminile si espresse in forme di finanziamento o in vere e proprie opere di edilizia privata a supporto dei programmi pubblici. La documentazione archeologica, in abbinamento a quella legislativa, permette di valutare l'incidenza e la frequenza secondo cui questo fenomeno si verificò: svariati e rilevanti furono i casi di ricchissime matrone che decisero di rendersi munifiche verso la comunità di appartenenza (e non solo); si trattò di eventi consistenti al punto che c'è chi si è domandato se non sia il caso di considerare anche questi gesti forme di 'evergetismo municipale'[29]. Come poter fornire una spiegazione storica a tutto ciò? Ancora una volta le premesse di tale fenomeno vanno ricercate nelle condizioni in cui versava la Repubblica nei suoi ultimi anni di vita, e nella sagacia di Augusto nell'individuare strategie volte a risanare il generalizzato clima di dissesto, anche attraverso il diretto coinvolgimento dei privati entro progetti di portata statale. Tuttavia, se nel caso di magistrati e notabili l'etica del *mos maiorum* aveva già codificato le modalità secondo cui le pratiche di evergetismo si sarebbero potute consumare, la condizione giuridica di donne e liberti, ai margini della vita politica – escluse le prime dallo *ius honorum* e dallo *ius suffragii*, i secondi inabili all'accesso alle magistrature romane –, aveva reso necessaria l'elaborazione di una soluzione che consentisse di drenare le opime rendite di questi soggetti entro le casse dello Stato. A tale scopo si intervenne creando nuovi collegi sacerdotali, diffusi largamente nei municipi e nelle colonie romane: il sodalizio dei *saeviri augustales*, nel caso dei liberti, e diverse forme di

[29] Si consulti, ancora una volta, CENERINI 2009 (pp. 130-139).

(cc) BY-NC-SA

sacerdozio femminile, costituirono gli unici spazi di azione e di rappresentanza per queste categorie sociali. Solo nel ruolo di sacerdotesse pubbliche, almeno nel contesto delle province occidentali, certe donne furono in grado di rendersi autrici di quei gesti che le resero particolarmente benemerenti presso le comunità di riferimento: statue[30], onorificenze di ogni genere, vantaggi concessi ai membri delle loro famiglie, furono le vie secondo cui le città esibirono la propria gratitudine[31]; ben si capisce, allora, quanto queste benefattrici fossero motivate a rendersi tali. Ma, mentre venivano innalzati, talvolta in spazi assai prossimi al Foro, monumenti atti ad eternare nella memoria civica le immagini di queste donne così dinamiche, sempre più cogente e pregnante si faceva il tradizionale ed esemplare modello di femminilità legato alla casa – e non agli spazi pubblici –, al marito, alla famiglia.

[30] La storia del diritto allo *ius imaginum* (o *imaginis*) per l'universo femminile trae le mosse da un'iniziativa di cui fu responsabile, ancora una volta, Augusto. Nel 35 a. C., nel pieno delle guerre civili, Ottaviano ancora triumviro, concesse, come riporta anche il testo del relativo plebiscito, alla sorella Ottavia e alla moglie Livia, donne della sua vita, alcuni particolari onori (Cass. Dio 49, 38, 1). Alle due venne riconosciuta una posizione alquanto privilegiata: entrambe sarebbero state tutelate nei loro beni e, soprattutto, in un momento storico in cui le liste di proscrizione erano entrate a far parte della quotidianità, nella vita, grazie alla concessione della *sacrosanctitas*, diritto all'inviolabilità, prerogativa già propria dei tribuni della plebe in età repubblicana. Entrambe, inoltre, potevano essere onorate tramite l'erezione statue che le raffigurassero. Il diritto alla pubblica immagine sarà riconfermato nel 9 a.C. alla sola Livia (Ottavia era già scomparsa nell'11 a. C.), per consolarla della perdita del figlio Druso Maggiore, almeno stando a quanto riportano le fonti (Cassio Dione 55, 2, 5). Si trattò, all'epoca, di una vera e propria eccezionalità; lo *ius imaginum* sino a quel momento aveva rappresentato un'esclusiva maschile, eccettuata solo in due casi in età repubblicana, di cui ci parlano le fonti: una discussa statua equestre di Clelia, *in sacra via* e un'altra, ancor più discussa, di Cornelia, *in Metelli publica porticu* (cfr. CENERINI 2009, pp. 69-70). Poco tempo ci volle, da quella concessione di Ottaviano, perché altre grandi matrone, su imitazione di quelle della famiglia imperiale, se ne appropriassero.

[31] Emblematici ma non anomali sono i casi di Eumachia e di Mineia: la prima, sacerdotessa che donò alla comunità di Pompei, *sua pecunia*, una *crypta*, un *chalcidum* e una *porticus*, venne commemorata nell'edificio che di lei porta il nome con la realizzazione di una statua da parte del collegio professionale dei fulloni; la seconda, munifica restauratrice della basilica di Paestum, fu addirittura commemorata nelle emissioni monetali della stessa città.

La possibilità di interferire sulle dinamiche della mitopoiesi fu uno dei canali, se non il preferenziale, attraverso cui trovarono espressione molte delle urgenze comunicative della propaganda imperiale. Il mito è, tradizionalmente, una materia plastica, una sostanza facilmente lavorabile e modellabile; nuovi racconti possono sempre essere sviluppati, le vecchie tradizioni possono essere riscritte, spiegate, all'occorrenza, in modi diversi. Si pensi a figure quali Lucrezia, celeberrima moglie suicida di Tarquinio Collatino, tragica vittima della *mala libido* di Sesto Tarquinio[32], o Virginia, casta fanciulla, irriducibile – poiché promessa in sposa ad un altro – alle velleità sessuali del decemviro Appio Claudio[33], o ancora Clelia[34], unico modello femminile in cui un *animus virilis* può considerarsi contemplabile: creature i cui contorni si sfumano tra la storia e la leggenda, esse sono solo alcune delle tante sorelle di Alcesti il cui ricordo venne rianimato nella memoria dei contemporanei, consapevolmente valorizzate in quanto in grado di esercitare un ruolo esemplare dinnanzi al pubblico femminile dell'epoca.

L'*Alcesti* di Euripide aveva già fatto il proprio ingresso nella cultura latina filtrata dalle *intrepretationes* dei tragici di età arcaica, ma fu in età augustea, e poi in età flavia, che conobbe il suo maggior numero di riprese[35]. Nell'elegia 2, 6 di Properzio, un vero e proprio inno al sentimento della

[32] Ov., *Fasti* 2, 721-825; Liv., 1, 57.

[33] Liv., 3, 48.

[34] Liv., 2, 13.

[35] Sebbene sia stato Levio, in età tardorepubblicana, come pare da un frammento della sua *Alcestis* confluito nell'opera del curioso Aulo Gellio (*Noct*. 19, 7, 2 = Laevius, fr. 7 Blänsdorf), ad aver per primo eraso la figura di Ercole nella sua variante del mito, probabilmente nell'intento di valorizzare gli aspetti sentimentali già impliciti nell'intreccio euripideo. Sulle riproposizioni del mito di Admeto e Alcesti nella cultura letteraria latina: PAOLUCCI 2015, pp. XXIII ss.

(cc) BY-NC-SA

gelosia, l'autore, le cui notti sono rese insonni dall'insopportabile figurazione di un possibile tradimento da parte di Cinzia, vagheggia, non senza invidia, la tranquillità di Ulisse e di Admeto, ai quali il destino concesse mogli devote e fidate[36]. Nel *Corpus Tibullianum*, invece, mancano i riferimenti all'atto estremo compiuto da Alcesti; la rievocazione del mitema passa per un altro nucleo tematico – menzionato in qualità di *exemplum* mitologico atto a sostenere il confronto con l'amore del poeta per Nemesi – , quello del soggiorno di Apollo presso la casa di Admeto, o meglio, di quella schiavitù punitiva che finì per trasformarsi in una schiavitù d'amore, secondo la variante del mito codificata in età ellenistica e che Tibullo dimostra di aver recepito[37]. Anche in uno dei testi più licenziosi dell'inizio del I secolo il nome di Alcesti fa la sua comparsa, sfilando tra quelli di altre note figure del mito: con l'intento di stornare dalla mente del suo lettore le più topiche e preconcette immagini legate al 'sesso debole', l'Ovidio del III libro dell'*Ars amatoria* ricorda la Pagasia in un catalogo di figure femminili esemplari, modelli inopinabili di univirato e di fedeltà coniugale, scelte come contraltare all'opinione comune sulla naturale lascivia muliebre[38]. La riesumazione del dramma greco in età neroniana si limita, nell'opera di Seneca e di Lucano[39], al motivo dell'asservimento di Apollo al re di Fere. L'immagine del gesto salvifico della moglie di Admeto torna ad affacciarsi

[36] Prop., 2, 6, vv. 23-24: *felix Admeti coniunx et lectus Ulixis / et quaecumque viri femina limen amat!*

[37] Tibull., 2, 3, vv. 11 ss.: *Pavit et Admeti tauros formosus Apollo, / nec cithara intonsae profuerunve comae / nec potuit curas sanare salubribus herbis: / quicquid erat medicae vicerat artis amor*. Cfr. SUSANETTI 2007, pp. 13-16, PAOLUCCI 2015, p. XXV.

[38] Ov., *Ars* 3, 15 ss.: *Est pia Penelope lustris errante duobus / et totidem lustris bella gerente viro. / Fertur et ante annos occubuisse suos; / fata Pheretiadae coniunx Pagasia redemit / Proque viro est uxor funere lata viri. / «Accipe me, Capaneu, cineres miscebimur», inquit / Iphias in medios desiluitque rogos. / Ipsa quoque et cultu est et nomine femina Virtus.*

[39] Cfr. Sen., *Herc. fur.* 451; Lucan., *Bell. civ.* 6, 367 ss.

in età successiva, tra le pieghe dell'epigrammatica di Marziale[40], e tra le righe di uno dei più aspri e caustici scritti della produzione di Giovenale: nella VI delle sue satire, in un momento di parossismo della vertiginosa invettiva antifemminile, a suggello del lungo componimento di quasi settecento esametri, l'autore scaglia gli ultimi lapidari versi di ispirazione mitologica. L'ipocrisia – sostiene il poeta – è una delle più peculiari caratteristiche dell'universo femminile: a che vale, dunque, che quelle donnicciole si rechino a teatro a guardare l'*Alcesti*? Se fosse proposto loro un simile sacrificio – osserva ancora il medesimo – preferirebbero piuttosto la morte del proprio marito per avere salva la vita della loro cagnetta[41]. In chiave antifrastica rispetto agli altri tipi bersagliati dalla penna di Giovenale Alcesti continua di fatto ad incarnare il miglior modello femminile possibile agli occhi del suo autore. Così appare anche nel rapido accenno che di lei si fa nell'epica di Stazio[42].

A Roma, tra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo millennio, quando si rilegge l'opera del drammaturgo ateniese, lo si fa con un atteggiamento selettivo. E lo si fa talvolta sopra le righe. Alcesti non è solo la fida moglie di Admeto, essa finisce per cristallizzarsi in un simbolo, è emblema di devozione coniugale, di disponibilità al sacrificio, di eccellenza femminile, non c'è nulla in Alcesti che non risponda ai canoni di 'come una donna debba essere'. Ed è per la sua scelta una creatura imperfettibile. Dell'ipotesto greco alcuni aspetti, latenti o meno, vengono, volutamente, obliterati.

[40] Cfr. Mart., *Epigr*. 4, 75.
[41] Giov., 6, vv. 652-654: *Spectant subeuntem fata mariti / Alcestim, et similis si permutatio detur, morte viri cupiant animam servare catellae.*
[42] Cfr. Stat., *Theb*. 5, v. 434 ss.

(cc) BY-NC-SA

Della crisi delirante della donna prima della morte, si tace; del suo pianto prorompente, non si racconta; di Alcesti che, gettatasi sul talamo, vi si dimena spasmodicamente, non si dice. L'Alcesti dai repentini cambiamenti psicologici[43], che prima si abbandona al delirio e che poi accetta razionalmente il suo destino, morendo per vedere salva la vita del suo amato, non è più contemplata. Nella prima rilettura del mito offerta dalla cultura romana Alcesti è fermamente convinta della sua scelta.

C'è poi un implicito nel testo euripideo da cui le riproposizioni latine sembrano deliberatamente prescindere: Alcesti non solo accoglie, pur non senza remore, la possibilità dell'Ade, ma è l'unica a non tirarsi indietro di fronte ad esso; Admeto fugge, riducendosi a ricercare vigliaccamente un vicario nella morte; i suoi genitori fanno lo stesso, rifiutando la proposta del figlio di sostituirglisi, soprattutto il padre Ferete, che sembra insensibile ad ogni logica non materialista[44]. Rispetto a questi atteggiamenti quello di Alcesti eccelle eroicamente. Admeto finisce per diventare oggetto di odio e di disprezzo collettivo, oltre che lacerato dal suo stesso senso di colpa, lui, che di quella morte, avrebbe dovuto beneficiare. Nella tragedia euripidea il polo maschile finisce per collassare su sé stesso, per tramutarsi nella ridicola vittima delle sue stesse contraddizioni, depotenziato da un femminile che

[43] Cfr. DI BENEDETTO 1975, pp. 24-46; SUSANETTI 2024, p. 196.

[44] Vd. Eurip., *Alkestis* vv. 290 ss.; vv. 337 ss.; vv. 629 ss. Questo particolare, per contro, non viene taciuto in una serie di sarcofagi di II sec. d.C.: in essi, eccettuati alcuni casi, è ormai venuta meno la centralità iconografica di Alcesti e del suo ritorno dall'oltre morte (sebbene questo, in generale nella cultura sepolcrale, continui ad esse il motivo principale e talvolta unico della sua ripresa); la vicenda viene sviluppata nella sua articolazione complessiva, ripercorsa secondo diversi gradi di fedeltà rispetto alla versione del mito codificata nella scrittura di Euripide. Il tema è ben rappresentato nel rilievo scultoreo della lastra frontale di un sarcofago romano di età antonina (databile tra il 170 e il 180 d.C.), oggi conservato presso il Museo di Villa Albani a Roma: l'episodio dell'acceso diverbio tra Admeto e il padre Ferete è ben riconoscibile per la centralità spaziale conferitogli, quasi equivalente per importanza alla scena della morte di Alcesti. Cfr. WOOD, 1978, p. 503.

agisce virtuosamente, mosso solo da un affetto incondizionato. È come se si realizzasse una sorta di capovolgimento dei sessi rispetto alle caratteristiche tradizionalmente attribuite all'uno e all'altro[45]. Il femminile gode della virilità che manca al maschile. Le fonti latine ottenebrano anche questo non irrilevante dettaglio, e sintetizzano il dramma nell'immagine del sacrificio di Alcesti. Ma anche i suoi risvolti più tragici e paradossali sono fatti oggetto di silenzio: nella versione del mito offerta da Euripide la morte della moglie di Admeto rende insensata e invivibile ogni altra esistenza che la circonda, condannando ad un lutto perenne l'*oikos* del re di Fere[46]; la sua portata all'apparenza salvifica distrugge ciò che avrebbe dovuto preservare: un marito in eterno privato del piacere di vivere[47], una prole per sempre orfana della protezione delle ali materne[48], un *génos* stravolto alla radice sono i frutti di un evento in realtà esiziale.

Sul conto di Ercole, non una parola spesa dagli autori di età imperiale. L'*Alcesti* latina – che poi resta comunque degna erede dell'*Alcesti* greca di Euripide –, può esistere anche da sola, indipendentemente dal condizionamento e dalla necessaria presenza dell'eroe ellenico. Non ha bisogno di essere rievocata assieme a tutto il peso del dramma cui appartiene. È di per sé capace di salvare, e non necessita di essere salvata a sua volta. In questo senso la latinità pare aver meglio colto l'importanza che già Euripide aveva accordato alla sua eroina. La rilettura del mitema

[45] Sul significato del sacrificio di Alcesti nell'opera euripidea: SUSANETTI 2007, pp. 25-32; SUSANETTI 2024.
[46] Vd. Eurip., *Alkestis* vv. 241-243; vv. 277-278; 328 ss.
[47] Eurip., *Alkestis* v. 347. Per contro, volgendo lo sguardo alla coeva produzione pittorica il quadro cambia decisamente: nei dipinti che poi saranno presi in considerazione, infatti, le conseguenze più amare della morte di Alcesti sull'animo di Admeto sono anzi poste in primo piano.
[48] Eurip., *Alkestis* v. 403 ss.

(cc) BY-NC-SA

verificatasi a partire dall'età augustea ha di fatto valorizzato un dato già insito nel testo euripideo, assolutizzandolo; ma la comprensione del valore diegetico di Alcesti, della cosiddetta 'autonomia' di cui si parlava all'inizio, come gli esempi tratti dalla letteratura latina sembrano dimostrare, si attua sotto il segno della risemantizzazione, della reinterpretazione e, forse, della strumentalizzazione. Se a fondamento del recupero dell'*Alcesti* di Euripide – che di lì a pochi anni sarebbe confluito nel 'canone' scolastico degli autori drammatici[49] – non ci fu necessariamente una scelta politica orientata in senso preciso, certamente, il sistema valoriale cui furono adesi gli ideologismi augustei trovò feconda occasione di allineamento a quella sensibilità generale che, trasformata, aveva reso realizzabile la ripresa dell'argomento mitologico: un caso che, per certi aspetti, può considerarsi la modesta epitome della storia del fenomeno politico augusteo, inseritosi nel quadro di una società trasversalmente percorsa da istanze, aspettative e presagi di avita data, e di cui, esso, seppe rendersi efficace interprete.

La valutazione dei casi di reimpiego del mito non si può risolvere, tuttavia, nel ravvisare sempre e soltanto, al di là di questi, motivi di solidale adesione ideologica ai valori di una eventuale propaganda ufficiale. Alcuni animi, come quelli di Marziale e di Giovenale, per naturale temperamento, non poterono che abbracciare l'edulcorata reinterpretazione dell'*Alcesti* avvenuta in età precedente, ma ciò non può, ad esempio, essere asserito nel caso di Ovidio: il richiamo del mito all'interno di un'opera didascalica che intende elargire, alle donne libere e gaudenti, le armi necessarie ad

[49] ZIMMERMANN 2016, p. 15: rammenta come in questo processo rivestì un ruolo di rilievo un certo Didimo, detto Calcentero, erudito di età augustea, impegnato, oltre che nell'escerpire e nel sintetizzare ampie sezioni del patrimonio letterario antecedente, anche nella creazione di dizionari sulla lingua della commedia e della tragedia attica.

affrontare Amore su un metafisico campo di battaglia, si infrange contro lo spirito della stessa, oltreché contro quello del suo stesso autore. È evidente che ci fu chi in quei valori si riconobbe, chi invece non riuscì a condividerli. Lo scetticismo e l'incredulità sono sempre stati diritti radicati nella storia delle popolazioni umane, trasversalmente diffusi nelle società, ed esercitati in modo più o meno nascosto o consapevole[50]. Tuttavia, pensare allo sviluppo della tradizione di un mito meramente in funzione della dicotomia adesione/ripulsione può essere – e di fatto è – fuorviante e banalizzante. Il problema si pone in termini assai più complessi; in esso si intrecciano, come anche la prossima analisi dei dati archeologici intende mettere in evidenza, questioni di lealismo imperiale, forme di libero spontaneismo, maggiori e minori gradi di consapevolezza nella ripresa del tema mitologico. Il fatto è che, al di là delle ragioni che soggiacciono ad una più o meno forte forma di identificazione dei singoli con gli argomenti dei programmi ufficiali, della privatizzazione da parte degli stessi dei messaggi del regime, l'età augustea seppe effettivamente forgiare un nuovo sistema di immagini, in grado di agire, anche a lunga durata, a livello subliminale sulla psicologia dei contemporanei. E non solo. Seppe anche partecipare ad una cultura immaginifica da cui, talvolta, essa stessa poté suggere linfa vitale. Il ricordo di Alcesti, ravvivato all'inizio dell'età imperiale, continuerà ad esercitare sulla tradizione successiva un fascino inossidabile, incorruttibile anche al fluire del tempo. Proprio in questo senso «il "potere delle immagini" va

[50] Cfr. VEYNE 1983: scritto perturbante, commovente e affascinante; Veyne, ritrovando nel mondo greco-romano le origini dei sentimenti moderni dell'agnosticismo e della devozione dinnanzi ad ogni forma di verità rivelata, di fronte alle espressioni molteplici del mito e delle sue tradizioni, ha trasformato la sua ricerca nell'indagine della cogenza e del funzionamento dei medesimi meccanismi nelle società post-classiche, compresa quella attuale.

(cc) BY-NC-SA

oltre la semplice influenza – riconducibile in sostanza ad una più o meno varia efficacia propagandistica – che determinate raffigurazioni possono esercitare sulle persone, ma diviene un "mondo figurativo", un vero e proprio settore dell'esistenza, in cui la rappresentazione – figurata o vivente – si interseca con la realtà presente, trasformandola in una superiore»[51]. Nessuno, nolente o volente, può dirsi estraneo ed esterno a questa realtà. Tutto ciò è tanto più vero quando, una volta abbandonato il terreno dei materiali letterari, si pone lo sguardo al dato storico-artistico, che molto più degli altri esiste nello spazio della vita di tutti i giorni, che esso sia proprio della pubblica munificenza o del lusso domestico: per gli antichi, del resto, le immagini, che per le loro intrinseche proprietà si ancorano con maggior tenacia delle parole alla mente umana, esistevano, avevano una loro presenza, accanto ai vivi, nella dimensione della quotidianità.

3.

L'*excursus* storico-letterario sopra sviluppato non intende essere un gratuito intermezzo di riempimento; chi scrive sostiene con profonda convinzione che una piena comprensione del dato iconografico non possa realizzarsi senza aver prima gettato uno sguardo al contesto politico, alla realtà culturale, e alla società che furono responsabili del suo artificio. Le immagini vengono forgiate dalle società, esistono, vengono utilizzate, funzionano all'interno delle stesse e pertanto non possono esserne considerate avulse. L'analisi dell'evoluzione della condizione femminile in prima età imperiale, dei modelli comportamentali propagandati dai vertici dello Stato, concorre a questa prospettiva ermeneutica. Lo stesso sia

[51] GRASSIGLI 1998, p. 20.

considerato valido nel caso delle riflessioni spese a proposito di quei passi tratti dalle opere di alcuni dei principali volti della letteratura del tempo: sebbene elaborazioni artistiche rispettivamente indipendenti, basate su codici a sé stanti, tanto le testimonianze letterarie quanto quelle iconografiche partecipano alla medesima cultura immaginifica.

L'immagine di Alcesti fa parte di un vasto repertorio mitologico che, come già più volte ripetuto, a partire dalla prima età imperiale diventa parte integrante dei materiali delle botteghe artigiane, e di cui è nota la diffusione soprattutto grazie ai testimoni della coeva pittura parietale. Variamente attestato è il mitema cui questo personaggio appartiene, riportato da una serie di quadri di area vesuviana dislocati nell'arco cronologico del I sec. d. C.: solo alcuni di essi, più omogenei tra loro sotto il profilo della composizione formale, sembrano aver partecipato agli orientamenti delle riletture dell'*Alcesti* euripidea affioranti in alcuni dei testi prima presi in considerazione. Anche in essi il ruolo di Alcesti – e di quello che si vedrà essere il suo 'doppio' – assurge alla dimensione del protagonismo, riassumendo in sé tutto il senso della scena. E anche in essi, come rilevato nella produzione letteraria contemporanea, la presenza di Ercole è marginalizzata al punto da essere estromessa o da comparire, in certi casi, sotto forma di appena percettibili tracce[52].

[52] Per contro, nei casi in cui la figura dell'eroe è presente, Alcesti, è costretta a concedere il ruolo di primattore al figlio di Zeus: infatti non mancano, nel contesto domestico vesuviano, anche se sparute, le attestazioni pittoriche del mito corredate dalla presenza di Ercole (personaggio peraltro molto caro alla cultura locale e largamente rappresentato da una nutrita serie di opere d'arte provenienti dalla zona): ad oggi sembra possibile contare tre esemplari in area pompeiana ed uno, forse, nel territorio di Ercolano. A Pompei, l'episodio della liberazione di Alcesti dall'Ade grazie all'intervento di Ercole è stato a lungo considerato attestato solo da un dipinto in IV stile proveniente dalla Casa dei *Postumii* (VIII, 4, 4). Il quadro, in origine situato su una parete dell'unica *ala* di cui era munita la casa nella sua ultima fase edilizia, seleziona per la vicenda un'essenziale soluzione iconografica: la

(cc) BY-NC-SA

Ma i quadri in questione[53] sembrano talvolta andare oltre, pervenendo a significati altri, carpendo – forse – altre peculiarità dell'eroina di Euripide. Gli esemplari pittorici cui si è fatto cenno fanno riferimento al quadro cronologico della tarda età giulio-claudia – eccettuato un affresco che

scena si compone di soli tre personaggi, due maschili, uno femminile; Ercole, in posizione centrale, ben riconoscibile dall'iconica *leontè* che, morbida, gli scende sul braccio, funge da mediatore tra la figura maschile seduta di fonte a lui, ovviamente Admeto, e la figura femminile, Alcesti, stante alle sue spalle. Ad implementare numericamente le testimonianze pittoriche del mito in area pompeiana è stata la rivalutazione di un celebre quadro del triclinio della Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 15): la scena ancora una volta si compone di tre personaggi, tre figure maschili distribuite su uno sfondo rupestre, quella sulla destra, l'unica inconfondibile, è di nuovo identificabile con il personaggio di Ercole, maturo, barbuto, contrassegnato dai suoi soliti attributi. Sul lato opposto della composizione, un giovane imberbe, in nudità eroica, con clamide, risulta direttamente coinvolto in un colloquio con il semidio. Il terzo personaggio, retrostante rispetto ai due, più che partecipare alla scena sembra esserne spettatore. Sulla destra, alle spalle di Ercole, un albero ed una struttura parallelepipeda: proprio questa, e la sua ipotetica polifunzionalità, ha dato adito nel corso del tempo alle più diverse e talvolta divergenti proposte ermeneutiche, una delle quali, come noto, ha fornito il pretesto per l'eponimia della casa. CORALINI 2005, p. 340, ritornando sui passi di un lavoro antecedente (CORALINI 2001, pp. 84-85) in cui si era dimostrata maggiormente cauta nel riscontrare in questa scena un riferimento alla storia di Admeto e Alcesti, si mostra molto più convinta dell'identificazione a suo tempo proposta dallo Strocka: lo studioso ha ravvisato nel parallelepipedo sullo sfondo un'allusione al sarcofago della stessa Alcesti, presso il quale si svilupperebbe, prologo alla liberazione della giovane sposa, il colloquio tra Admeto ed Ercole, secondo una soluzione iconografica che – se è giusto ricercare una continuità con questo prototipo di età flavia – sarà poi adottata nei sarcofagi di II sec. d. C. ispirati a tale tema mitologico. Condivide l'iconografia del quadro del triclinio della Casa dell'Ara Massima un quadretto in III stile recuperato in frammenti, e fuori contesto, nel riempimento di una fossa di una piccola casa dell'insula VI 16 (oltretutto piuttosto prossima al luogo di rinvenimento dell'altro esemplare). Nel caso dell'unica testimonianza ercolanense, questa è rappresentata da un quadretto piuttosto corrotto e appena leggibile, cosicché il riconoscimento di Ercole, Admeto e Alcesti è solo congetturabile. Esso appartiene ad una serie di tre quadretti a ipotetico tema erculeo (dal momento che la presenza dell'eroe sembra certa solo in uno di essi) provenienti da un ricco ambiente in III stile della Casa del Colonnato Tuscanico, grande *domus* affacciata sul *decumanus maximus*, di fronte all'*Augusteum* e a breve distanza dall'*Aedes Augustalium* e dalla Basilica Noniana (cfr. CORALINI 2005, pp. 348 ss.).

[53] Gli affreschi che qui verranno presi in considerazione, ora approfondendone gli aspetti iconologici, sono i medesimi precedentemente analizzati da BRAGANTINI 2001, pp. 799-822.

potrebbe esser stato rinnovato in età flavia[54] –, dunque all'ultimo periodo della storia della decorazione domestica pompeiana, fase segnata dalla definizione di un diverso modo di concepire gli schemi sintattici secondo cui la decorazione pittorica viene elaborata sulle pareti, oltreché da un nuovo modo di trattare la narrazione figurata. I quadri dipinti, non necessariamente esito di sterili forme di emulazione di modelli tardo-ellenistici, ma da considerarsi figli dello sperimentalismo e della creatività di un prolifico artigianato quale fu quello campano, nelle loro varie redazioni appaiono allo spettatore moderno come diverse varianti di un prototipo condiviso, ipoteticamente coincidente con la più remota delle attestazioni dello schema figurativo. Allo stato attuale delle conoscenze, la soluzione compositiva più antica è rappresentata da quella attestata da un quadro, purtroppo significativamente corrotto, proveniente dagli scavi della Masseria di Irace a Pompei (VII, 6), databile all'età claudia, al tempo dei primi esperimenti del IV stile (fig. 1)[55]. Lo stato di conservazione del dipinto, tuttavia, risulta compromesso al punto che per una sua corretta descrizione si è costretti a far uso – fortunatamente – di una riproposizione grafica ottocentesca[56] e, alternativamente, di una sua non esatta copia rappresentata da un affresco, di poco più tardo, proveniente dall'*Augusteum* della vicina Ercolano (fig. 2)[57]; quest'ultimo esibisce una situazione meno affollata, mancando di una coppia di personaggi invece presenti nel

[54] Almeno secondo quanto caldeggiato da ESPOSITO 2014, p. 45: lo studioso crede che tutto il ciclo pittorico dell'*Augusteum* di Ercolano, compreso il quadro raffigurante la storia di Admeto e Alcesti, sia stato realizzato, o meglio, rinnovato, negli anni del principato dei Flavi.

[55] MANN, SN 16. Cfr. BRAGANTINI 2001, pp. 804 ss.

[56] *Ornati* 1838, tav. 29. Cfr. BRAGANTINI 2001, p. 818.

[57] MANN, inv. 9027.

(cc) BY-NC-SA

corrispondente pompeiano, ma in linea generale il tipo di composizione è, per l'appunto, il medesimo. Al di sotto della divina protezione di Apollo si dipana, secondo un andamento ascensionale culminante proprio nella figura del dio, la scena[58] che vede coinvolti i molti personaggi, tutti, o quasi, assorti nell'ascolto della lettura di un responso oracolare da parte del giovane che, seduto in primo piano – verosimilmente un sacerdote –, di spalle rispetto all'osservatore, trattiene nella mano sinistra il testo del terribile vaticinio. Di fronte a questi, una coppia seduta su di uno sgabello, coperto da una pelle di leone[59]. Il personaggio maschile, togato, dal capello corto, è da identificarsi con Admeto: alla lettura del rotolo da parte del giovane sacerdote il re reagisce abbassando lo sguardo, serio, smarrito, e portandosi la mano al capo, in un gesto esprimente cordoglio, agitazione o perplessità. La figura femminile, velata e coperta da un mantello bianco, Alcesti, tenta di confortare il marito, abbracciandolo, ma negandogli ogni contatto visivo, fissando piuttosto lo spettatore, a sua volta coinvolto dal dipinto in questo gioco di sguardi. Più a destra, poco sotto la presenza del dio Apollo, ma sempre in una posizione centrale come la precedente, un'altra figura femminile, ammantata anch'essa di bianco: ancora una volta, come sembra confortare il confronto con un affresco che tra breve sarà preso

[58] La scena cui si fa riferimento e che ci si accinge ora a descrivere è quella riportata dall'esemplare ercolanense.

[59] Come osservato anche da BRAGANTINI 2001, p. 805, potrebbe trattarsi di un'allusione, in sordina, tenue, alla presenza di Ercole nella vicenda, pur assente nella scena; del resto il quadro apparteneva ad un contesto edilizio in cui, la presenza dell'eroe, era fortemente marcata. La cultura artistica che in età successiva troverà espressione nella produzione di sarcofagi non saprà più omettere la figura di Ercole: evidentemente raffigurato alla stregua di un demone psicopompo nell'atto di riconsegnare Alcesti al suo novello sposo, il suo personaggio, per la sua capacità di farsi tramite, ponte, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti fu sentito irrinunciabile dalle botteghe dei marmorari impegnate nell'artigianato funerario.

in considerazione, si tratta probabilmente di Alcesti, o forse non di lei direttamente, ma di un 'doppio' di sé stessa. Al margine destro della composizione stanno un uomo e una donna, evidentemente avanzati nell'età, come i segni fisici dovuti al fluire del tempo sembrano suggerire: nei due si potrebbero riconoscere i genitori di Admeto, sebbene questa interpretazione non sia del tutto certa e unitariamente condivisa; c'è chi vede in essi il pedagogo e la nutrice di Alcesti, chi più genericamente una qualsiasi coppia 'in lutto', a motivo dei costumi e della gestualità degli stessi personaggi[60]. Nell'esemplare della Masseria di Irace, come già segnalato, sono presenti due figure che invece mancano nel quadro proveniente dall'*Augusteum* di Ercolano, apparentemente entrambe di sesso maschile e di età giovanile, anche se non meglio definibili. Più tarda, rispetto alla soluzione compositiva proposta dai due quadri ora passati in rassegna, è la redazione formale apportata dall'affresco proveniente dal tablino di una fastosa dimora pompeiana, la Casa del Poeta Tragico (VI, 8, 3-5)[61]: lo schema qui adottato si presenta come una variante del precedente, «in linea con quel modo di rappresentare le scene accentuandone l'aspetto più immediatamente drammatico o più facilmente narrativo che costituisce una caratteristica dei quadri pompeiani dell'ultimo periodo»[62]. Il pittore in questo caso gioca diversamente con i medesimi personaggi, destrutturando l'unità sintattica della composizione piramidale dei quadri precedenti, così da enfatizzare ulteriormente la portata della scena oracolare (fig. 3). L'attenzione dello spettatore è magnetizzata, ancora una volta, ma ora più

[60] Vd. BRAGANTINI 2001, p. 806.
[61] MANN, inv. 9026. Per un inquadramento generale della Casa del Poeta Tragico, soprattutto per quanto concerne il ricchissimo corredo pittorico dell'abitazione e le logiche secondo cui questo è stato messo in atto si vd. BERGMANN 1994.
[62] BRAGANTINI 2001, p. 807.

(cc) BY-NC-SA

intensamente, dal gruppo di figure distribuite in primo piano: il messo oracolare, di nuovo seduto, volgente la schiena a chi guarda la scena da fuori, intento alla lettura del testo profetico, porge la fatidica pergamena alla figura maschile della solita coppia di sposi, qui diversamente concepita. Admeto, ora dalla lunga chioma, non più togato, ma vestito del solo *himation* – quasi memore del suo eroico passato da argonauta –, protende il braccio destro verso l'oracolo, indicandolo; allo stesso tempo volge lo sguardo, non più inespressivo come nei dipinti precedenti, ma emotivamente mosso, perturbato, supplice, percorso da un originale senso di *pathos* – così come tutti gli altri personaggi –, in direzione della consorte. Ma Alcesti gli nega algidamente ogni scambio visivo, oltreché ogni tipo di contatto fisico: si volge dall'altra parte, con le gambe accavallate e la mano portata al mento, fissata in una gestualità densa di significati. In secondo piano, immediatamente retrostante ai due coniugi, ritorna il gruppo costituito dalla coppia di anziani, forse, come già ricordato prima, padre e madre di Admeto. Sul lato destro della scena, al di dietro di un'ara – ragionevolmente sepolcrale –, si ritrova, anche se in una variata positura, posta al fianco di Apollo, nimbato, munito di arco e faretra, ora al margine della composizione, una seconda figura di Alcesti[63], *capite velato* come la prima: pare essere questo, evidentemente perché sentito di una qualche importanza, l'unico elemento iconografico costante nelle due diverse redazioni pittoriche del mito finora prese in considerazione. Esiste, in

[63] M. GIACCO 2022 preferisce rivedere in questo personaggio un'anonima sacerdotessa del dio Apollo: tuttavia, la smaccata somiglianza di quest'ultima con la figura femminile della coppia seduta in primo piano, ovvero colei che si è ritenuta essere Alcesti, e l'innegabile sovrapponibilità dello schema all'elaborazione grafica del summenzionato quadro ercolanense paiono rendere questa interpretazione meno originale, per quanto assolutamente non improbabile o infondata.

ultimo, una terza variante formale dello schema di base: essa è attestata da un unico esemplare (fig. 4), un quadro di più piccole dimensioni rispetto ai precedenti, purtroppo lacunoso e molto frammentario, peraltro impossibile da valutare sotto il profilo contestuale dal momento che il luogo di provenienza, anche se probabilmente domestico, risulta del tutto sconosciuto[64]. In ogni caso esso si configura come un momento di passaggio tra le due altre varianti, mantenendo, nelle figure ancora visibili, l'impostazione figurativa propria del testimone ercolanense, tuttavia in uno schema generale più somigliante al quadro proveniente dalla Casa del Poeta Tragico.

Si impone quindi, fatidica, una domanda, già in sordina avanzata nella premessa. Quanto c'è, in queste raffigurazioni, dell'influenza esercitata dalle riletture del mito diffuse a partire dall'inizio del I sec.? E quanto della purezza dell'elaborazione euripidea? E quanto della possibilità, da parte della committenza, di rileggere un racconto liberamente e indipendentemente? Si tratta di interrogativi che inducono a rifuggire da ogni presupponente pretesa di esattismo, ai quali non può esservi risposta certa, cui si deve semmai ribattere formulando altre domande, lasciando sospeso ogni giudizio definitivo. Oggetto delle riflessioni a seguire saranno, tra i quadri summenzionati, i due esemplari provenienti dall'*Augusteum* di Ercolano e dalla Casa del Poeta Tragico di Pompei; le condizioni di conservazione, la possibilità di poterli più approfonditamente valutare, scendendo fin nei particolari, li rendono i canditati migliori. A questa situazione si combina, oltretutto, una non meno preziosa coincidenza: i dipinti provengo, rispettivamente, l'uno da un contesto pubblico, l'altro da

[64] MANN, inv. 9025.

(cc) BY-NC-SA

un contesto di privata fruizione, domestico, cosicché essi costituiscono l'occasione propizia per poter indagare sui modi secondo cui un mitema viene fatto funzionare e sui significati in virtù dei quali viene selezionato all'interno di spazi costituzionalmente differenti. L'analisi iconologica dei quadri pittorici procederà facendo perno su alcuni dettagli che sembrano solleticare l'ingegno nel ricercare somiglianze nei versi dell'*Alcesti* euripidea, la cui lettura, come già prima messo in chiaro, fungerà da corredo, ma non da commento, alle immagini selezionate; l'opera del drammaturgo ateniese, del resto, come anche la poesia di Giovenale ricorda, continuava ad essere instancabilmente inscenata nei teatri delle città dell'impero romano (ora non più un *unicum* irripetibile come avveniva nei festival panellenici del V sec. a.C.), potendo fungere a suo modo da ispirazione per la decorazione degli spazi pubblici e, soprattutto, domestici, anch'essi a loro modo «teatri della memoria»[65]. L'obiettivo, si intenda bene, non sarà tanto quello di spiegare con le parole dell'autore greco di V secolo a. C. la scelta di alcune soluzioni iconografiche presenti nei quadri presi in considerazione, quanto piuttosto quella di riflettere, nella forma di pura suggestione, *se* e *quali* dei significati impliciti nell'*Alcesti* greca abbiano concorso, anche sulla scia del generalizzato revival del mitema, alla formulazione di quelle immagini nella mente dei loro committenti.

3.1

Nel giorno designato dalla finzione drammatica, Thanatos si accinge a riscuotere la vita di Alcesti; munito di falce, si appresta a trascinarla nell'Ade, preparandosi a reciderle la chioma[66]. A nulla sono valse le parole

[65] Per la definizione cfr. BERGMANN 1994, pp. 225-226.
[66] Emblema di vita, come ricorda SUSANETTI 2017, p. 19.

di intercessione spese da Apollo per evitare che una seconda vita venisse sradicata dalla terra, la morte è un pegno ineludibile, al quale Admeto ha preferito sottrarsi, e che ora qualcuno – la sua amata sposa –, dovrà comunque pagare. Alcesti ha scelto il sacrificio, ha scelto, quando tutti gli altri hanno preferito dilazionarlo, di affrontare il suo appuntamento con la Morte. Ma c'è un'attesa molto lunga, nel dramma euripideo, che separa il momento della decisione di Alcesti da quello della sua effettiva morte, un momento di incertezza in cui la vita sembra continuare a scorrere ambiguamente, tra la realtà e l'aldilà, un momento di indecisione ontologica che sembra estendersi anche dopo la morte stessa. Tutti sono a conoscenza della sorte di Alcesti, il Coro ne ricerca i segni, ma invano, poiché tutto tace attorno alla reggia di Fere (vv. 77-104):

ΧΟΡΟΣ	CORO
τί ποθ᾽ ἡσυχία πρόσθεν μελάθρων;	Perché mai pace davanti al palazzo?
τί είγηται δόμος Αδμήτου;	Perché si tace la casa di Admeto?
– ἀλλ᾽ οὐδὲ φίλων πέλας (ἔτ᾽ οὐδείς,	– Nessuno dei suoi cari è qui vicino
ὅστις ἂν εἴποι πότερον φθιμένην	che dica se finita
χρὴ βασίλειαν πενθεῖν ἢ ζῶς	s'ha da pianger la regina o se viva
ἔτι φῶς λεύσσει Πελίου τόδε παῖς	vede la luce la figlia di Pelia,
Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶεί τ᾽ ἀρίστη	Alcesti, che a me e a tutti la migliore
δόξατα γυνὴ	donna è parsa per suo marito.
πόειν εἰς αὐτῆς γεγενήσθαι.	– Qualcuno sente pianto,
– κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ	colpo di mani in casa,
χειρῶν κτύπον κατά στέγας	o lamento come fosse finita?
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων;	– Non una delle serve sta
– οὐ μὰν οὐδέ τις αμφιπόλων	sulla porta. Magari
στατίζεται ἀμφὶ πύλας.	tra le onde della Febbre,
εἰ γὰρ μετακοίμιος ἄτας,	Apollo, si mostrasse.
ὦ Παιάν, φανείης.	– Non starebbero zitte se finita.
– οὔ τἂν φθιμένας γ᾽ ἐσιώπων.	– È morta ormai.
– †οὐ γὰρ δὴ φροῦδός γ᾽ ἐξ οἴκων νέκυς ἤδη†.	– [Non è fuori di casa ancora.]
– πόθεν; οὐκ αὐχῶ. τί σε θαρεύνει;	– Come? Non so. Che t'incoraggia?
– πῶς ἂν ἔρημον τάφον Ἄδμητος	Come una tomba solitaria Admeto
κεδνῆς ἂν ἔπραξε γυναικός;	avrebbe fatto alla sua saggia sposa?
– πυλῶν πάροιθε δ᾽ οὐχ ὁρῶ	– Davanti alle porte non vedo
πηγαῖον ὡς νομίζεται	un catino d'acqua sorgiva
χέρνιβ᾽ ἐπὶ φθιτῶν πύλαις.	come usa alle porte dei morti.
– χαίτα τ᾽ οὔτις ἐπὶ προθύροις	– Né capelli nell'atrio
τομαῖος, †ἃ δὴ νεκύων	tagliati che nel lutto
πένθει πίτνει, οὐδὲ νεολαίαι†	dei morti cadono; non batte
δουπεῖ χεὶρ γυναικών.	

BY-NC-SA

la mano giovane di donne.[67]

Tutti quei segni visivi che potrebbero indicare il trapasso di Alcesti sono assenti. Ella dunque è morta? Parrebbe di no. Lo straziante dolore per la perdita di una persona cara e la conseguente, umana, tendenza ad un irrefrenato *planctus*, nel panorama della cultura greca e, in generale, delle società antiche, avevano costituito sin dall'età arcaica un evento cui porre rimedio nel tentativo di rendere il cordoglio un'esperienza civilmente accettabile, a suo modo misurata, ponderata. La definizione delle pratiche rituali proprie del lamento funebre nasce da questa impellenza, oltreché dal bisogno di 'astoricizzare', 'spersonalizzare' e oggettivizzare quel privato senso di afflizione e di smarrimento negli spazi di una cerimonialità collettiva: lacerarsi a sangue le carni, percuotersi (il viso, la testa, la fronte, il petto, i fianchi, le gambe), strapparsi la barba e la chioma, rivoltarsi nella polvere o nella cenere o cospargersene il capo, stracciarsi i vestiti, scalzarsi, farsi crescere la barba o i capelli, ricorrere a lamentazioni cantate, talvolta coinvolgendo figure professionali quali le prefiche; questi, come ricordato da De Martino, sono i più tipici gesti del pianto rituale antico[68]. Agli inizi del dramma euripideo, di queste forme di ritualità funeraria, nei pressi della casa di Admeto, non c'è traccia. Alcesti è ancora viva, ed effettivamente nei versi successivi farà, pur breve, la sua comparsa. Tuttavia, prima del suo ingresso in scena, un'apparente aporia logica scalfisce quella che si crede essere una solida certezza. Il Coro, premuroso nell'avere informazioni sulla

[67] Eurip., *Alkestis* vv. 77-104. Trad. G. GRECO.
[68] Cfr. DE MARTINO 1975, pp. 186-195; SUSANETTI 2007, p. 19, GRECO 2019, pp. 101-102.

condizione della moglie del re, blocca una serva, in lacrime, uscente dalla dimora (vv. 136-147):

ΧΟΡΟΣ
– ἀλλ᾽ ἤδ᾽ ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται
δακρυρροούσα· τίνα τύχην ἀκούσομαι;
πενθεῖν μέν, εἴ τι δεσπόταις τυγχάνει,
συγγνωστόν· εἰ δ᾽ ἔτ᾽ ἐστὶν ἔμψυχος γυνὴ
εἴτ᾽ οὖν ἔλωλεν εἰδέναι βουλοίμεθ᾽ ἄν.

ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ
καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι κοι.
Χο. καὶ πῶς ἂν αὐτὸς κατθάνοι τε καὶ βλέποι;
Θε. ἤδη προνωπὴς ἐστι καὶ ψυχορραγεί.
Χο. ἐλπὶς μὲν οὐκέτ᾽ ἐστὶ σώιζεσθαι βίον;
Θε. πεπρωμένη γὰρ ἡμέρα βιάζεται.

CORO
– Ma ecco che arriva una serva da casa,
che lacrime versa: che caso udirò?
Piangere se capita cosa ai padroni
si capisce: se è ancora in vita la donna
o se invece è morta vorremmo sapere.

SERVA
Puoi dire che è viva e puoi dire che è morta.
CORO E come la stessa è morta eppure vede?
SERVA È ormai sopraffatta e le manca il respiro.
CORO Non c'è più speranza si salvi la vita.
SERVA Il giorno deciso la vuole con forza.[69]

Di Alcesti, dunque, si può al contempo dire che sia viva e che sia morta, secondo un sillogismo che dinega ogni moderno principio di non contraddizione. Ella può allo stesso tempo essere e non essere. Il medesimo affronto alle concezioni ontologiche parmenidee si ritrova anche in un altro luogo del testo, quando ormai le solenni esequie per Alcesti sono state espletate e, reduce da una delle sue gloriose imprese, Ercole si presenta inatteso al cospetto di Admeto, in cerca di ospitalità. L'eroe comprende immediatamente che un evento funesto grava sul palazzo di Fere; infatti, il re – osserva Ercole –, lo accoglie «rasato e a lutto». Alla domanda, rivolta ad Admeto dal suo ospite, se mai ad esser scomparsa sia la moglie Alcesti, il primo così risponde (vv. 518-529):

Ηρ. οὐ μὴν γυνή γ᾽ ὄλωλεν Ἄλκηστις σέθεν;
Αδ. διπλοῦς ἐπ᾽ αὐτῇι μῦθος ἔζτι μοι λέγειν.
Ηρ. πότερα θανούσης εἶπας ἢ ζώσης ἔτι;
Αδ. ἔστιν τε κοὐκέτ᾽ ἔστιν, ἀλγύνει δέ με.
Ηρ. οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ᾽· ἄτημα γὰρ λέγεις.
Αδ. οὐκ οἶσθα μοίρας ἧς τυχεῖν αὐτὴν χρεών;
Ηρ. οἶδ᾽, ἀντὶ τοῦ γε κατθανεῖν ὑφειμένην.
Αδ. πῶς οὖν ἔτ᾽ ἔστιν, εἴπερ ἤνεζεν τάδε;
Ηρ. ἄ, μὴ πρόκλαι᾽ ἄκοιτιν, ἐς τότ᾽ ἀμβαλοῦ.
Αδ. τέθνηχ᾽ ὁ μέλλων κἀνθάδ᾽ ὢν οὐκ ἔστ᾽ ἔτι.
Ηρ. χωρὶς τό τ᾽ εἶναι καὶ τὸ μὴ νομίζεται.

ERACLE E allora sarà morta tua moglie Alcesti?
ADMETO Doppio è il discorso che su lei potrei fare.
ERACLE Ma dici che è morta o che è ancora tra i vivi?
ADMETO È ancora tra i vivi e non è, e mi tormenta.
ERACLE Nulla di più so: dici cose insensate.
ADMETO Non sai del destino che deve toccarle?
ERACLE Che ha promesso so di morire al tuo posto.

[69] Eurip., *Alkestis* vv. 136-147. Trad. G. GRECO.

(cc) BY-NC-SA

Αδ. σὺ τῆιδε κρίνεις, Ηράκλεις, κείνηι δ' ἐγώ.

ADMETO Come può ancora essere, se lo ha accettato?
ERACLE Non piangerla prima, attendi fino a allora.
ADMETO Chi sta per è morto e non è più se morto.
ERACLE Si pensa diverso l'essere e il non essere.
ADMETO Tu così la vedi, Eracle, io diversa.[70]

Questa incerta condizione dell'essere, commistione di vita e di morte, in cui la stessa morte inizia prima ancora che la vita sia terminata e viceversa[71], è premessa e prefigurazione del ritorno in scena dell'eroina, della sua risurrezione finale, estranea, peraltro, ad ogni disegno soteriologico propriamente inteso. La poesia euripidea non ha pretese di questo tipo, non mira a rispondere ai problemi dell'immortalità dell'anima o alle sue sorti oltremondane, o ad affrontare dilemmi tipici delle sette pitagoriche o dell'orfismo – verso il quale, Euripide, oltretutto, si dimostra in più occasioni poco fiducioso[72]. Non è la fede nei misteri orfici, ma la fede nella scrittura drammatica a rendere possibile la reintegrazione di Alcesti nella dimensione della vita; la voluta indeterminatezza di un qualcosa che non sembra mai essere effettivamente scomparso rappresenta la condizione ideale perché ciò possa compiersi, e proprio in virtù di questa esigenza salvifica ad Alcesti è riconosciuta una singolare condizione ontologica: è viva e morta, è e non è, il suo statuto è quasi quello di un *èidolon*, di un'ombra, di un fantasma, sospeso tra la realtà fisica e quella metafisica.

[70] Eurip., *Alkestis* vv. 518-529. Trad. G. GRECO.
[71] Come rilevato da SUSANETTI 2007, p. 34, questa situazione di confusione e di rovesciamento tra vita e morte non risulta assente in altri drammi dell'autore; essa trova riscontro, apparentemente, anche nel *Frisso* (fr. 833 Kannicht) e nel *Poliido* (fr. 638 Kannicht).
[72] Nell'*Alcesti* il nome di Orfeo è posto, per ben due volte, sotto il segno dell'impossibilità: cfr. Eurip., *Alkestis* vv. 357 ss. e vv. 966-968.

Nel panorama di un'analisi comparata testo-immagine non può non risaltare nella mente del lettore, alla luce dei passi dell'*Alcesti* di Euripide or ora presi in considerazione, una particolare soluzione iconografica adottata tanto nel quadro proveniente dall'*Augusteum* di Ercolano quanto in quello appartenente al ciclo decorativo della Casa del Poeta Tragico a Pompei. La figura di Alcesti, come già accennato, vi compare abbinata ad un'altra immagine di sé stessa, una sorta di copia, di 'doppio'. La duplicità figurativa di Alcesti, solo all'apparenza una specie di anadiplosi o di pleonasmo iconografico, negli studi precedenti legati alla diffusione del mitema in area vesuviana[73] è stata sovente chiarita invocando le solite teorie a proposito di quella che si ritiene essere una caratteristica essenziale del gusto dell'arte romana, in particolare di quell'arte cosiddetta 'plebea': cioè la tendenza, nell'impossibilità di sviluppare, figurativamente, una narrazione nelle sue diverse fasi, al sincronismo descrittivo, comprimendo all'interno di un'unica scena più momenti di una storia[74]. I. Bragantini invoca proprio questi argomenti a sostegno della sua interpretazione dei due quadri. L'asserzione – di per sé valida nel caso di ogni manifestazione artistica del mondo antico, e non solo nel contesto romano – può dirsi in linea di massima vera, anche nel caso di altri particolari dei dipinti presi in esame e su cui a breve si ritornerà. Ma è giusto che la validità di un'ipotesi possa essere tale da polarizzare l'interpretazione di tutta una questione? In altri termini: il fatto che una teoria colga nel segno, impone aprioristicamente la negazione di tutte le altre, nonché la potenzialità per

[73] Vd. BRAGANTINI 2001, p. 810.

[74] Per un approfondimento della storia della *narratio continua* nell'arte classica e, più in generale, sulle diverse forme di concepire il 'racconto per immagini' nell'antichità greca e romana: GHEDINI 2022.

(cc) BY-NC-SA

cui più idee possano pacificamente coesistere? Le botteghe artigianali del I sec. d. C., e soprattutto le committenze al seguito delle quali esse lavorarono, non furono, in taluni casi, insensibili alla rappresentazione di alcuni impliciti contenuti delle tradizioni mitografiche[75]. La scelta di duplicare la presenza di un dato personaggio all'interno di una composizione pittorica, se in certi quadri mitologici di III e IV stile nasce dall'esigenza di evadere da una più serrata struttura monoscenica, dal tentativo di costruire una *narratio continua*[76], o di mescidare fra loro momenti di una storia altrimenti diacronicamente distinti, nel caso degli affreschi relativi alla vicenda della tragica eroina greca sembra trainata da un'altra sensibilità intellettuale. La selezione dello schema iconografico della duplicità di Alcesti, prima ancora che in una difficilmente dimostrabile forma di adesione puntuale al dettato euripideo, e prima ancora che nella mente della sua committenza, riposa nei sentimenti che la società contemporanea nutriva verso l'evento della morte e, soprattutto, dell'oltre-morte. Le *animae* dei defunti, o *psychài* alla greca, tali solo dopo essersi distaccate dalla loro sede elettiva, la *pupilla*[77], rientravano, per gli antichi, in una categoria fenomenica in cui confluivano anche altre entità dallo statuto incerto: al pari delle *skiài*, dei fantasmi, delle visioni oniriche,

[75] A tal proposito, si invita alla lettura del pregiatissimo e recente lavoro di B. SCIARAMENTI, *Metamorfosi e Corpo. Poesia ovidiana e arti figurative*. Un utile termine di paragone al problema della 'duplicità' di Alcesti, anche se sviluppata in diverse forme – proprio perché legata ad una questione in parte differente –, può esser considerata la riflessione dell'autrice attorno a quello che lei considera il 'dramma dello sdoppiamento' di Io così come elaborato, più o meno dipendente dalla sua narrazione nelle *Metamorfosi* ovidiane, nella cultura figurativa romana di I sec. d. C. (cfr. SCIARAMENTI 2023, pp. 102-114).

[76] Una buona testimonianza, in questo senso, è rappresentata dalle modalità secondo cui il mito di Atteone viene sviluppato in alcuni quadri domestici di età primo imperiale. Si rimanda, ancora una volta, al lavoro di SCIARAMENTI 2023, in particolare pp. 129-130.

[77] Cfr. GUIDORIZZI 1991, p.42.

anch' esse avevano la stessa sostanza degli *èidola*. Gli *èidola* non sono propriamente considerabili delle 'immagini'. La traduzione più adeguata del termine, in questa specifica accezione semantica, ricorda J. P. Vernant, è quella di 'doppi'; le ombre, gli spettri, le *psychài*, gli *òneroi*, per il nostro sistema culturale eventi ben distinti, appartenevano, poiché apparizioni accumunate da un uguale rimando alla dimensione dell'aldilà, ad una medesima classe psicologica, appunto quella del 'doppio'[78]. «Un *doppio* è cosa ben diversa da un'immagine. Non è un oggetto "naturale", ma non è nemmeno un prodotto mentale: né un'imitazione di un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una *realtà esterna* al soggetto, *inscritta nel mondo visibile* ma che, pur nella sua conformità a ciò che simula, col suo carattere insolito spicca sugli oggetti familiari, sulla scena consueta della vita. Il doppio gioca nello stesso tempo su due piani contrastanti: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come se non fosse di qui, come se appartenesse a un altrove inaccessibile»[79]. Le parole di Vernant, meglio di ogni altra perifrasi possibile, sembrano chiarire il senso della doppia figura di Alcesti nei quadri vesuviani. Alcesti, a suo modo, è un 'doppio', è un *èidolon* di sé stessa: e ciò sembra essere ancor più vero se si pensa a quando, nel dramma euripideo, Admeto auspica che la moglie, una volta scomparsa, possa ritornare a visitarlo nei sogni[80], o a quando lo stesso re promette alla sposa, come magra consolazione per il suo gesto, che non solo non si risposerà più ma che farà fabbricare, così da mantenere viva la sua memoria, un *èidolon*, una statua, un manichino, a lei

[78] Sull'argomento VERNANT 1965, pp. 343-358, VERNANT 1991, pp. 3-9.
[79] VERNANT 1991, p. 4.
[80] Eurip., *Alkestis* vv. 355-356.

(cc) BY-NC-SA

del tutto somigliante.[81] La singolare condizione ontologica di *èidolon* accompagna il personaggio di Alcesti per tutto lo svolgimento dell'azione teatrale, dal principio alla fine, sino al momento del suo ritorno in scena, ingenerando uno sconvolgimento dei piani temporali al punto che la sua morte – se mai di morte si debba parlare –, smette di costituire una netta cesura narrativa tra gli eventi che la precedono e che la seguono. È per questo, forse, che tale soluzione compositiva si mantiene costante nelle diverse redazioni pittoriche del mito, coesistendo, come gli esemplari ercolanense e pompeiano dimostrano, con particolari che, pur in una narrazione sinottica, potrebbero inerire a momenti diversi della storia. A tal proposito non pare superfluo soffermarsi a riflettere sul tipo di soluzione adottata per la rappresentazione di Admeto, riconosciuto nella figura maschile della coppia seduta in ascolto delle parole del messo oracolare, rispettivamente nel quadro dell'*Augusteum* di Ercolano e in quello rinvenuto nel tablino della Casa del Poeta Tragico di Pompei. Al di là di questioni stilistiche e cronologiche – il dipinto ercolanense, pur restaurato in età flavia, si rifà, come prima rammentato, ad uno schema più antico –, senza dubbio non confutabili, il fatto che Admeto sia rappresentato, nel primo dipinto, ammantato di grigio, con una capigliatura composta da tante piccole e corte ciocche di capelli, nel secondo, invece, abbigliato alla greca, con una più fluente e lunga chioma, potrebbe essere spiegato anche alla luce di altre ragioni. Ci si lasci ancora guidare dagli stimoli che la lettura dell'*Alcesti* di Euripide può offrire. Al v. 512 dell'opera, grazie ad un'osservazione di Ercole, appena giunto al palazzo del re di Fere, il lettore viene rassicurato, nel quadro della finzione teatrale, se non sullo stato della

[81] Eurip., *Alkestis* vv. 347-352.

morte della donna, almeno sull'espletamento delle relative esequie: Admeto, infatti, accoglie l'eroe in un visibile stato di lutto, con il capo rasato, dopo aver reciso la propria chioma. In una cultura in cui la comunicazione dello statuto sentimentale dell'individuo è vincolata alla pubblica, plateale espressione, questo genere di gestualità, tra i più aviti nella tradizione del pianto funebre, risulta inconfondibile[82]. Pare legittimo interrogarsi se l'esito di questa gestualità, immediatamente intellegibile ad un osservatore antico, non sia da cogliere al di là delle diverse modalità secondo cui la figura di Admeto è stata tracciata nei quadri. Secondo questa pista interpretativa anche la valutazione dei rapporti che il personaggio di Admeto intesse con la vicina Alcesti risulta di una qualche importanza. Nell'affresco proveniente dalla Casa del Poeta Tragico, Alcesti, a fronte del tentativo di Admeto di ricercarla con lo sguardo, forse avanzandole la proposta di farsi vicaria nel destino di morte che lo attende – un particolare, fra l'altro, glissato dalla scrittura teatrale –, si volge dalla parte opposta, portandosi significativamente la mano al mento. Quello dell'appoggiare il mento alla mano è un gesto – warburghianamente si parlerebbe di *pathosformel* – di antichissima tradizione iconografica, conservatosi nel tempo, e la cui semantica assume di volta in volta una variata definizione rispetto al contesto di riferimento[83]: esso può ora indicare l'atto del pensiero, della riflessione, della meditazione, ma lo stesso schema può talvolta comunicare dolore, sconforto, sdegno. Nel testo euripideo, la scelta compiuta da Alcesti, contrariamente a quanto si riscontra nelle riproposizioni letterarie di età primo imperiale, avviene non senza remore e senza dolore: l'idea di dover

[82] DE MARTINO, 1975, pp. 289-297.

[83] A proposito dei significati possibili del gesto e delle sue prime attestazioni nel panorama culturale dell'arte greca: vd. FRANZONI 2006, pp. 144-153.

(cc) BY-NC-SA

abbandonare, prima ancora che la vita, il proprio amato e la propria famiglia, il timore che Admeto possa sposarsi una seconda volta, che i propri figli siano costretti alla presenza di una matrigna, turbano profondamente l'animo di Alcesti. Nel dipinto proveniente dall'*Augusteum* di Ercolano, invece, come prima accennato, si riscontra una diversa situazione compositiva: Admeto, decalvatosi, immortalato in una posa di estrema sofferenza – indice del fatto che, forse, la morte di Alcesti si è compiuta –, viene confortato dalla consorte che lo stringe in un abbraccio, enfatizzata, ora, nel suo ruolo di pronta, devota, soccorritrice della vita del re.

Con tali osservazioni non si intende presumere di trovare delle basi alla dimostrabilità dell'adesione delle immagini dei due quadri a due diversi momenti del dramma euripideo: i dipinti non intendono ancorarsi ad un preciso istante o raccontare puntualmente una storia; essi ambiscono, piuttosto, a rievocarla nei momenti salienti, negli elementi percepiti come caratterizzanti, nei tratti che la rendono immediatamente riconoscibile. È anche questa condizione a rendere possibile la compresenza, in una stessa scena, di personaggi e momenti diversi. Ma non necessariamente la sola. La singolare condizione esistenziale di Alcesti, la sua essenza di *èidolon*, per la quale il linguaggio dell'arte ha trovato una sua raffinata via espressiva, nell'immaginazione della stesura teatrale così come nell'immaginazione pittorica, ha il potere di alterare i rapporti temporali al punto che, nello spazio del quadro dipinto, la sua presenza al fianco del marito che ne ha appena sepolto le ossa, accanto a quella di Apollo e del suo sacerdote che ne legge l'oracolo mortifero, costituisce un'anomalia logica soltanto superficialmente. Ad onta di ogni impostazione ermeneutica che, talvolta

semplicisticamente, voglia trovare conforto nella comoda via del 'rasoio di Occam', si potrebbe scorgere, aldilà di questa duplicità iconografica, proprio l'eco dei sofisticati sofismi di Euripide[84]. La fiducia che il tragediografo ripose nelle potenzialità del sacro strumento della parola – che costituisce qui, come in altri luoghi della sua opera, la condizione ineliminabile perché l'azione possa trovare un suo svolgimento – riceve nell'*Alcesti* la sua consacrazione e allo stesso tempo la sanzione del suo fallimento, smascherato dall'impotenza che il combinatorio linguaggio umano esibisce quando, il reale, con i suoi fenomeni incomprensibili, sfugge ad ogni possibile sintesi. Il simbolico morire di Alcesti e il suo reintegrarsi nella dimensione della vita, a ben vedere, costituiscono l'esito del ludico sperimentare del linguaggio verbale – trasfigurato nel linguaggio pittorico in un intellettualistico gioco di immagini –, di un fenomeno autenticamente e assolutamente umano, di tal forza da dispensare e rendere affatto accessorio l'interventismo divino nel dramma. Non solo Apollo, ma persino Ercole, pur in apparenza così pregnante nel ruolo che riveste nella vicenda, viene declassato al rango di semplice osservatore dell'evento meraviglioso. E il *götterdämmerung* euripideo[85] assume corpo e sostanza nelle scelte iconografiche dei dipinti vesuviani: in nome della valorizzazione della vera figura protagonistica di Alcesti, tutta umana, il personaggio di Apollo viene degradato in secondo piano, ed Ercole, l'eroico salvatore, viene consapevolmente obliterato, o, nel caso del quadro ercolanense, sulla scorta

[84] Resi celebri, assieme allo stereotipo dell'Euripide sofista cavilloso e contorto, dalle composizioni paratragiche dei comici, e di Aristofane in primo luogo. Cfr. PADUANO 1986, p. 18 e pp. 26-27; ZIMMERMANN 2016, pp. 117-128.

[85] In generale, sul problema del 'crepuscolo degli dèi' in Euripide: vd. PADUANO pp. 21-25.

(cc) BY-NC-SA

di una soluzione ancor più radicale e innovativa, è tenuemente rievocato dal brandello di *leonté* che ricopre il seggio di Admeto.

Anche la lettura di un ulteriore passo dell'opera, posto tra i versi di chiusura della stessa, può prestarsi, in questo andirivieni di parole e immagini, ad una simile riflessione analitica:

Ηρ. τῆι σῆι πέποιθα χειρὶ δεξιᾶι μόνηι.
Αδ. ἄναξ, βιάζηι μ' οὐ θέλοντα δρᾶν τάδε.
Ηρ. τόλμα προτείναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης.
Αδ. καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς καρατομῶν.
[Ηρ. ἔχεις; Αδ. ἔχω, ναί. Ηρ. σῶιζέ νυν καὶ τὸν Διὸς φήσεις ποτ' εἶναι παῖδα γενναῖον ξένον.]
βλέψον πρὸς αὐτήν, εἴ τι σῆι δοκεῖ πρέπειν γυναικί· λύπης δ' εὐτυχῶν μεθίστατο.

ERACLE Mi affido soltanto alla tua mano destra.
ADMETO Signore, mi forzi a far quel che non voglio.
ERACLE Su, allunga la mano e tocca la straniera.
ADMETO La allungo come a tagliar testa di Gorgone.
ERACLE La tieni?
ADMETO La tengo, sì.
ERACLE E tienila in serbo
e il figlio di Zeus dirai generoso ospite.
Guardala, se pare non sembri tua moglie:
e lascia il dolore che sei fortunato.[86]

La strenua lotta contro Thanatos, la sua felice riuscita, rendono possibile un miracolo: Ercole, vittorioso, riporta in vita e sulla scena, al cospetto di Admeto, colei che si credeva per sempre morta. Ma di lei, silenziosa, il figlio di Zeus e di Alcmena cela il nome. Alcesti, sulla scia di questo continuo gioco di contrari, di confusioni e di indecisioni identitarie, viene presentata ad Admeto non in quanto sua moglie, ma come una anonima femmina, vinta da Ercole come premio nell'ennesima delle sue competizioni fisiche. Un diverso gioco retorico interviene ora a sottolineare la singolare condizione di *éidolon* della moglie di Admeto, la sua natura di puro sembiante, di apparenza, che assai più incisivamente dell'avventura catabatica[87] di Ercole ha favorito l'epilogo positivo del dramma. La maglia poetica del v. 1121 («Guardala, se pare non sembri tua moglie») è

[86] Eurip., *Alkestis* vv.1115-1122. Trad. G. GRECO.
[87] O meglio: in limine al mondo dei morti. La lotta contro Thanatos avviene nei pressi della tomba di Alcesti, ancora sulla superficie della terra.

significativamente costituita dal ricercato intreccio dei verbi *blépo*, *dokéo*, e *prépo*: gravitanti, in forme diverse, sul campo semantico della percezione ottica, essi descrivono progressivamente lo spettro della vista prendendo le mosse dall'idea, espressa dal primo verbo, di un atto visivo attento, convinto, riflessivo, fino al concetto di somiglianza, di parvenza, di coincidenza visuale, trasmesso dall'infinito *prèpein*. Ancora una volta, la condizione di Alcesti viene linguisticamente connotata per sua qualità ontologica di idolo, di simulacro, e, per dirla con Vernant, di «doppio»[88]. L'eroe prega l'amico di accoglierla presso la propria dimora, almeno finché egli, liberatosi dall'onere di una nuova delle sue fatiche, non potrà prendersene cura. Admeto, pervicace nel professare la propria fedeltà ad Alcesti, rabbrividisce all'idea della presenza, in casa propria, di una donna che non sia sua moglie, e si oppone ad ogni tentativo di convincimento da parte dell'eroe. È proprio in questo momento che ha luogo la rivelazione, l'*anagnorisis*, il riconoscimento. Nel testo euripideo la dinamica di come ciò avvenga non è molto trasparente. Secondo la testimonianza di uno scolio all'*Alcesti*[89], affermatosi poi nella tradizione successiva, l'eroina, nella concretezza della rappresentazione scenica, sebbene ciò sia taciuto nel testo

[88] In questo senso, nei quadri vesuviani, il personaggio femminile che si associa ad Alcesti come un suo esatto doppione può ritenersi un vero e proprio attributo: esso la qualifica rendendola immediatamente riconoscibile, agendo come un marcatore di identità a tutti gli effetti – così come lo sono la cetra o l'arco e la faretra nel caso di Apollo, la pelle di leone o la clava nel caso di Ercole. Questa peculiarità iconografica, sul piano visuale, è di tal forza da vincolare lo sguardo dell'osservatore al suo solo personaggio, mentre le altre figure che partecipano alla costruzione del dipinto passano in secondo piano. I quadri di Alcesti, nonostante la natura corale della scena, potrebbero avvicinarsi ad una categoria riconosciuta da F. GHEDINI 2022 (in particolare pp. 108-109) in un saggio dedito alla classificazione, estremamente duttile ed elastica, dei meccanismi narratologici dell'arte classica: essa comprende tutte quelle composizioni in cui, pur stante la presenza di più personaggi, la preminenza visiva di uno, il protagonista, liquida tutte le altre figure a meri indicatori di contesto, trasformando la scena in un quadro a protagonista unico.

[89] Cfr. GRECO 2019, p. 10, p. 123.

(cc) BY-NC-SA

originale, farebbe il suo ritorno dal regno dei morti con il capo velato, in un modo tale che lo smascheramento della sua identità possa avvenire secondo una gradualità psicologicamente accettabile – per Admeto e per il pubblico – sino al momento del suo subitaneo svelamento per opera di Ercole. Admeto, tuttavia, come testimoniato dall'estratto sopra riportato, fa fatica ad avvicinarsi alla straniera e allunga la mano verso di lei «come a toccare la testa di Gorgone». Il richiamo metaforico alla testa di Medusa impone una ridefinizione del canale relazionale dell'incontro tra Admeto e Alcesti: al tatto come mezzo identificativo si sostituisce implicitamente, ancora una volta, il senso della vista, strumento di riconoscimento per eccellenza[90]. Con lo sguardo della Gorgone, tuttavia, non esiste alcuna possibilità di reciprocità visiva: in esso risiede un potere mortifero, capace di pietrificare chi vi si imbatte. Lo stesso Perseo per neutralizzare la forza maligna dello sguardo di Medusa – secondo una tradizione riscontrabile nella ceramografia magnogreca di età ellenistica e poi discontinuamente riapparsa nella poesia di Ovidio e nella coeva pittura parietale[91] – fa ricorso ad uno scudo, cioè ad una superficie riflettente, riuscendo solo così ad evitarne il contatto diretto e a mozzare il capo della mostruosa creatura. Admeto è a suo modo un Perseo, anche lui rifugge da un contatto visivo non mediato, guarda Alcesti in tralice, in maniera obliqua, prima che questa possa palesarglisi in un inaspettato 'lieto' fine[92].

[90] Lo sguardo, del resto, nel mondo latino come in quello greco, sa sempre essere fautore di conseguenze evenemenziali impreviste, che siano essere relazionali o psicologiche. Cfr. FRANZONI 2006, GRASSIGLI 2011.

[91] Cfr. Ov., *Met*. 5, vv. 197 ss. e GRASSIGLI 2012.

[92] Cfr. Eurip., *Alkestis* vv. 1144 ss. Il personaggio di Alcesti ritorna sulla scena imprigionato in una condizione di totale mutismo, ancora bloccato aldilà della dimensione della parola e della vita – e, dunque, a metà tra il mondo dei vivi e dei morti, ancora confinato nel mondo delle apparizioni, dei fantasmi, degli *eídola*. Ogni sua parola o chiarimento vengono

Nell'esemplare pittorico ercolanense lo sguardo di Admeto è rivolto verso il basso, in modo tale che non possa correre il rischio di sfiorarsi con quello di Alcesti. Quest'ultima, velata di bianco come il suo doppio, unico personaggio a rivolgere il proprio sguardo al di fuori del quadro, fissa intensamente lo spettatore, raffigurata in una posizione di frontalità che ricorda la più tipica iconografia del *gorgoneion*, l'orrendo volto di Medusa, maschera di follia e di morte[93]. La composizione, a ben vedere, non potrebbe che essere più ossimorica. Se lo sguardo della Gorgone è uno sguardo di morte, di estinzione, quello di Alcesti, pur tratteggiato secondo i caratteri propri della prima, è uno sguardo reduce da una storia ben diversa, di rinascita, di vita, è lo sguardo di chi, dalla Morte, non si è mai lasciato avvincere.

3.2

La necessità di comprendere in che misura un antico frequentatore di queste composizioni riuscisse a percepire le presunte assonanze e discordanze di queste rispetto all'ipotesto euripideo, nonché rispetto alla risemantizzazione operata sin dai tempi in cui, in età augustea, vennero prodotte le prime riletture del mito, sospinge ad una valutazione dei due

proiettati ad un momento futuro, rimandati all'«alba del terzo giorno» (cfr. SUSANETTI 2024, p. 37).

[93] Nella produzione artistica della Roma di prima età imperiale l'immagine di Gorgone, rispetto alla caratterizzazione che la cultura greca sin dal VII sec. a. C. le aveva conferito – occhi estremamente dilatati, una grossa bocca contratta in una smorfia animalesca, zanne ferine, un viso avvizzito, solcato ovunque da rughe, una chioma di serpenti –, viene rielaborata in una figura più umanizzata, memore di un tempo passato in cui, come alcune fonti raccontano, «bellezza e Medusa erano una cosa sola» (cfr. GRASSIGLI 2012, pp. 80-81). In questo senso, l'immagine di Alcesti, del suo volto frontalmente rappresentato, appare ancor più vicina alle coeve soluzioni iconografiche codificate per il personaggio della Gorgone.

(cc) BY-NC-SA

quadri nell'ambito del loro contesto d'uso, e dunque alla valutazione, se mai possibile, della sensibilità intellettuale e delle volontà comunicative della loro committenza, oltreché della capacità delle botteghe artigiane di esaudirne e contemperarne i desideri. L'una o l'altra tradizione del mito possono aver esercitato una suggestione ora maggiore, ora minore, nella mente dei committenti, responsabili economici, in due contesti ben diversi, di programmi pittorici raffinati nella resa e ideologicamente sostenuti nell'ispirazione. Soprattutto rispetto a questi ultimi si intendono valutare le ragioni alla base del confezionamento dei quadri con il mito di Admeto e Alcesti provenienti dalla Casa del Poeta Tragico di Pompei e dall'*Augusteum* di Ercolano. I due complessi, divenuti cantieri di scavo indiscriminato tra la prima metà del XVIII sec. e la prima metà del successivo, come nel caso di tanti altri edifici vesuviani sono stati disordinatamente spogliati delle loro ricchezze artistiche – peraltro ad oggi solo parzialmente note –; tuttavia, la collocazione di quest'ultime nello spazio architettonico originario, grazie ad una accorta e meticolosa rilettura dei resoconti di scavo operata in tempi abbastanza recenti, può dirsi relativamente sicura[94]. La valutazione delle immagini distribuite sulle pareti di uno spazio privato – o di un ambiente di pubblica fruizione ma sostenuto da una committenza privata – impone una sfida ermeneutica di tutt'altro che agile soluzione: i complessi programmi pittorici degli edifici vesuviani si dispiegano come dei veri e propri enigmi dinnanzi allo studioso moderno, e la possibilità di distillarne il senso più profondo

[94] Hanno assolto al ruolo di testi guida nella comprensione dei contesti edilizi in questione i seguenti articoli: BERGMANN 1994, CORALINI 2005, ESPOSITO 2014. A questi, inoltre, si è assommato anche il prezioso supporto rappresentato dalle voci redatte da Pesando 2018 nell'ambito della *Guida Archeologica Laterza* dedicata a Pompei, Oplontis, Ercolano e *Stabiae*.

naufraga ogni qualvolta l'ostinazione di ricostruire l'esistenza di disegni di ispirazione unitaria o semplici relazioni reciproche si infrange contro la constatazione di una più reale complessità dei dati. «Tale azione ermeneutica è complicata dal fatto che, a differenza dell'arte pubblica, quella privata implica modi anche molto diversi tra loro di volontà e possibilità espressive da parte della committenza, intendendo ciò non nel senso dell'esistenza di programmi consapevolmente polisemici, bensì di intenzioni comunicative non necessariamente puntuali e rigorose»[95].

L'affresco rinvenuto nella Casa del Poeta Tragico di Pompei occupava, originariamente, prima del trasferimento nelle sale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, la porzione centrale della parete est del tablino di quella che fu una raffinata dimora del I sec. d. C.: la casa, esemplare per la sua planimetria regolare, ad atrio e a pseudoperistilio, affacciata sulla Via delle Terme e a breve distanza dal Foro cittadino, aveva costituito nel suo complesso il bersaglio di una serie di interventi artistici e artigianali tali da trasformarla, con i suoi assai pregiati quadri di ispirazione mitologica, in un vero e proprio 'teatro della memoria'. Soprattutto nello spazio offerto dalle pareti dell'atrio e dalla parete dell'ambulacro orientale del peristilio si agglutinarono una serie di pitture, purtroppo oggi non valutabili tutte nella loro integrità, concepite, a partire dall'uso dei pigmenti sino alla selezione degli schemi iconografici, in un'ottica di rimandi e rapporti reciproci, e per i quali pure piacerebbe trovare una cornice semantica unificante. Ferma restando l'innegabile importanza che gli ambienti domestici rivestivano, con la loro interazione di strutture architettoniche e complessi figurativi, nella costruzione dello spazio di azione e di esibizione del *dominus* anche

[95] GRASSIGLI 2023, p. 99.

(cc) BY-NC-SA

dopo la fine dell'età repubblicana, l'interpretazione di questi ultimi deve necessariamente considerare l'esistenza, aldilà di ciò che appare, di dinamiche sociali e culturali talvolta assai articolate, e che «mettono in gioco questioni di gusto, preparazione culturale, tendenze, emulazione sociale, sensibilità personale, e dunque difficili da cogliere in una situazione di documentazione per lo più anonima e incompleta; senza considerare l'indispensabile ruolo di mediazione tra committente e opera svolto dall'artigiano esecutore»[96]: la casa del Poeta Tragico, come molte altre *domus* pompeiane, poteva suggestionare i suoi frequentatori nel ricercare, nei pannelli dipinti che ne impreziosivano le pareti, corrispondenze ora duplici, ora triplici, ora motivate da assonanze mitologiche, ora da coincidenze nelle soluzioni iconografiche e nelle scelte compositive generali, e che le letture del nostro tempo non riusciranno mai a comprendere fino in fondo – o quantomeno in un'ottica che sia diversa da quella probabilistica della congettura. Provengono dall'atrio della *domus* due quadri, integralmente leggibili, raffiguranti l'uno 'Era e Zeus', l'altro 'Achille e Briseide'; a questi si aggiungono altri quattro dipinti, tuttavia più lacunosi nello stato di conservazione: due di essi, quasi sicuramente, rappresentano le coppie di 'Anfitrite e Poseidone' e di 'Achille e Agamennone', nei restanti due sono riconoscibili solo due figure femminili – Elena, visibile in un frammento pittorico originariamente appartenuto alla parete orientale dell'atrio, e Afrodite, individuata in un frammento riconducibile al lato meridionale. Da una parete dello pseudoperistilio, invece, proveniva il celebre quadro con il sacrificio di Ifigenia. Un'altra eroina del mito classico funge da protagonista di altri due quadri dislocati in due diversi ambienti della casa: la figlia del

[96] GRASSIGLI 2023, p. 100.

re Minosse, Arianna – o meglio, Arianna abbandonata da Teseo. Il medesimo argomento mitologico viene sviluppato nei due dipinti, l'uno appartenente all'ambiente del triclinio, l'altro ad uno dei *cubicula* della dimora, secondo due soluzioni iconografiche distinte, ambedue attestate nel panorama della pittura vesuviana[97].

La presente analisi intende ora riflettere non tanto sui singoli pannelli e sui loro rapporti nell'ambito dell'asse di percorrenza della *domus* – già altri se ne sono approfonditamente interessati[98] –, ma, tesaurizzando le intuizioni altrui, valutare i sentimenti che possono aver mosso la committenza a selezionare un argomento classico, quale quello del mito di Admeto e Alcesti, in un contesto di tale stampo. Il quadro, che costituisce l'appendice di un programma figurativo debitore di racconti di antichissima tradizione, sviluppati, fra i testi noti, ora dalla scrittura omerica, ora dalla scrittura teatrale classica – e che in passato hanno motivato l'attribuzione alla *domus* del nome di 'Casa del Poeta Tragico' –, fu evidentemente selezionato, assieme a tutto il corredo mitologico cui appartiene, da una committenza colta, vivace, capace di apprezzarne i significati, magari anche sulla scorta delle nuove valorizzazioni culturali. Sarebbe intellettualmente appagante riuscire a ricondurre, non tanto la selezione del soggetto, quanto più la sua circolazione, a quell'*imagerie* che aveva preso forma all'inizio dell'età imperiale; le cui figure mitiche, così come era avvenuto nel caso dell'episodio dell'abbandono di Arianna a Nasso da parte di Teseo, nell'arco di appena un paio di generazioni, dalle prime eroiche, altisonanti redazioni (all'occorrenza disponibili a prestarsi

[97] BRAGANTINI 1995, pp. 191-192.
[98] Per un'analisi approfondita dei quadri mitologici: BERGMANN 1994, pp. 232 ss.

(cc) BY-NC-SA

anche ad una lettura in chiave politica), avevano trovato sviluppo in forme assai più vezzose e 'narrative' : nel caso specifico dell'eroe ateniese e della scena del suo distacco da Arianna, ricorda I. Bragantini, l'evoluzione del racconto per immagini del mitema è stato segnato da due distinte fasi iconografiche – peraltro le medesime che ci sono note anche dai materiali della Casa del Poeta Tragico[99]. Mentre le attestazioni pittoriche databili agli inizi del I sec. d.C. valorizzano il momento in cui, istigato da Atena, Teseo abbandona Arianna per volgersi, così come Enea – e dunque, secondo un'ulteriore, politicizzata, trasfigurazione, come Augusto – verso la causa superiore della rifondazione civica, i quadretti elaborati nel corso della metà del I sec.[100] presentano «l'epilogo "romanzesco" della fanciulla abbandonata, che si sveglia sulla spiaggia in compagnia di un amorino in lacrime»[101], dimenticata dal suo eroe che, non direttamente rappresentato, viene rievocato dall'icona di un'imbarcazione raffigurata in lontananza sul flutto dei marosi[102]. Nel caso della tradizione del mito di Alcesti in prima età imperiale, anche se partecipe di una medesima cultura immaginifica, non può essere ricostruita una similare parabola evolutiva. Non si tratta, per quanto concerne lo stato delle testimonianze iconografiche, di un difetto motivato solo dalla loro esiguità numerica o dal fatto che esse siano concentrate tra la tarda età giulio-claudia e l'età flavia. Certo, la figura di Alcesti, per il suo carattere di modello femminile esemplare – valorizzata

[99] BRAGANTINI 1995, pp. 192-193: la soluzione compositiva secondo cui è stato concepito il quadro proveniente dal triclinio, osserva l'autrice, corrisponde ad una configurazione antecedente, nelle attestazioni, rispetto a quella adottata nel quadro rinvenuto in uno dei *cubicola*.

[100] Circa una ventina.

[101] BRAGANTINI 1995, p. 192.

[102] Interessante, circa tale dettaglio iconografico, quanto rilevato da GRASSIGLI 2023, pp. 111-112 a proposito di un quadro pittorico della Casa di Meleagro a Pompei.

per il suo eroismo anche dalla cultura letteraria contemporanea –, molto verosimilmente poté essere attenzionata dal riformismo morale augusteo; tuttavia, allo stato attuale della documentazione, risultano totalmente assenti tracce di questo mitema in contesti propriamente considerabili come 'politici', tali da legittimare l'idea di una divulgazione 'dall'alto' del modello mitologico – e non sembra che faccia eccezione, dal momento che a promuoverne l'edificazione non furono le autorità centrali, lo spazio, pur pubblico, dell'*Augusteum* ercolanense.

I giochi pittorici che si consumano all'interno della Casa del Poeta Tragico, come B. Bergmann ha ben saputo mettere in evidenza[103], rappresentano un'autentica – e non esclusiva – testimonianza di quanto le manifestazioni artistiche private fossero libere e flessibili nel loro sperimentalismo, capaci, aldilà di una più o meno forte cogenza del linguaggio artistico ufficiale, di intraprendere scelte originali: anche in età imperiale (e sarebbe inverosimile pensare il contrario), in una società quale quella romana, giuridicamente basata per tutto il corso della sua storia sulla cellula fondamentale della *familia*, oltreché sull'incontrovertibilità dell'*auctoritas* della stessa figura patriarcale, i privati non vollero rinunciare alle licenze espressive proprie dell'arte domestica dell'età età repubblicana; in essi non venne mai meno il desiderio di poter dar forma alle proprie convinzioni morali, a quegli ideali e a quei valori sentiti come fondamentali, o semplicemente di dar mostra delle proprie capacità economiche e sociali. Nello spazio domestico della Casa del Poeta Tragico l'immagine di Alcesti dovette esser recuperata in ragione di un non poco complesso programma di raffinati rimandi mitologici (a patto che esso possa mai esser esistito): è

[103] BERGMANN 1994, p. 245.

(cc) BY-NC-SA

significativo, in questo senso, il fatto che il personaggio di Alcesti condivida con le altre figure femminili raffigurate nei quadri circostanti una sorte affine. Anche Alcesti, come Briseide e come Elena, presenti tra le figure delle pitture parietali dell'atrio, sottratte dal posto prima legittimamente occupato, rispettivamente accanto ad Achille e al fianco di Menelao, riesce solo in ultimo a far ritorno alla propria condizione originaria – nel suo caso, la vita. Con la moglie del re spartano, peraltro, se si prende in considerazione la palinodia antiomerica dell'*Elena* euripidea[104], Alcesti condivide il singolare statuto di *éidolon*. E al pari di Ifigenia, protagonista dell'unico quadro proveniente dall'ambiente del peristilio, direttamente retrostante al tablino cui apparteneva l'affresco di Admeto e Alcesti, anche la moglie del re di Fere è una vittima sacrificale della prepotenza maschile, la medesima, oltretutto, che si ritrova a subire Arianna. E forse, alla visione del quadro del tablino, nella mente del committente o di un frequentatore abituale, in questo significativo gioco di inesauribili rimandi in cui la pista dettata dalla drammaturgia di Euripide offriva solo uno dei percorsi tematici possibili, potevano echeggiare, a seconda del personale grado di erudizione, sull'onda della suggestione generale offerta dal singolare contesto, i versi della stessa *Alcesti* euripidea. L'invito ad allenare la memoria, richiamando i versi di uno dei più celebri testi del tragediografo ateniese, poteva essere caldeggiato anche dalla visione del mosaico pavimentale immediatamente sottostante al quadro[105]: l'*emblema* in questione raffigura un gruppo di attori tragici intenti all'allestimento di un dramma satiresco; significativamente anche l'*Alcesti* del 438 a. C., pur

[104] Ispirata al 'ricantamento' dell'episodio epico, in forme liriche, dei dattilo-epitriti della *Palinodia* di Stesicoro.
[105] Cfr. BERGMANN 1994, p. 254, BRAGANTINI 2001, p. 812.

nell'incertezza del suo genere di appartenenza, occupò, al momento della rappresentazione scenica, il posto solitamente destinato, in quanto ultimo atto della tetralogia tragica, al dramma satiresco. In questo senso anche la scelta di rappresentare la figura di Alcesti in un gesto di inequivocabile intensità, con la mano portata al mento, a metà tra l'esser costernata dal dolore e sopraffatta dal dubbio, non sembra essere un fatto da trascurare. Nell'opera di Euripide la protagonista, mentre si prepara a consegnarsi all'Ade[106], ripercorre gli spazi della casa che – realmente e simbolicamente – hanno segnato in quel luogo la sua esistenza di donna, e cerca invano di trattenersi dal manifestare il dolore per la sorte che le sopraggiunge: l'incontro con lo spazio domestico più intimo, il talamo nuziale, fonte dei suoi mali e delle sue gioie, coglie Alcesti, incapace di sopportare la pressione delle sue pulsioni, in uno stato di concitata disperazione, quasi non fosse del tutto pronta ad abbandonare la vita che ha troppo cara. Anche al momento dell'addio definitivo[107], una volta riacquisita la lucidità, Alcesti guarda con pentimento e sofferenza al passato, e con analogo senso di afflizione al futuro: rivolge la mente, ancora un'ultima volta, al momento delle sue nozze, alla causa prima della sua morte, e, senza riversarne la colpevolezza sul marito, ne rivendica eroicamente la necessità. Ma allo sguardo retrospettivo sulla vita trascorsa si sovrappongono le angosciose prefigurazioni del futuro: il timore di un secondo matrimonio di Admeto, il pensiero raccapricciante di una nuova madre per i suoi figli, di una matrigna ostile e malevola. Alcesti prega, supplicando il marito, che tutto ciò possa non verificarsi. Il gesto secondo cui Alcesti è codificata nel dipinto

[106] Eurip., *Alkestis* vv. 158 ss.
[107] Eurip., *Alkestis* vv. 280 ss.

(cc) BY-NC-SA

della Casa del Poeta Tragico, che apporta una variante iconografica importante al modello di base su cui sono approntati gli altri esemplari pittorici presi in considerazione[108], fornisce visibilità proprio a questo senso di incertezza e disperazione, tutto umano – ma che non deintensifica il significato del sacrificio –, dell'eroina euripidea.

In una cultura in cui la memoria, ancor più di altre capacità, costituiva una dote indiscussa, da affinare con la pratica e con l'esercizio ripetuto, eventualmente anche negli spazi domestici attraverso il ricorso sussidiario alle pitture parietali, la stessa attività mnestica, come da alcuni è stato dimostrato, poteva avere una sua fondamentale importanza anche nel determinare i caratteri della decorazione figurata: se si pensa al fatto che, come un aneddoto tramandato da Plutarco attesta, gli esametri dell'epopea omerica rappresentavano, almeno tra le classi sociali più elevate, un irrinunciabile bagaglio culturale, assimilato e impresso eternamente nella memoria[109], ciò può dirsi ancor più vero nel caso della produzione teatrale della Grecia di V sec. a. C., i cui testi, nei teatri locali dei territori dell'impero romano continuavano ininterrottamente ad essere rappresentati e apprezzati dal vasto pubblico, oltre ad essere riproposti anche negli spazi

[108] In cui Alcesti, come sopra riportato, viene rappresentata nell'atto di stringere a sé il marito in un abbraccio confortante. Il gesto del portarsi la mano al mento riapparirà nell'immagine di Alcesti scolpita sulla fronte del sarcofago ostiense di C. Iunius Euhodus e Metilia Acte: si tratta significativamente dell'unico esemplare – insieme ad un altro proveniente da Genova – in cui l'evento della reintegrazione in vita di Alcesti compare sulla lastra frontale del sarcofago, motivato, come sostiene WOOD 1978 in una lettura che pare cogliere nel segno, dalla devozione dei due coniugi al culto orientale di Cibele e alle sue promesse soteriche; Metilia, infatti, era sacerdotessa della Grande Madre presso Ostia. Non pare, invece, aver trovato alcuna continuità il motivo artistico del 'doppio' di Alcesti: in linea con la tendenza al racconto sinottico tipico dei rilievi dei sarcofagi romani la figura dell'eroina, anche quando duplicata iconograficamente, si inserisce coerentemente nelle evoluzioni proprie della *narratio continua*.

[109] Plut., *Brut*. 23. Inoltre cfr. BERGMANN 1994, pp. 248-249.

chiusi dei banchetti gentilizi, magari al fianco di quegli stessi quadri ai quali essi avevano fornito l'ispirazione.

La riesumazione del medesimo mito di Admeto e Alcesti in uno dei quadri mitologici attribuiti al ciclo pittorico dell'*Augusteum* di Ercolano, sviluppato secondo una soluzione iconografica parzialmente differente dall'esito della rielaborazione dello schema compositivo nel dipinto della Casa del Poeta Tragico, dovette avvenire assecondando esigenze e fondamenti ideologici diversi da quelli alla base di quest'ultimo. L'*Augusteum*, sede del culto della persona dell'imperatore e dei membri della sua famiglia[110], assieme all'*Aedes Augustalium* e alla *Basilica Noniana* partecipava ad un complesso di edifici pubblici condensati attorno al punto di incontro del decumano massimo della città con il cardo III. L'edificio, che oggi riposa nascosto al di sotto della vita dell'odierno tessuto urbano di Ercolano, è noto nella sua articolazione planimetrica grazie alle descrizioni e alle ricostruzioni grafiche delle ricerche effettuate nel corso del Settecento, allorquando il complesso venne esplorato tramite la realizzazione di cunicoli e gallerie sotterranee che resero possibile l'asportazione, spesso acritica e parziale, dei materiali pittorici e scultorei ivi rinvenuti[111]. L'edificio venne realizzato negli anni centrali del I sec. d. C.[112], e come testimonia un

[110] Esso era noto sotto diversi nomi nella letteratura archeologica passata, identificato ora come *Porticus*, ora come *Forum*, ora come *Basilica*.

[111] Le operazioni di scavo legate all'*Augusteum* di Ercolano avvennero in due tempi distinti: la prima campagna, patrocinata dalla problematica figura dell'ingegner Alcubierre, ebbe luogo tra il 1739 e il 1740; la seconda, guidata dal Weber, nel 1761. Cfr. ESPOSITO 2014 p. 33, GUIDOBALDI 2018, p. 404.

[112] Dall'edificio provengono due distinti gruppi statuari, il primo dei quali fu realizzato in età claudia per iniziativa di *L. Mummius Maximus*. Esso comprendeva le statue del *Divus Augustus* e dell'*Augusta* Livia, divinizzata, di Tiberio, di Antonia Minore, di Claudio, di Agrippina e di Nerone Cesare e di Claudia Ottavia. Dal momento che la statua raffigurante Agrippina non presentava ancora l'appellativo di *Augusta*, assunto soltanto nel 50 d. C., e che la statua di Nerone doveva esser stata eretta solo a seguito della sua adozione,

(cc) BY-NC-SA

preziosissimo documento epigrafico rinvenuto al di sopra di una nicchia della parete ovest della struttura, riportante il testo *Augustales p(ecunia) s(ua)*, fu l'esito di un oneroso sforzo economico compiuto come atto di evergetismo verso la comunità ercolanense dai membri del collegio sacerdotale degli Augustali. Fatta eccezione per la parete nord dell'edificio, sulle cui estremità, in asse con i bracci laterali del portico, si aprivano due nicchie semicircolari cui appartenevano i quadri raffiguranti 'Teseo liberatore', 'Ercole e Telefo', 'Achille e Chirone' e 'Marsia e Olimpo', lo stato attuale delle conoscenze relative al complesso programma decorativo dell'edificio risulta purtroppo piuttosto desultorio. Non solo mancano certezze a proposito dei rapporti che i quadri superstiti intrattenevano con gli spazi dell'*Augusteum*, ma, oltre ad una serie di pitture, ventidue, attribuibili con una certa sicurezza al complesso, se ne contano molte altre la cui assegnazione risulta piuttosto periclitante, basata su evidenze puramente indiziarie, e su nessuna confortante certezza; la documentazione di scavo ad esse relativa, infatti, ne fa menzione in maniera sommaria, ambigua, o addirittura ne tace totalmente. In questi casi, i criteri di attribuzione delle pitture al complesso si sono fondati esclusivamente su elementi interni alle stesse: per il loro riconoscimento sono stati presi in considerazione le dimensioni, la forma, la struttura, i soggetti rappresentati,

avvenuta anch'essa nel 50 d. C., è probabile tutto il ciclo statuario dovette esser stato allestito in quegli stessi anni, ragionevolmente poco dopo la costruzione dell'*Augusteum*, avvenuta, dunque, poco prima della metà del secolo. Il secondo ciclo statuario, invece, comprendeva le statue relative ai membri della famiglia dei Flavi: Tito, imperatore in carica, Giulia di Tito, Flavia Domitilla e Domizia, moglie di Domiziano. L'erezione di questo secondo ciclo statuario va riconnessa, come sostiene ESPOSITO 2014 pp. 33-34, probabilmente, ad una generale opera di restauro e ridecorazione dell'edificio, quando vennero realizzate anche le pitture in IV stile maturo.

i colori utilizzati, lo stile, la resa pittorica[113]. A questo secondo gruppo di pitture appartiene anche lo stesso quadro raffigurante la vicenda mitologica che vede protagonista Alcesti. Esso, affine per dimensioni ai quadri succitati, vicino stilisticamente all'affresco con 'Ercole bambino che strozza i serpenti', poteva appartenere, assieme a quest'ultimo, in uno stesso sistema decorativo, alla parete orientale della struttura. Ma indipendentemente da ciò, la speranza, per un interprete moderno, di poter cogliere le possibili associazioni semantiche cui lo spettatore antico era sollecitato alla vista di tale affresco risulta subordinata al problema dell'interpretazione generale del programma decorativo dell'edificio tutto, e dunque, degli eventuali messaggi politico-ideologici da esso veicolati. Molteplici sono stati gli studiosi che negli ultimi decenni si sono cimentati sulla questione[114]. Alcuni, negando l'esistenza di un programma figurativo complessivo, e valorizzando il carattere polifunzionale dell'edificio, hanno ravvisato nell'apparato figurativo dello stesso un intrico di filoni tematici differenti, comunque tutti concorrenti, anche se diversamente, all'esaltazione, in chiave allusiva, della figura dell'imperatore – tra le piste tematiche, spiccherebbero, in particolare, quelle legate alle figure eroiche di Ercole e Teseo: il primo, ecista della stessa città di Ercolano, venerato anche negli edifici circostanti[115], il secondo, mitico re di Atene, significativamente ricordato nel suo ruolo di 'liberatore' a seguito della felice riuscita dell'impresa cretese. Altri, data la presenza di Ercole e, soprattutto, del figlio Telefo, fondatore di Pergamo, anche lui come Romolo e Remo nutrito

[113] Vd. ESPOSITO 2014, pp. 44 ss.
[114] Un buon riassunto a proposito delle prospettive ermeneutiche a riguardo è offerto da ESPOSITO 2014, pp. 45-47.
[115] Vd. CORALINI 2005.

(cc) BY-NC-SA

e allevato da una creatura bestiale, hanno ricercato al di là delle immagini i segni del tentativo di instaurare un legame, più o meno storico, tra il centro vesuviano e la stessa Roma. Altri ancora, focalizzandosi esclusivamente sui quattro personaggi principali degli affreschi del portico settentrionale, e sulla loro condizione di non adulti, hanno riconosciuto nei vari quadri un'allusione ai diversi momenti della parabola paidetica, alle diverse tappe della crescita e dell'educazione dei giovani, destinati, in quanto tali, alla costruzione del futuro di Roma.

Se l'idea di voler comprendere gli esatti meccanismi di recupero del mito di Admeto e Alcesti nel macrocontesto pittorico dell'*Augusteum* può di buon diritto considerarsi poco ragionevole, mancando parte significativa della relativa documentazione, può forse avere un qualche significato valutarne la presenza in forme più generali, e soprattutto in funzione dell'unica certezza aldilà della costruzione dell'edificio: la sua committenza. Il progetto di edificazione dell'*Augusteum* da parte del collegio sacerdotale degli Augustali avvenne nell'ambito di un generalizzato rifiorire della città di Ercolano fra l'età di Augusto e di Claudio, allorquando, molti membri dell'aristocrazia locale – parallelamente a quanto stava avendo luogo in molti altri centri coloniali e municipali dell'Italia romana – parteciparono alla vita civica rendendosi munifici nei confronti delle proprie comunità di appartenenza. Le evergesie dei notabili ercolanensi si incanalarono soprattutto in atti di intervento edilizio che adeguarono il *municipium* ai canoni idealtipici dell'*urbanitas* romana – segno concreto anche in molte altre realtà cittadine della volontà di allinearsi alla politica dell'Urbe –, trasformandolo in una delle tante città-

vetrina dell'impero[116]. Mossi solo formalmente da un sentimento di *amor civium*, i ricchi evergeti locali auspicavano di potersi giovare dei ritorni delle loro liberalità nei confronti del *popolus* sul campo della politica cittadina, e di vedersi gratificati e riconosciuti dal medesimo corpo elettorale popolare attraverso la possibilità di rivestire le principali magistrature municipali – talvolta, trampolino di lancio verso la carriera imperiale[117]. I ricchi liberti benefattori, invece, potevano ragionevolmente sperare di vedersi appagati in altre forme, gettando lustro sulla propria progenie, eventualmente preformandone il futuro politico, e ricevendo onori tangibili e perpetui – statue in proprio nome, come tra l'altro avvenne nel caso di uno degli Augustali ercolanensi, L. Mummius Maximus –, potenti strumenti per la costruzione di memorie familiari. Se le città, gangli nevralgici di una rete politica, amministrativa e fiscale, materializzavano nei propri apparati urbanistici[118] la volontà di identificarsi con le forme del *modus vivendi* romano, anche i singoli edifici, aldilà della sincerità dell'adesione dei loro committenti al regime imperiale, favorivano in scala ridotta un'analoga

[116] GUIDOBALDI 2018, pp. 304-305.

[117] Pur sussistendo differenze importanti tra i cittadini romani delle colonie e gli abitanti dei municipi, almeno fino all'inizio del III sec. d.C.: mentre ai notabili delle colonie di diritto romano o latino era concesso far carriera presso Roma, nel caso degli esponenti della nobiltà municipale, come ricorda CRACCO RUGGINI 1999, pp. 209-210, non era contemplato per i neocittadini romani «che provenivano dai ranghi dei magistrati locali […] l'accesso a carriere nell'alta amministrazione imperiale o in senato. Soltanto in via straordinaria il diritto politico agli *honores* delle carriere imperiali venne collettivamente concesso dal principe a talune città, per esempio a quelle della Gallia Narbonense nel 14 d.C. per intervento di Augusto e Tiberio, e a quelle della Gallia interna a partire dal 48 d.C., con l'appoggio di Claudio (che era nato a Lione)».

[118] Ma non solo; nella documentazione archeologica ed epigrafica anche le realtà apparentemente più marginali – perché non concepite da Roma come gangli dell'amministrazione periferica – dei *vici* e dei *pagi* sembrano volersi livellare, innanzitutto esteriormente, alle forme della vita urbana, fino al punto da scimmiottarne anche i caratteri della vita associata. Cfr. CRACCO RUGGINI 1999, pp. 215 ss.

(cc) BY-NC-SA

emanazione. Anche l'*Augusteum* della piccola città municipale di Ercolano può aver preso parte, in quanto sede del culto imperiale, al grande moto collettivo della celebrazione della romanità, mostrandole la propria devozione, con il complesso statuario dedicato da L. Mummius Maximus alla famiglia imperiale, e ricordandone, a seconda di come si voglia interpretare l'incompleta e decontestualizzata documentazione pittorica, i suoi eroi, i suoi miti, i suoi valori culturali. Di fronte agli occhi di un antico visitatore dell'*Augusteum* l'immagine di Alcesti, aldilà di ogni possibile e consapevole strumentalizzazione politica – peraltro difficilmente valutabile –, si inseriva in un contesto che, in virtù della sua stessa vocazione costituzionale mirava all'esaltazione delle virtù, degli ideali, e dei comportamenti fondamentali di una romanità rinata sotto l'egida del principato. Dinnanzi alla visione del quadro, i versi dell'*Alcesti* euripidea potevano anche risuonare nelle orecchie dello spettatore antico, ma l'ambiente in cui l'immagine era accolta trascinava realisticamente verso un altro ordine di considerazioni: la devota moglie del re di Fere, riscoperta creatura salvifica sulla scorta dell'edulcorazione del suo effettivo ruolo, offriva, a chi ne avesse saputo cogliere il senso, un educativo termine di confronto. Non è forse un caso il fatto che il dipinto, pur realizzato in età claudia e restaurato, come tutta la restante decorazione parietale, in età flavia, mantenga il più antico schema iconografico noto per la resa del mitema: esso è quello che meglio degli altri riesce a valorizzare, raffigurando Alcesti nell'atto di stringere a sé il marito, la portata salvifica del suo sacrificio[119]. Così come delineata nel quadro dell'*Augusteum* di

[119] Nonostante i suoi effetti dolorosi sulla sorte del marito non vengano omessi. Cfr. *supra* p. 21.

Ercolano, l'eroina euripidea costituisce il più efficace richiamo metaforico alle riletture in chiave eroica che la cultura del nuovo millennio aveva elaborato, significativamente posta in controcanto al quadro, la cui attribuzione al programma figurativo dell'edificio appare molto probabile anche per una evidente coerenza semantica, raffigurante il personaggio di Medea: rispetto alla maga tessala, creatura scellerata, disumana, *exemplum* di una femminilità assolutamente negativa, Alcesti, ancora una volta, risulta il migliore dei prototipi muliebri possibili.

BY-NC-SA

BIBLIOGRAFIA

BERGMANN 1994: B. BERGMANN, *The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii*, in «Bollettino d'Arte», vol. 76, n. 2, 1994, pp. 225-256.

BRAGANTINI 1995: I. BRAGANTINI, *Problemi di pittura romana*, in «Aion» 2, 1995, pp. 175-197.

BRAGANTINI 2001: I. BRAGANTINI, *Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alcesti*, in «Mèlanges de l'École Francaise de Rome-Antiquitè» vol. 113, n. 2, 2001, pp. 799-822.

CALASSO 1988: R. CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, 1988.

CENERINI 2009: F. CENERINI, *La donna romana*, Bologna, 2009.

CORALINI 2001: A. CORALINI, *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana, I secolo a.C. - 79 d.C.*, in «Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei» 4, Napoli, 2001, pp. 339-354.

CORALINI 2005: A. CORALINI, *Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive*, in «Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano» 2005, pp. 339-354.

CRACCO RUGGINI 1999: L. CRACCO RUGGINI, *La città imperiale*, in A. GIARDINA, A. SCHIAVONE (a cura di), *Storia di Roma*, Torino, 1999, pp. 201-266.

DE MARTINO 1975: E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, 1975.

DI BENEDETTO 1975: V. DI BENEDETTO, *Euripide, teatro e società*, Torino 1975.

ESPOSITO 2014: D. ESPOSITO, *La pittura di Ercolano*, in «Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei» 33, Napoli, 2014.

FRANZONI 2006: C. FRANZONI, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino, 2006.

GHEDINI 2022: F. GHEDINI, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma, 2022.

GIACCO 2022: M. GIACCO, in M. GRIMALDI (a cura di), *I pittori di Pompei: affreschi romani dal Museo Archeologico di Napoli*, Roma, 2022.

GINZBURG 2023a: C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Milano, 2023, pp. 49-115.

GINZBURG 2023b: C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, 2023, Milano, pp. 157-201.

GRASSIGLI 1998: G. L. GRASSIGLI, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli, 1998.

GRASSIGLI 1999: G. L. GRASSIGLI, *Tra moderno e antico: per un confronto sull'iconologia archeologica*, in «Ostraka» 8, 1999, pp. 447-468.

GRASSIGLI 2011: G. L. GRASSIGLI, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (2)*, in «Eidola» 8, 2011, pp. 51-54.

GRASSIGLI 2012: G. L. GRASSIGLI, Magica Arma*. (Ov.* Met*. 5, 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative a Roma*, in F. GHEDINI, I. COLPO (a cura di), *Il gran poema delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, 2012 («Antenor Quaderni», 28), pp. 73-84.

GRASSIGLI 2023: G. L. GRASSIGLI, *Tra soggetto e forma. I quadri dell'atro della casa di Meleagro (Pompei VI 9, 2.13)*, in «Eidola» 20, 2023, pp. 99-113.

GRECO 2022: G. GRECO, *Note al testo* in G. GRECO (a cura di) *Euripide. Alcesti*, Milano, 2022.

GUIDORIZZI 1991: G. GUIDORIZZI, *Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni*, in M. BETTINI (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto: strategie dell'identità*, Roma-Bari, 1991, pp. 31-46.

(cc) BY-NC-SA

GUIDOBALDI 2018: M. P. GUIDOBALDI, in F. PESANDO, M. P. GUIDOBALDI (a cura di), *Pompei, Oplontis, Ercolano*, Stabiae, Bari-Roma, 2018.

ISLER-KERÉNYI 2015: C. ISLER-KERÉNYI, *Iconographical and iconological approaches*, in «The Oxford handbook of Greek and Roman Art and Architecture», Oxford, 2015, pp. 557-578.

MENICHETTI 2018: M. MENICHETTI, *La colonizzazione dell'immaginario. Augusto e la memoria di Roma*, in M. CIPRIANI, A. PONTRANDOLFO, M. SCAFURO (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, II, 1, Paestum, 2018, 65-84.

MENICHETTI 2021: M. MENICHETTI, *Augusto e la teologia della Vittoria*, Roma, 2021.

O'HIGGINS 1993: D. O'HIGGINS, *Above Rubies: Admetus'Perfect Wife*, in «Arethusa» XXVI, 1993, pp. 77-97.

PADUANO 1986: G. PADUANO, *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, 1986.

PAOLUCCI 2015: P. PAOLUCCI, *Il centone virgiliano Alcesta dell'*Anthologia Latina, Hildesheim, 2015.

PATTONI 2006: M. P. PATTONI, *Alcesti. Variazioni sul mito*, Venezia, 2006.

PESANDO 2018: F. PESANDO, in F. PESANDO, M. P. GUIDOBALDI (a cura di), *Pompei, Oplontis, Ercolano*, Stabiae, Bari-Roma, 2018.

RABINOWITZ 1993: N. S. RABINOWITZ, *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Londra, 1993.

SCHMIDT 1981: M. SCHMIDT, s.v. «Alkestis», *LIMC*, V. 1, 1981, pp. 534-544.

SCIARAMENTI 2023: B. SCIARAMENTI, *Metamorfosi e corpo. Poesia ovidiana e arti figurative*, Roma, 2023.

SUSANETTI 2007: D. SUSANETTI, *Euripide: fra tragedia mito e filosofia*, Roma 2007.

SUSANETTI 2024: D. SUSANETTI, *Euripide. Alcesti*, Venezia, 2024.

TORTORELLI GHIDINI 2011: M. TORTORELLI GHIDINI, *Vita per vita. Alcesti tra antico e moderno*, in *Dall'immagine alla storia* in «Studi in memoria di S. Adamo Muscettola», Napoli, 2011, pp. 2-12.

VERNANT 1965: J. P. VERNANT, *Mithe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Parigi, 1965.

VERNANT 1991: J. P. VERNANT, *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?*, in M. BETTINI (a cura di) *La maschera, il doppio, il ritratto: strategie dell'identità*, Roma-Bari, 1991, pp. 3-11.

VEYNE 1983: P. VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Parigi, 1983.

WOOD 1978: S. WOOD, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, in «American Journal of Archaeology», vol 82, n. 4, 1978, pp. 499-510.

ZANKER 1989: P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, 1989 (trad. it. di *Augustus und die Macht der Bilder,* Monaco, 1987).

ZANKER, EWALD 2008: P. ZANKER, B. C. EWALD, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, 2008 (trad. it. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Monaco, 2004).

ZIMMERMANN 2016: B. ZIMMERMANN, *La commedia greca*, Roma, 2016 (trad. it. di *Die griechische Komödie*, Francoforte sul Meno, 2006).

BY-NC-SA



Fig. 1 Pompei, VII, 6, Masseria di Irace. Quadro con Admeto e Alcesti, Napoli, MANN, SN16 (da GIACCO 2022, p. 122).

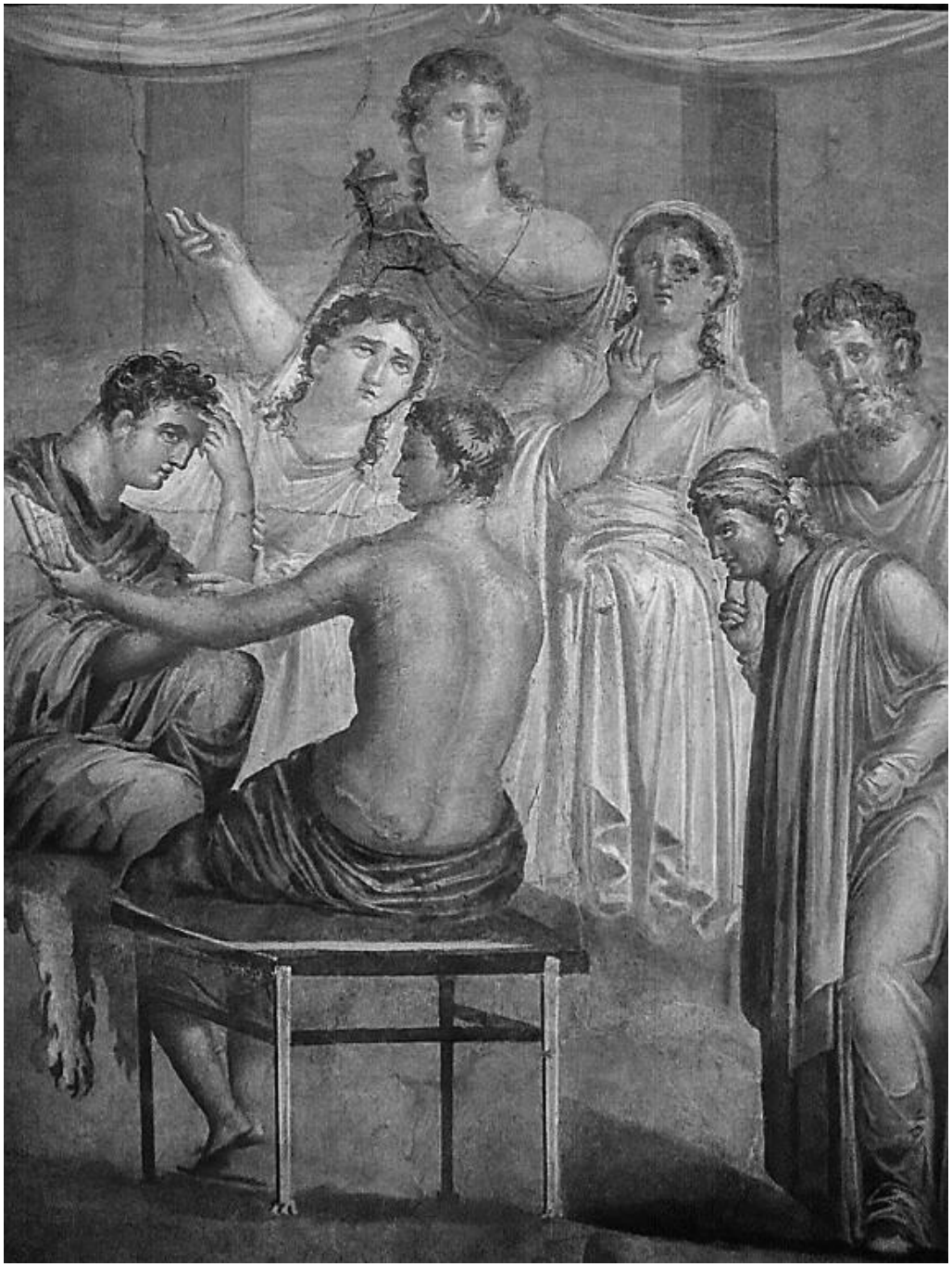


Fig. 2. Ercolano, *Augusteum.* Quadro con Admeto e Alcesti, Napoli, MANN, inv. 9027 (da SCHMIDT 1981, p. 407).

(cc) BY-NC-SA



Fig. 3. Pompei, VI, 8, 3-5, Casa del Poeta Tragico, *tablinum* (8). Quadro con Admeto e Alcesti, Napoli, MANN, inv. 9026 (da GIACCO 2022, p. 123).



Fig. 4. Pompei. Quadro con Admeto e Alcesti, Napoli, MANN, inv. 9025 (da GIACCO 2022, p. 123).

(cc) BY-NC-SA