

## IL MAGNETE DELLA MORTE

*Ted Hughes e l'Alceste di Euripide*

«... As I helped you  
Escape incognito  
The death who had already donned your features,  
The mask of his disguise»

T. Hughes, *Remission*

«... ti guardavo, così come sono immobile / per sempre ora, per sempre / curvo solo un istante davanti alla tua bara aperta»<sup>1</sup>. La morte della persona amata si condensa nell'ultima breve e commossa contemplazione del cadavere composto per le esequie, prima che la sepoltura e la tenebra della terra lo sottraggano definitivamente alla vista. Una contemplazione di pochi momenti che la memoria fissa in una permanenza inscalfibile e pietrificata, per poi volgersi ancora più indietro nel tempo, rintracciando, nella visione di quel corpo ancora vivo, l'ombra minacciosa che già lo avvolgeva: «Ora, lo vedo, vedevo lì seduta la ragazza / sola che sarebbe morta. Quel tailleur azzurro, folle uniforme di esecuzione». Figura di vivente e al contempo cadavere consegnato all'Orco, per una sorta di «male d'amore», in un vuoto che risucchia tutto: «inciampavo nel tuo cadavere e cadevo con lui / dentro il tuo abisso»<sup>2</sup>.

Tali sono le immagini che Hughes disegna ripensando alla moglie, la poetessa Sylvia Plath, morta suicida nel febbraio del 1963, quando tra i due già si era consumata, tuttavia, una sofferta separazione. Il trauma di quella perdita, di quel gesto autodistruttivo e della muta disperazione dei sopravvissuti — Hughes e i due figli piccoli («facevamo silenzio profondo, noi tre, / ciascuno nel suo letto... Giacevamo nella tua morte») — si dispiega a trentacinque anni di distanza nel canzoniere *Lettere di compleanno*, che il poeta costruisce evocando, rendendo presente — come egli stesso ebbe a dire — la figura della moglie scomparsa, attraverso un difficile viaggio mnestico tra schegge di esistenza, episodi di crisi, presagi sinistri e momenti di felicità e di amore ignaro. Una raccolta data alla stampe nel 1998, pochi mesi prima che la morte cogliesse lo stesso Hughes, disceso, nell'ottobre di quell'anno, nel regno delle ombre in cui «Sylvia, novella Alceste, l'aveva anticipato... Ted-Admeto, comprendiamo

<sup>1</sup> «... I looked at you, as I am stilled / Permanently now, permanently / Bending so briefly at your oper coffin» da *The Blue Flannel Suit*, poesia appartenente alla raccolta *Birthday Letters* di T. Hughes; l'opera, pubblicata nel 1998, viene citata qui e più oltre nella traduzione italiana di A. Ravano; T. Hughes, *Lettere di compleanno*, trad. e note di A. R., introd. di N. Fusini, Milano 1999, 137.

<sup>2</sup> *Lettere di compleanno*, 327 (*Fiaba*).

<sup>3</sup> *Ibid.* 377 (*Vita dopo la morte*).

ora — scrive un'illustre anglista —, era rimasto per piangerla, per cantarla. Viveva per il canzoniere»<sup>4</sup>.

La suggestione di questo accostamento che sovrappone alla coppia dei due poeti moderni la vicenda mitica di Alceste e Admeto trae maggiore forza e valore ermeneutico se si pensa che nei mesi che precedono la morte, Hughes portò a termine un lavoro cui aveva posto mano, una prima volta, già nel 1993: una «new version» — così recita il frontespizio del volume<sup>5</sup> — dell'*Alceste* di Euripide. Una versione-rifacimento, come si avvede ben presto il lettore, e non una mera *translation*, tanto più che Hughes non era propriamente «a classical scholar» dotato di agguerriti strumenti filologici<sup>6</sup>.

Convinto, d'altro canto, del valore educativo dei miti e delle favole antiche — inesauribili risorse di riflessione e di ispirazione — Hughes ravvisava, nel mondo greco, un momento originario di fondazione culturale e poetica: «Dovunque noi ci guardiamo intorno adesso, nel mondo moderno, non è facile trovare qualsiasi cosa che non fu in qualche modo prefigurata nella concezione di quei primi Greci. E niente colpisce di più riguardo alle loro idee dell'atmosfera strana, visionaria da cui emergono»<sup>7</sup>. Un patrimonio di storie che l'antichità ci consegna come «piccole industrie di comprensione» che da un lato articolano contenuti rilevanti «nella nostra stessa esperienza», e che, dall'altro, alimentano una «meditazione privata continua».

Ogni storia è allora come «una scatola di arnesi» che si offre al poeta, dandogli la possibilità allo stesso tempo di ricomprendere quella vicenda «come se fosse la prima volta» e di produrre «qualcosa di completamente nuovo e di sovrastante, qualche direzione completamente nuova per la vita umana». Ogni vecchia storia è, e resta, nel volgere del tempo, «ancora l'originale calderone di saggezza, pieno di nuove visioni e di nuova vita»<sup>8</sup>. E i versi che la lettura e l'esperienza suggeriscono possono così dispiegare ora le figure del mito ora le nostre storie, nella consapevolezza che tanto le une quanto le altre ci appartengono, in un intreccio che solo la carne e l'anagrafe possono talora districare: «Sei morta da dieci anni. È solo una storia. / La tua storia. La

<sup>4</sup> Fusini, *Introduzione* a T. Hughes, *Lettere di compleanno*, VII-VIII; per le vicende biografiche di Hughes si veda da ultimo E. Feinstein, *T. Hughes, The Life of a Poet*, London 2001, ove viene ricostruita anche la vicenda riguardante la seconda moglie di Hughes, Assia Wevill, anch'essa morta suicida sei anni dopo la Plath.

<sup>5</sup> Euripides, *Alceste*, in a new version by T. Hughes, London, 1999. Ad occuparmi di questo testo di Hughes mi ha indotto G. Avezzù che qui ringrazio.

<sup>6</sup> Così sottolinea K. Sagar, *Alceste. Introductory Talk on Alceste for the Performance at the Lowry in Salford by Northern Broadsides*, reperibile all'indirizzo internet [www.uni-leipzig.de/~angl/hughes/crit\\_alceste.htm](http://www.uni-leipzig.de/~angl/hughes/crit_alceste.htm). Quest'*Alceste* fu portata in scena per la prima volta il 14 settembre del 2000 al Viaduct Theatre, Dean Clough, Halifax.

<sup>7</sup> Si cita da T. Hughes, *Mito ed educazione*, saggio tradotto in italiano e stampato all'interno del volume T. Hughes, *Cave Birds*, a cura di E. Livorni, Milano 2001, 101-26 (il testo originale si trova in *Winter Pollen: Occasional Prose*, ed. by W. Scammell, New York, 1994, 136-53).

<sup>8</sup> Hughes, *Mito ed educazione*, 109 e 125. In questo suo interesse per le favole classiche, il poeta inglese si misurò, come è noto, anche con le 'traduzioni' delle *Metamorfosi* di Ovidio (1997) e dell'*Oresteia* di Eschilo (1999).

mia storia». Ma l'assolutamente personale della *fabula* biografica, sofferta ed unica per chi la vive, è anche, allo stesso tempo, l'universale da sempre ripetuto e già altre volte raccontato: «Era la conferma del mito in cui eravamo entrati come sonnambuli: la morte»<sup>9</sup>.

Con Alceste, dunque, e la sua vicenda, il poeta inglese sentì di misurarsi: paradigma eroico di moglie devota che scelse la morte per salvare il marito, il padre dei suoi figli e il re del paese. Gesto nobile e problematico che salva l'integrità fisica di Admeto, ma lo condanna di fatto — nel dramma euripideo — a una vita invivibile: egli sfugge al destino di morte, ma rimane perpetuamente vincolato all'Ade che ha ottenuto, con l'anima di Alceste, un fin troppo prezioso e 'vincolante' ostaggio<sup>10</sup>. E sul problema, ontologico prima ancora che morale, di continuare a esistere, di sopravvivere, nutrendosi e soffrendo di tale assenza, si sarà forse fermata l'attenzione di Hughes, prima, silenziosamente, in quella «privata meditazione» di cui si diceva, e poi nella catarsi liberatoria del fare poesia.

L'architettura del dramma euripideo, con la sua sequenza di scene e di interventi corali, fornisce un'essenziale struttura in cui il poeta moderno si muove con diverse strategie, ora seguendo più da vicino alcuni segmenti del testo euripideo, ora scorciandolo — e semplificandolo di elementi forse troppo 'archeologici' per la sensibilità del lettore-spettatore moderno —, ora espandendo alcuni spunti emotivi in esso contenuti, ora liberamente ridisegnando tonalità e accenti dei personaggi. Una 'versione' che scaturisce, in linea generale, da una reazione idiosincratca, e per ciò stesso originale e significativa, allo svolgersi cadenzato dei trimetri giambici e dei metri lirici dell'originale. Ne deriva una singolare commistione di movenze e parole dotate di sapore 'antico' da un lato e di soluzioni, dall'altro, che la fenomenologia e l'esperienza storica denunciano come irrimediabilmente moderne. Se l'*Alceste* euripidea è, per certi versi, una grandiosa «enciclopedia della morte»<sup>11</sup> antica — con l'evocazione puntuale di pratiche rituali, di credenze religiose, di codici comportamentali, e infine di elaborazioni intellettuali riguardanti la fine della vita — il testo di Hughes tende a attenuare gli aspetti di questa complessa sintesi di 'civiltà' per sviluppare altri tratti della dialettica tra vita e morte, sciogliendo alcuni nodi inespressi dell'originale greco e 'aggiornando' drasticamente l'orizzonte del sacro e del divino che la vicenda interseca, come ci si avvede immediatamente dalla lettura delle scene iniziali.

Soglia essenziale e decisiva per la drammatizzazione della vicenda mitica, il prologo del testo euripideo imposta le coordinate essenziali della rappresentazione attraverso le parole del dio Apollo, personaggio-regista dello spettacolo cui il pubblico sta per

<sup>9</sup> *Lettere di compleanno*, 17 (*Visita*) e 149 (*9 Willow Street*).

<sup>10</sup> Cf. Eur. *Alc.* 861 ss., 935 ss.

<sup>11</sup> Mi sia permesso per questi e altri aspetti concernenti il dramma euripideo rinviare al saggio introduttivo dell'edizione da me curata: *Euripide. Alceste*, a cura di D. S., Venezia, 2001, 9 ss.; resta fondamentale la lettura di C. Diano, *Introduzione all'Alceste*, RCCM 17, 1975, 7-49.

assistere. Fornito della sua tradizionale arma, l'arco e le frecce, egli compare sulla scena del teatro ateniese, esplicitando il suo legame con la casa di Admeto e indicando quanto sta accadendo in essa. A tale scopo egli enumera, con un certo gusto mitografico, ma al contempo con secca essenzialità, alcuni eventi e passaggi della sua storia divina, fino al momento iniziale dell'azione.

L'acceso alterco che segue al monologo di Apollo oppone il dio olimpico a Thanatos, presentato con caratteristiche altrettanto tradizionali e folkloriche: figura infera, «sacerdote-sacrificatore dei morti», dotato della spada fatale che recidendo un solo capello dal capo consacra l'essere umano al mondo dell'oltretomba. Una contesa, quella che qui si delinea, tra divinità, ognuna delle quali desiderosa di manifestare il proprio potere e di difendere le prerogative che l'ordine cosmico le assicura: Thanatos rivendica l'onore degli inferi ed esige la sua vittima, Alceste, protestando contro l'«ingiusto» comportamento di Apollo che aveva sottratto Admeto al suo destino e ora tenta di ottenere lo stesso risultato con la moglie. Il tutto si dipana con argomenti e scambi dialogici che rinnovano sulla scena euripidea lo scontro che già in Eschilo aveva opposto Apollo, rappresentante della religiosità olimpica, alle Erinni, divinità dell'oscura e primordiale dimensione ctonia<sup>12</sup>.

Ben diverso è quanto ci offre Hughes che, pur mantenendo il ruolo decisivo degli agenti sovrumani della vicenda, li spoglia di tratti caratteristici della religiosità classica, proiettandoli sullo sfondo di un universo percepito e analizzato attraverso i termini disincantati della fisica e della scienza naturale. Mutando di senso e prospettiva il problema già antico del nome con cui invocare la divinità<sup>13</sup>, il moderno Apollo si rivolge al pubblico, accettando, con un certo possibilismo, di essere chiamato dio o in qualunque altro modo («You may call me god / You may call me whatever you like», p. 1). Di Zeus, poi, non viene neppure fatto esplicitamente il nome: la sua figura viene evocata allusivamente come quella del «dio più grande»: al vertice del *pantheon* non vi è più l'omerica divinità celeste «adunatrice di nemi», bensì «the maker of the atom»<sup>14</sup>.

Nel momento stesso in cui Apollo presenta gli antefatti facendo appello, in modo metateatrale e metapoetico, al patrimonio delle storie tradizionali, già risapute dal pubblico («Perhaps you have heard this story»), il panorama di fatto muta, e la realtà del mondo appare determinata da una complessa struttura atomica: di atomi si sostanzia il corpo dei viventi e ad una massa indistinta di atomi essi ritornano quando

<sup>12</sup> Cf. Susanetti, *Alceste*, 159 ss.

<sup>13</sup> Cf. ad esempio Heraclit. fr. 67 Diano-Serra; A. A. 160 ss. su cui V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico della tragedia di Eschilo*, Bologna 1962; W. Burkert, *I Greci*, tr. it., Milano, 1984, 110.

<sup>14</sup> In tale caratterizzazione del divino le suggestioni provenienti dalla scienza e dalla fisica moderne si intrecciano forse con gli spunti derivanti dall'atomismo antico e, più in generale, dalla lettura dei presocratici, ove si rinvengono diverse e talora polemiche riformulazioni dell'immagine divina. La presenza dei presocratici è evidente, peraltro, anche in T.S. Eliot (cf. per esempio, *Quattro quartetti*, a c. di A. Brillì - F. Donini, Milano 1982, 91 ss.).

la vita del corpo cessa, per dar luogo ad altri aspetti della materia («They return to the pool of atoms», p. 2).

Una visione che può risultare terrificante («orrendi come l'idea degli atomi»<sup>15</sup>, dirà Hughes in un'altra sua poesia), nella prospettiva di una scienza e di una esperienza della natura dove l'umano e le sue proiezioni antropomorfe — come gli dei classici — non dovrebbero di per sé trovare posto. Un'opzione 'antiumanistica'<sup>16</sup> caratteristica di altri componimenti di Hughes che, con la contemplazione del mondo vegetale e animale — nell'avvicinarsi inesausto e violento di vita, morte e trasformazione — riduce l'orizzonte e la rilevanza di alcuni valori e di alcune pretese fin troppo umane. La realtà biologica ultima e 'vera' è quella di «una muta cellula, che non sa chi siamo / e neppure che siamo qui»<sup>17</sup>.

Ambiguità suprema dunque di una poesia che punta a riesumare le ombre del teatro classico, per poi coniugarle con concetti che le corrodono dall'interno: «i poteri della creazione sono i poteri di ogni atomo che è in essa, e tutti questi atomi sono schiavi di leggi di cui noi siamo ignoranti» (p. 15) — udiamo proclamare poco dopo il prologo, nella prima esibizione del coro. Ma proprio da questa ignoranza si riaffaccia, per altra via, la possibilità che vi sia qualcosa di trascendente cui rivolgere una preghiera, perché la sintassi delle cellule e degli atomi è, in un'ultima analisi, divina<sup>18</sup>. Da quell'ignoranza delle leggi cosmiche viene la speranza che tutto possa di fatto succedere al di là dell'umana esperienza, anche se Dio sembra un'entità lontana e irraggiungibile: «come sempre, Dio è silente» (p. 15), dice ancora il coro, a dispetto, e in contraddizione — verrebbe da osservare — con la financo eccessiva loquacità degli dei greci cui il teatro ateniese ci ha per altri versi abituato.

L'Apollo di Hughes, ibridando dunque il mito con concetti ad esso estranei, prosegue nel suo racconto ricordando la morte del figlio Asclepio, reo di aver tentato di resuscitare i morti, e per questo fulminato da Zeus. La parola e la verità di quel fulmine è che i morti devono «morire per sempre... I morti / sono morti sono morti sono morti» — ci viene ricordato (con un'oggettiva quanto enfatica tautologia che sembra quasi fare il verso, ironicamente, a quella più celebre, e in diverso modo 'oggettiva', formulata da Gertrude Stein)<sup>19</sup>. E il fatale castigo comminato ad Asclepio che sovverte le leggi della natura e dell'atomo si colora anch'esso di toni 'moderni' poiché il fulmine omicida è un'arma approntata dai Titani, ridefiniti per l'occasione «elettrotecnocrati»: il che parrebbe suggerire, all'inizio del dramma, una valutazione negativa del mondo delle tecniche, spunto destinato in effetti ad un ulteriore sviluppo

<sup>15</sup> Hughes, *Fiori e insetti*, a cura di N. Gardini, con una saggio di D. Walcott, Milano, 2000, 33 (*Giunchiglie*).

<sup>16</sup> Così osserva N. Gardini nell'introduzione a T. Hughes, *Fiori e insetti*, 7.

<sup>17</sup> T. Hughes, *Fiori e insetti*, 27 (*Rovi*).

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Si allude a «A rose is a rose is a rose is a rose», tautologia che è insieme una sorta di diafora moltiplicata, sulla cui rilevanza cf. U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, 66.

dialettico nel testo di Hughes, all'interno di una scena che è di fatto priva di rapporto con l'originale euripideo<sup>20</sup>.

Dalla successiva vendetta di Apollo, che uccide i Titani, discende poi la punizione inflittagli da Zeus, che lo porta, come avviene nel mito antico, a servire per un anno un mortale, a soggiornare presso il regno di Admeto. Una ricapitolazione degli antefatti usuale nei prologhi euripidei che spesso nominavano, con una certa dovizia e vocazione alla «ridondanza mitica»<sup>21</sup>, personaggi, luoghi, genealogie e generali premesse alla situazione di inizio. L'Apollo moderno, invece, sembra quasi voler mettere tra parentesi questi segmenti mitologici, questi preamboli ereditati dall'arte antica, sostenendo che in realtà «niente di tutto questo è importante» (p. 2), se non come «vaga e trascurabile causa» di ciò che sta accadendo nella reggia di Admeto. Con il che si produce, evidentemente, un ulteriore programmatico scollamento rispetto alla sequenza di informazioni mitografiche e ai procedimenti 'eziologici' di certo teatro attico.

Mutato si rivela del pari anche il contenuto del confronto tra Apollo e la Morte nella scena seguente. Se il Thanatos euripideo compare in scena investito del compito di consacrare Alceste agli dei inferi, la Morte di Hughes rifiuta per se stessa persino l'appellativo di «dio», preferendo definirsi «il magnete del cosmo», una forza naturale come la gravità (p. 6). E la vita dunque non è che una «breve assenza di peso», una «deviazione dallo status quo», dalla pace inerte della materia. La morte è la vera ed essenziale realtà dei corpi: «Io sono il bel corpo di Alceste» — dice la Morte — «quando io mi destò, Lei muore». Facendo inconsapevolmente eco alla tautologia già formulata da Apollo, essa ribadisce, contro ogni possibile illusione, che «la morte è la morte, è la morte». È Apollo semmai, l'«etereo idiota», ad alimentare, con la sua «morfina», gli inganni e tutto il «dramma» futile dell'esistenza umana, fatto di violenza, sopraffazione e dolore. Il tradizionale dio greco, protettore delle arti e della mantica, diviene qui il sovrumano dispensatore di una droga, di una «generale anestesia»: tutte le idee di cui egli riempie la mente degli umani non sono che «pazze illusioni»: «la vita è il tuo ospedale» — conclude crudamente la Morte, sovvertendo l'attribuzione classica che fa di Apollo il dio della salute e della medicina<sup>22</sup>. Le «frecce dell'ispirazione» non sono allora che «siringhe ipodermiche» che stordiscono gli esseri umani, coprendo una realtà già di per sé evidente a chi sappia intendere quel grido acuto con cui ogni bambino viene al mondo. Una realtà di cui alcuni uomini sono consapevoli, come i membri del coro che verso la fine del dramma

<sup>20</sup> Si tratta, come vedremo più avanti, di uno sviluppo connesso con la figura di Eracle.

<sup>21</sup> Per questa categoria, sia pur in una diversa prospettiva, cf. anche D. Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano 1997, 255 ss.

<sup>22</sup> In questa immagine della vita - ospedale, fatta di siringhe e di medicine, è possibile che vi sia l'eco di esperienze private e insieme la presenza di consonanze poetiche: si pensi alla tematica del suicidio nei componimenti di Sylvia Plath e alla sua effettiva e tragica familiarità con l'ambito farmacologico-psichiatrico (cf. in particolare *Lady Lazarus* in S. Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*, a c. di G. Giudici, Milano 1998, 24 ss.).

riconosceranno, con una diversa immagine, che «la vita è quanto possiamo strappare / ai favori della Necessità» (p. 71).

E l'inquietante singolarità della morte che sta per cogliere Alceste è, per l'appunto, un altro degli snodi su cui Hughes interviene mutando il corso e le strategie del testo antico. Euripide infatti, pur organizzando gli eventi in una concatenazione perspicua, aveva ommesso di chiarire le modalità di quell'inusitato scambio. Egli ci dice, attraverso Apollo, che Admeto «mise alla prova tutti i suoi cari» a cominciare dai genitori; ma nulla di più sappiamo sulle circostanze che hanno poi portato Alceste ad accettare il sacrificio: non ci viene detto né come né quando la regina abbia appreso e fatta sua tale richiesta, né quale comportamento Admeto abbia mostrato, in quel preciso frangente. Il dato mitico dello scambio appare assunto in se stesso e distanziato in un passato 'inverificabile' che precede il dramma: una sorta di superficie opaca che resiste agli immediati interrogativi etici suscitati dal sacrificio; ma proprio questa 'opacità' permette, poi, nel corso del dramma, lo scontro inquietante e 'scandaloso' dei torti e delle ragioni tra coloro che assistono, come testimoni e come sopravvissuti, alla 'bella morte' della regina: quel processo 'irrisolvibile' di cui spesso il dramma attico si sostanzia.

Come altri poeti e drammaturghi d'età moderna<sup>23</sup>, Hughes non sembra resistere a tale inquietante opacità e al peso ambiguo che essa riserva proprio al personaggio di Admeto. Se quanto avviene nel suo palazzo è definito sin dal primo verso del prologo «strange», e per alcuni persino «incomprehensible», Apollo, in modo piuttosto inedito per una divinità greca, non esita ad assumersi una certa responsabilità degli eventi che si producono: «Sono in parte da biasimare» — egli confessa, salvo poi, riprendendo il contatto con l'originale greco, ravvisare un «colpevole» anche nella persona del «dio supremo» che lo aveva costretto a essere lo schiavo di Admeto<sup>24</sup>. Responsabilità divine che vengono subito, più in dettaglio, circostanziate. Quando Admeto era in pericolo di vita — a causa di una «malattia terminale» —, Apollo era intervenuto a suo favore, piegando il Fato, che talora è disposto ad accettare vicari e sostituti: «believe or not», egli aggiunge, sfondando ancora una volta la 'credibilità' del mito e con essa il cielo di carta che sovrasta sulla scena tragica ateniese i personaggi delle antiche storie. Ma la divinità di questo singolare rifacimento spinge ancora oltre la sua iniziativa: è Apollo che avanza di persona quella spaventosa richiesta di scambio, liberando Admeto dalla pena e dal biasimo di quel «saggiare» tutti le persone a lui vicine. Mentre il suo protetto è in fin di vita («Admetos sat in his bedroom», p. 3), il dio supplica e chiede che qualcuno muoia al posto del re. La sua insistenza si sarebbe fermata solo davanti ad Alceste: «Solo a una persona io non domandai / ... sua moglie». Ma lei avrebbe di sua volontà offerto la vita per l'amato sposo. E Admeto? «Una volta che essa aveva accettato, era troppo tardi / perché lui potesse fare qualcosa... il cielo si era chiuso» (p.

<sup>23</sup> Cf. Susanetti, *Alceste*, 55 ss.

<sup>24</sup> Cf. Eur. *Alc.* 3 ss.

9) — dirà poco più avanti, con piana giustificazione, il coro, che tuttavia, continuando a ragionare sui fatti, finisce per richiamare, sia pur con toni più sfumati, l'ambiguità della situazione: «Meglio non guardare la cosa troppo da vicino» (p. 9). Distanza opportuna ed 'inevitabile' che non si misura più, tuttavia, in rapporto all'oggettiva impenetrabilità del mito; essa rinvia piuttosto al misterioso gorgo, tutto psicologico, che rende insondabili le relazioni fra due persone.

Hughes, dunque, non solo sembra chiudere alcuni interrogativi lasciati aperti dalla drammaturgia di Euripide, ma anche intensificare e rendere più articolati i tratti positivi della figura di Admeto (per ragioni che hanno forse intime e profonde consonanze personali). Nell'originale greco Admeto viene presentato come uomo altrimenti pio e nobile, come un re noto per la prosperità del suo regno e per la generosa ospitalità che egli suole accordare ai suoi ospiti (e su quest'ultimo tratto si gioca di fatto la sua buona «fama» a dispetto delle ombre legate alla morte di Alceste, nonché l'intervento salvifico di Eracle, suo ospite appunto in quel doloroso frangente). In Hughes, il valore e il peso della sua regalità ricevono un rilievo diverso, più enfatico (e storicamente connotato): Admeto — afferma Apollo — è una persona «straordinaria, / un salvatore del suo popolo, un principe ispirato, / un uomo per cui tutto il paese prega» (p. 2). E questa dipendenza assoluta e reverenziale dal potere e dalla necessaria presenza del trono viene ribadita pure dalla Morte, ben consapevole di quale 'prestigiosa' vittima ha perso: «L'intero paese dipende da Admeto, / sembra che il futuro di ognuno / sia legato alla vita di Admeto. La sua energia, la sua ispirazione / ... / diecimila... / progetti / aspettano la sua parola ... Alleanze / con re belligeranti, vicini e rivali / dipendono dal suo tatto. / La sua morte sarebbe stata una catastrofe nazionale. / Una bomba atomica che vomita una lunga nube / di conseguenze» (p. 4). Il re è dunque essenziale e financo «divino», secondo la convinzione devota del suo popolo. E alla sua aura contribuisce di fatto il rapporto privilegiato con Apollo che aveva sorvegliato e cooperato alla felicità del regno: i sogni e i desideri di Admeto, i sogni e le aspirazioni del re erano diventati il «lavoro» del dio<sup>25</sup>. Apollo aveva reso Admeto «il fortunato incantesimo, il talismano vivente / della Tessaglia. — così sosterrà più tardi una voce del coro (p. 38) — La buona sorte / derivava dalla sua presenza come dal sole / derivano il calore ... e la luce. Per questo Admeto deve vivere, / per questo egli non voleva morire, / non voleva rimuovere la sua benedizione / dalla sua terra e dal suo popolo». Un trono, dunque, benedetto dal cielo e sollecitato nei riguardi dei sudditi, l'utopia di un paese prospero e ben governato: tratti che, al di là dell'antico, trovano forse punti di contatto con altre rielaborazioni della vicenda mitica<sup>26</sup>, e con i dibattiti presenti nelle rappresentazioni teatrali moderne del potere assoluto dei re.

<sup>25</sup> «His dream became my work», dice senza esitazione Apollo (p. 2)

<sup>26</sup> Si veda in particolare *l'Avventura di Balaustion* di Browning per cui cf. Susanetti, *Alceste*, 61-62.



Se il corpo del sovrano «divino» doveva essere salvato per il bene del suo intero popolo — perché il suo corpo coincide con i corpi plurali dei suoi sudditi —, ciò non toglie tuttavia che questa difesa dell'esistenza regale possa esporsi, almeno sul suo versante umano, a critiche e a fraintendimenti. Nello scambio che oppone, nel corso del dramma, padre e figlio (pp. 39 ss.), Admeto si sentirà rimproverare l'illusione, tutta personale (ed egoistica), di essere assolutamente «insostituibile» (p. 43): «Sei convinto — gli grida Ferete — che la tua vita non abbia prezzo / e che gli altri debbano morire per preservarla, / pensi che l'intero paese riceva ossigeno solo quando tu respiri». Modi diversi, si potrebbe osservare, di concepire il ruolo e il valore di un sovrano, ma — come l'esperienza di molti troni insegna — districare i due corpi del re non è operazione senza difficoltà o residui<sup>27</sup>.

Resta il fatto — spunto forse per la più tenue critica nei confronti di Admeto — che tanta fortuna abbia reso il sovrano impreparato al dolore e al lutto, gli abbia fatto dimenticare di quale realtà si sostanzino i nostri corpi: «sei stato troppo fortunato — dice ancora il coro quando Admeto si abbandona al dolore per la morte di Alcesti —... / la ricchezza e la felicità / ti hanno stordito / ... il dolore inevitabile / di vivere nello stesso mondo abitato dalla morte / ti ha colpito come una sorpresa / ... che puerile!»<sup>28</sup>. Se Admeto fosse morto, «avrebbe perso Alcesti», ma con lo scambio, «egli l'ha persa in ogni caso» (p. 14). E dunque, che cosa, ci ha guadagnato — da un punto di vista strettamente personale — se non pochi anni di vita? Una vita destinata a gravare, come un peso schiacciante, su di lui, per ciò che gli è costata (p. 14).

L'Alcesti di Euripide, dunque, offre al marito la vita in dono — un dono senza possibilità di contraccambio —, operando così una scelta che la scena ateniese legge e rappresenta secondo i codici aristocratici della *time* e della *charis*, dell'onore e della grazia: l'onore come riconoscimento delle prerogative e dello *status* altrui e, allo stesso tempo, come osservanza di norme da cui, per rango e stirpe, non ci si può esimere; e il favore, la grazia che si deve rendere, con signorile generosità, all'interno di rapporti e di legami codificati come quello dell'amicizia fra pari o all'interno del matrimonio. Alcesti, dunque, «la migliore delle donne», «la più nobile», si è sacrificata per non mancare nei confronti del marito e di quei principi cui per nascita era legata: «come si potrebbe onorare di più il proprio sposo — afferma un'ancella della casa regale — che accettando di morire per lui?» (vv. 155 ss., 280 ss.). E i testimoni di questa morte «nobile» non possono che renderle i dovuti onori e celebrarne la gloria, quel *kleos* che in terra greca era la tradizionale ricompensa di ogni fine eroica, prefigurando una risonanza panellenica del suo nome e una sorte privilegiata nell'aldilà (vv. 435 ss.).

<sup>27</sup> Si allude a E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, tr. it.; Torino 1989; su potere e regalità nel mondo greco essenziale G. Serra, *Edipo e la peste, Politica e tragedia nell'«Edipo re»*, Venezia, 1994.

<sup>28</sup> Per la pretesa puerilità di Admeto un elemento di confronto è ancora in Browning: vd. Susanetti, *Alcesti*, 61 ss.

Diversa l'impostazione di Hughes che, nel celebrare l'unicità di Alceste, la fa consistere non in una manifestazione di «eccellenza» — in un'*aristeia* eroica declinata al femminile —, ma in un'eclatante prova d'amore, dando spessore psicologico e radice soggettiva a ciò che il teatro greco rappresenta nella forma pubblica e ufficiale di un'oggettiva esemplarità etica degna di encomio. «Nessuna donna — afferma il coro di Hughes — ha mai amato un uomo / come lei ha amato Admeto». Si sentono uomini e donne pronti a giurarsi reciprocamente un amore superiore a qualsiasi egoistica e personale esigenza («giurano di amare qualcuno più di se stessi»), ma le parole «sono facili, l'atto è difficile. La prova del giuramento è difficile» (p. 11), la prova d'amore che Alceste ha invece fornito. Un «amore altruistico, disinteressato» così straordinario da far dubitare che esso, dopo la sua scomparsa, possa ancora essere presente tra gli uomini: «se Alceste non ne avesse dato prova / ... chi avrebbe creduto che esso potesse esistere? / Ma non esiste più. / Alceste è morta per sempre» (p. 29), è scomparsa come una «stella che cade / accompagnata da una lunga scia / di amore ardente» (p. 26). Un amore che — secondo un ideale caro alla moderna cultura romantica — sembra «una grande fortezza / in cui la morte non poteva entrare»: «il tuo amore ha ridotto la morte a niente». Uno slancio passionale che, per la sua forza, sembra escludere la possibilità di una reale reciprocità: «nessuno avrebbe potuto amarla / quanto essa meritava, neppure tu» — viene detto ad Admeto (p. 77). E sorge persino il dubbio che, nel suo gesto e nella sua scelta, possa operare qualcosa che va al di là dell'amore stesso: «Che cosa ha portato Alceste a questo? È l'amore / o qualche cosa di più?» — si interroga il coro (p. 16) che osserva al contempo come in ogni matrimonio vi sia anche sofferenza. La generosità dell'amore può essere anche devastante e distruttiva per quelle stesse persone che si vorrebbero proteggere e beneficiare. Un risvolto inscindibile e ambiguo della passione amorosa che Hughes mette in evidenza, guardando non solo — come avviene in Euripide — alla successiva disperazione di Admeto, ma ad Alceste stessa che si consegna alla morte «in quest'orribile modo», infliggendo un tormento indicibile all'amato: «essa tortura gli altri quasi quanto / soffre lei stessa. / Come si sarebbe potuto far soffrire Admeto / più di quanto dovrà soffrire ora?» (p. 17) — si chiede ancora l'acuto e meditabondo coro di Hughes.

In questa complessa drammaturgia, le parole degli 'altri' che descrivono e commentano, in momenti diversi il singolare evento, devono tuttavia essere unite e confrontate con quanto la protagonista stessa dice di sé e delle proprie scelte in una consapevole e controllata autorappresentazione, tanto nell'originale greco quanto nei differenti toni del rifacimento moderno.

Nel dramma euripideo, la grandiosa scena della morte — una delle poche esibizioni tragiche della morte in scena — dà voce non solo ad un patetico congedo di Alceste dai luoghi della vita, ma anche all'espressione delle sue estreme volontà. Il discorso che essa rivolge al marito è come trattenuto e solenne, privo di esplicite espressioni di amore, di verbalizzazioni di un'intensità passionale, per l'ossequio anche alle

convenzioni etiche ed estetiche dell'Atene classica, ove una donna saggia e virtuosa mai avrebbe usato, di propria iniziativa e dinanzi a testimoni, palesi riferimenti alla sfera dell'*eros*. In un punto l'Alceste euripidea giunge tuttavia ad una formulazione che lascia trasparire una forza affettiva connessa alla sua scelta di morte. Non vi è solo l'onore e la gloria, ma anche l'impossibilità di tollerare la perdita dello sposo: «non volevo vivere senza di te con i figli orfani» (vv. 287-88). L'accento personale ed emotivo della moglie si stempera e si confonde subito, però, con quello della madre costretta ad occuparsi della prole senza il sostegno maschile.

Hughes riprende, in parte, la solenne austerità di quel discorso, ma opera tuttavia una significativa variazione rispetto al segmento euripideo, eliminando proprio la concomitante menzione dei figli: «Senza di te non potrei vivere» — essa afferma, insistendo sul legame e sul matrimonio che hanno unito il suo destino a quello del marito in una sorta di totale oblazione ed appartenenza — «Ti ho dato i miei primi anni, i migliori, / e ora ti do il resto. È semplice. / La mia vita era tua quando vivevo, / ed ora, che muoio, è tua» (p. 20). Nuda e schiacciante affermazione di un sacrificio, con cui è ben difficile misurarsi. Una grandezza che impone dunque il silenzio o che, quanto meno, deve far tacere ogni parola inopportuna. Ai lamenti di Admeto che vanamente si ribella a quella morte — «vivi, vivi, vivi, stai con noi» —, sostenendo che tutto questo «poteva non accadere», Alceste risponde con fermezza e blando rimprovero: «Non essere petulante, Admeto, con la morte e con gli dei» (p. 19).

Come l'Alceste euripidea, anche quella di Hughes chiede al coniuge superstite di non risposarsi, ma la preoccupazione per il destino amaro dei figli, vessati da un'eventuale seconda moglie di Admeto, viene diversamente enfatizzata, come una insanabile mancanza d'amore di cui essi dovrebbero soffrire. Il motivo della matrigna-vipera (vv. 308 ss.) si trasforma nell'immagine di un veleno — «sottile e forse addolcito, ma pur sempre veleno» — con cui essa avrebbe «segretamente distrutto» la loro esistenza (p. 21).

Se questi sono i pensieri che agitano il cuore di una madre, la memoria più intima dell'esistenza femminile — quella di una fanciulla che diviene sposa e compagna fedele — trova un'unica e commossa espressione attraverso la testimonianza di un'ancella che, dialogando con il coro, narra ciò che era avvenuto dentro la casa, nell'accurata preparazione di Alceste alla morte: un quadro tutto 'privato' la cui visione diretta è stata interdetta al pubblico. Nel modello euripideo, la narrazione operata da questa voce partecipa distanza dalla scena proprio il punto più segreto e incandescente dell'*eros* che, in questa 'visibilità' affidata solo alla suggestione della fantasia e della parola, diviene ancor più perturbante. Chiusa nel talamo, Alceste saluta per l'ultima volta, il suo letto nuziale, ricordando il momento in cui, in esso, perse la verginità offrendo il suo corpo ad Admeto. Un letto che Alceste, con una formulazione antifrastica, dice di non «odiare», pur essendone la vittima: «hai ucciso me sola, che muoio per non tradire te e il mio sposo». Un letto che lei inonda di lacrime e copre di baci, quelli che sulla scena non riesce o non può dare ad Admeto vivo e addolorato

davanti a lei: «Quando fu sazia di pianto, si staccò dal letto e fece per allontanarsi a capo chino. Ma uscendo dal talamo, si voltò più volte e tornò a gettarsi tra quelle coltri» (vv. 185 ss.).

Una sequenza intensa e patetica la cui forza non sfugge a Hughes. Al solito la ripresa risente di sensibili cambiamenti di significato e di qualità emotive: al letto sacrificale che uccide, Hughes sostituisce l'immagine più delicata di un «caro letto» che ha sostenuto «l'amore» e la «bellezza» della vita dei due coniugi: «Ora ti devo lasciare — dice Alcesti — / per la prima volta infedele a te e ad Admeto». Con uno *shift* semantico e sintomatico al contempo, la scelta della morte per amore, massima espressione di fedeltà coniugale, viene riformulata come un tradimento, a favore di un altro letto, quello del sonno eterno. La morte volontaria, comunque motivata, resta sempre una rescissione brutale di ogni legame e di ogni affetto, un abbandono che il poeta inglese rivive, fondendo le suggestioni dei versi greci con ombre del tutto personali. Così come personale e radicata nell'idioletto di Hughes è l'appendice posta al segmento euripideo che descrive l'incapacità di Alcesti di staccarsi dal talamo: «Lei era come una mosca presa nel filo di un ragno». Un'immagine nella quale il tema dell'amore distruttivo, rimosso dalle parole di Alcesti, torna in forma ancora più spietata, ma anche più «semplice», proprio perché non antropomorfa. E torna alla mente un altro testo di Hughes, *Eclisse*, dove l'accoppiamento di due ragni, osservato dal poeta-entomologo, nell'angolo di una finestra, svela la misteriosa continuità della vita, ma anche il suo sinistro e innocente intersecarsi con la morte. I movimenti dei due insetti sono quelli di una sessualità feroce ove un partner finisce per uccidere e cibarsi dell'altro: «Il guscio di lei sobbalza — brevi spasmi / di crudeli estasi. Lo stava facendo a pezzi? / ... Lo stava divorando? / O c'è ancora qualche giorno di felicità / prima che lui entri nella sua collezione?»<sup>29</sup>.

Ma il talamo non è l'unico luogo da cui Alcesti prende congedo. Tra le parole che accompagnano i suoi ultimi momenti vi è il commosso saluto al sole, alle nubi che «hanno trasformato i nostri giorni felici in una generosa processione di ore, una dopo l'altra, quando la vita sembrava senza fine» (p. 17). E poi «le colline, le case / ... Iolco», il paese natale. Uno spettacolo che scorre veloce davanti agli occhi della moribonda che sembra non riconoscersi più in quella 'durata' e in quegli spazi: «vedo tutto questo / ... Qui davanti a me e qui dietro di me. / Come se non avessi mai vissuto» (p. 17).

E quando giunge infine il momento estremo, Alcesti saluta per l'ultima volta il marito e i figli, affermando che di quell'evento è autore un dio: «Non lasciarci» — supplica Admeto. «È un dio che lo stabilisce, non sono io» — risponde Alcesti (p. 24), assolvendo forse implicitamente il marito e spostando la radice del dramma in una sfera trascendente, come era avvenuto, d'altro canto, con l'autocolpevolizzazione di Apollo nel prologo.

<sup>29</sup> Hughes, *Fiori e insetti*, 81 e 87.

A quella fine dolorosa e tuttavia prevista, l'Admeto di Euripide rispondeva con la promessa di un lutto perenne, portato sino alla fine della vita, nell'attesa di ritrovare, nell'al di là, l'amata compagna. Alla disperazione di una casa vuota di Alceste, abbandonata alla sporcizia e all'eco di continui lamenti, Admeto può solo opporre la prospettiva di una tenue e «fredda» consolazione: quella di essere visitato in sogno dalla defunta o ancora quella di farsi plasmare, dalla mano di abili artigiani, un fedele simulacro di Alceste da porre nel letto per poterlo abbracciare e baciare, nell'illusione di una rinnovata presenza della persona amata (vv. 348 ss.). Un motivo che, nell'immaginario greco, si lega alla complessa tematica del doppio, alla possibilità di animare magicamente le immagini, di mettere in comunicazione il mondo dei vivi con quello dei morti<sup>30</sup>. Strappata da tale sfondo antropologico, l'idea di manifestare affetto a un simulacro posto nel letto non può che apparire raccapricciante o perversa ad una sensibilità moderna, e tale è stata giudicata appunto da non pochi lettori e critici. E lo stesso Hughes riprende il passo greco solo per poi poter negare e respingere tale fantasia. Il realismo della ragione contemporanea, separandosi dai poteri dal sacro, non riconosce alcuna 'efficacia' alla statua: «abbracciarla — orribile! — accarezzarla! / Sapendo che mai potrà essere te. / Orribile!» (p. 22). Così come è tormentosa, per il moderno Admeto, la fascinazione onirica, vissuta come un'illusione che la veglia smentisce e non, ancora una volta, come un contatto con il mondo infero.

Più spazio ha invece l'evocazione della figura di Orfeo. In Euripide Admeto aveva fantasticato per un momento di poter avere la voce suadente del mitico cantore e di strappare in tal modo Alceste dall'Ade: un vagheggiamento subito respinto come un desiderio del tutto impossibile. Al riferimento mitico che nell'originale greco è estremamente conciso, Hughes oppone — per la fascinazione che tale leggenda ancora presenta nella poesia del novecento<sup>31</sup> — una più diffusa e trepida narrazione della catabasi compiuta da Orfeo con l'esplicitazione, assente in Euripide, dello scacco finale, dell'insuccesso da cui quella discesa agli inferi era stata segnata. Dopo essere sceso «giù e giù e ancora giù», Orfeo aveva potuto infine risalire con l'amata ombra a patto di non volgersi a guardarla: ma «egli l'amava troppo... / commise un piccolo errore, / lo commise per amore / ... uno sguardo... solo uno sguardo indietro /... orribile!» (p. 23).

Un'ulteriore sottolineatura, dunque, della tematica erotica — nella variante dell'amore non realmente salvifico, bensì impotente — che allarga la prospettiva e le inquietudini rispetto al valore e agli esiti dell'altruistico sacrificio che si sta consumando sulla scena (se Admeto non può salvare Alceste, o amarla abbastanza, l'amore di Alceste può salvare Admeto?).

<sup>30</sup> Cf. C. Franco, *Una statua per Admeto (a proposito di Euripide, Alceste, 348-354)*, MD 13, 1984, 131-36; M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, 1992, 25 ss.

<sup>31</sup> Cf. C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, tr. it., Torino, 1995, 163 ss.

Alceste dunque, inesorabilmente, affronta il cammino scabro e difficile che la conduce nelle profondità dell'Ade. Una moglie, una madre, una regina è scomparsa e nella tragedia greca la morte al femminile prende talora l'immagine di un uccello che spicca il volo, sottraendosi per sempre alla vista<sup>32</sup>. Con suggestiva coincidenza Hughes riprende, autonomamente, la connessione tra l'uccello e la morte, inserendola nel segmento euripideo che precede le disposizioni per il lutto di Alceste, ma rovescia tuttavia la struttura dell'immagine: non si tratta più di una donna-uccello che vola via, bensì di un sinistro volatile che viene a rapirla. La morte di Alceste viene vista, per un momento, nella forma di un sogno che lei stessa avrebbe fatto: un enorme uccello nero, con le orbite prive di occhi, che era volato presso di lei e aveva preso a beccarla (p. 25): una prefigurazione del trapasso estranea all'originale greco, ma solidale con la macabra e funerea ornitologia che popola *Cave Birds*, la raccolta di Hughes, ove uccelli in veste di inquisitori e giudici amministrano il passaggio «nelle corti dell'aldilà»<sup>33</sup>.

Un aldilà cui i genitori di Admeto avevano invece, nel mito, rifiutato di scendere per un tenace attaccamento alla vita. La contrapposizione tra la loro vecchiezza decrepita e la giovinezza di cui Alceste fa 'scialo' con il suo sacrificio è uno dei motivi che attraversano il dramma di Euripide: «Tuo padre e tua madre — ricorda la morente Alceste ad Admeto — ti hanno abbandonato: eppure avevano l'età per morire, potevano compiere un gesto splendido e salvarti, lasciando la vita con gloria. Eri il loro unico figlio e non potevano certo sperare di averne altri» (vv. 290 ss.). Insensibili alla voce degli affetti così come agli imperativi aristocratici di una fine gloriosa, i due genitori hanno dimostrato, secondo quanto afferma il loro stesso figlio, di volergli bene «solo a parole e non nei fatti». Ma, ben si sa — ribadisce Admeto con fare sentenzioso —, «a parole gli anziani si augurano di morire, si lamentano della vecchiaia e della loro lunga vita. Quando poi però la morte arriva, nessuno vuole più morire e la vecchiaia non è più un peso» (vv. 669 ss.). In Hughes la rappresentazione di questa vecchiaia aggrappata disperatamente alle ultime energie vitali si sviluppa con una serie di variazioni e di particolari estranei al modello, formando un quadro sinistro e raccapricciante che risente di orrori geriatrici tutti moderni, di vite prolungate oltre ogni dignitosa misura, di oblii dei doveri parentali dettati non solo da grettezza, ma da derive di demenza senile. Esempio è, a tale proposito, il confronto tra la menzione dei due genitori nel secondo stasimo di Euripide e la sua riscrittura da parte di Hughes: «La madre si è rifiutata di rendere il corpo alla terra al posto del figlio — cantavano i coreuti euripidei dopo la morte della loro regina — si è rifiutato il vecchio padre. Loro lo avevano generato, ma non hanno avuto il coraggio di venire in suo aiuto, sciagurati, eppure i loro capelli erano ormai bianchi!» (466 ss.). Inquietante sino al disgusto l'immagine che ci restituisce di rimbalzo il poeta inglese: «Il padre di Admeto è spregevole, /

<sup>32</sup> Si veda ad esempio nell'*Ippolito* euripideo tale immagine associata alla morte di Fedra (vv. 826 ss.).

<sup>33</sup> Cf. Hughes, *Cave Birds*, 13.

aggrappato alle sue ossa come a sacre reliquie. / La sua prossima boccata d'aria / è un milione di volte più preziosa del suo stesso figlio» dice con durezza la seconda unità del coro<sup>34</sup>. «E la madre — fa eco la terza unità — non è meglio. / Con le gengive spalancate per un altro cucchiaino di farinata / di cui non può sentire il gusto. / Ha dimenticato il figlio, / ha dimenticato il suo nome, / non lo riconosce più» (p. 28).

Lo scontro tra padre e figlio, in Euripide, giunge ad un'espressione diretta nella celebre scena del terzo episodio impostata secondo i tradizionali criteri dell'agone verbale tragico. I due 'contendenti' si affrontano in due discorsi di equivalente lunghezza e in una successiva, più serrata sticomitia, opponendo le proprie ragioni e i presunti torti. Quando il padre Ferete si presenta per recare doni funebri alla defunta (vv. 614 ss.), Admeto lo assale con l'accusa di viltà, di infame codardia, manifestando l'intenzione di disconoscere da un punto di vista formale, oltre che affettivo, ogni legame con i genitori: un duro colpo per la logica greca delle relazioni di parentela dove l'asse padre - figlio garantisce la continuità e il prestigio stesso della stirpe e del potere ereditario. Accuse e rimproveri che il padre Ferete rovescia, a sua volta, su Admeto, non meno codardo e sfacciato nel tentativo di sottrarsi alla morte. All'enumerazione puntuale di quanto ha dato sinora al figlio secondo le norme del costume greco (nascita, educazione, eredità del trono e ricchezze), Ferete accompagna la nuda e impudica affermazione del proprio piacere di essere vivo: «Il tempo da trascorrere sotto terra è lungo, se ne faccio il conto; la vita invece dura poco, ma è dolce anche così... Amo questa luce, questo splendore divino» (vv. 692 ss.). Un piacere cui è estranea qualsiasi preoccupazione per la propria cattiva fama *post mortem* (vv. 725-26).

Più aspra e violenta la resa di Hughes che alle parole del greco intreccia espressioni ancora più impietose e crudeli: «Non hai mostrato — grida Admeto a Ferete — più dolore di una iena. / 'Muori', mi hai detto, 'muori e sbrigati / ... se devi morire muori e smetti di piagnucolare' / ... E mia madre, / se è mai stata mia madre, / non faceva che strillare: / 'Che cosa ti aspetti che facciamo? / Se devi morire / perché vieni di corsa da noi...? / Sei un uomo ormai, ... / responsabile dei tuoi debiti» (pp. 40-41). Una *climax* orrorifica che culmina nell'osceno e macabro amplesso dei due 'cadaveri che camminano': «due fantocci posseduti da spiriti maligni, / ecco cosa siete. / Vai e dimena le tue membra stecchite sotto una coperta / con quella vecchia megera senza cuore» (p. 42). E se in Euripide, infine, il motivo delle dicerie maligne era connesso con il solo Admeto — che temeva di venire biasimato dai suoi sudditi (vv. 954 ss.) — qui lo spettro delle possibili maldicenze viene modulato, con tonalità venefiche, anche per Ferete. Admeto immagina come la gente potrà dipingere il proprio genitore

<sup>34</sup> Come anche altre citazioni hanno evidenziato, Hughes mantiene, nella sua ripresa, la voce del coro che viene qui articolato in tre unità indicate nel testo come *Chorus* 1, 2, 3; unità che dialogano tra loro in un intenso e partecipe commento come avviene anche in alcuni stasimi dell'originale greco dove i versi sono ripartiti tra i diversi componenti del coro in uno scambio di diversi punti di vista (cf. Susannetti, *Alceste*, 164 ss., 185 ss.).

«un vecchio vacillante, da casa di riposo...., / che sopravvive con la bile e le tossine delle sue malattie, / come un rifiuto in un pozzo nero» (p. 44).

Alle asprezze del figlio, Ferete replica evocando una conflittualità di sapore ancora una volta tutto moderno, con lo spettro di figli violenti e insaziabili cui non basta mai quello che i genitori offrono loro: quando un figlio «ha avuto tutto questo, / atterrerà suo padre, / gli metterà un ginocchio sopra il petto, conficcandogli un coltello sotto la mascella, / e strillando: 'Papi, / ti sei tenuto ancora qualcosa?' / Ho creato un mostro di egoismo» — conclude Ferete (p. 43). Nel modello euripideo, l'anziano genitore tacciava Admeto di essere stato, con il suo comportamento, l'effettivo *phoneus*, l'«assassino» della moglie (v. 730). Qui, rincarando l'asprezza (ma forse anche inserendo un'implicita suggestione cristologica), Admeto viene accusato di essere «il cannibale» che ha divorato la defunta: «Prosperi di quel banchetto. Ogni giorno che vivi, lei ti nutre / con il suo corpo morto» (p. 45).

A completare la tragica scabrosità del quadro si inseriscono, da ultimo, alcune immagini zoologiche che, nell'universo poetico di Hughes, si associano ad una stupefacente quanto indomita lotta per la vita, una lotta che la natura gioca nell'ignoranza di categorie e di giudizi etici. I vecchi che disperatamente cercano di sfuggire alla fine, suggeriscono la figura del felino selvaggio: «pieni di orribile energia come leopardi», li descrive Admeto (p. 42). O ancora la placida e vorace quiete di «un coccodrillo nella sua laguna» può venire sovrapposta alla tranquillità di Ferete che, ritiratosi dai perigli del potere e dalla minaccia di una possibile «rivoluzione», si gode gli agi di una cospicua ricchezza, non ancora sazio dell'esistenza: «come i cuori pulsanti / strappati da due coccodrilli», né Ferete né la vecchia madre sono disposti a «fermarsi», a lasciare la vita (p. 28).

E infine il motivo del topo preso in trappola, del topo che squittisce e si agita in cieca disperazione. Un motivo messo in relazione prima con Ferete che, allo squallido confronto suggerito da Admeto, replica che quella vita di topo «è tutto ciò che un topo possiede», anche se, a dire del figlio, Ferete non sarebbe degno neppure di quell'esistenza.

L'immagine torna poi per Admeto nelle parole del coro, sgomento degli insulti e delle maledizioni lanciate dal loro signore nei confronti del padre: «chi è che maledice il padre e la madre? / Può essere Admeto?... / Il dolore lo ha reso pazzo» (p. 47). La sofferenza e forse anche l'oscuro senso di colpa, lo strazio di un sacrificio che salva e allo stesso tempo distrugge il salvato, si trasformano in furore che, se pur diretto verso altri, ha come prima e più essenziale vittima la propria persona, in uno sfogo prodotto dall'insanabile lacerazione dell'animo. Un gioco al massacro innescato dalla terribile scoperta che chi sopravvive non ha davvero scampo. Così l'Admeto che «ha portato Alcesti alla tomba, / è come il corpo di un topo / preso, con ossa e nervi, in una trappola». Un topo che finisce per rosicchiare il suo intero corpo pur di sottrarsi alla fine: «Admeto sta tentando di liberarsi a morsi / da Admeto... / sta sputando la carne strappata e il sangue di Admeto» (p. 47). Un correlativo oggettivo della disperazione



significativamente radicato nell'immaginario di Hughes che l'aveva articolato anche nella celebre *Canzone del Topo*: «il topo è in trappola, è in trappola... / un topo che continua a squittire cercando di liberare se stesso...»<sup>35</sup>.

Ma la possibilità di trovare una via d'uscita per Admeto sembra preclusa e nel rientro a casa, dopo le esequie di Alceste, egli percepisce la desolazione di quelle mura e di quella soglia che gli è impossibile valicare di nuovo, come già avveniva al personaggio euripideo. Ma nuovi tratti emotivi ed espressivi arricchiscono qui la retorica greca del lutto. All'idea che la reggia, priva del «corpo che l'ha scaldato», dovrebbe bruciare in un immane rogo perché nessuno vi possa portare una nuova vita «ignorante di Alceste», si contrappone la prospettiva della follia: «dovrei sedere qui — si dice Admeto — e diventare pazzo, / come un folle in una grotta, un eremita... con il suo segreto» (p. 68). Per quanto l'anima dolente «cerchi di essere medico di se stessa», ogni pensiero che la riconduca ad Alceste «strappa via le medicazioni e fa di nuovo scorrere il sangue»; Admeto si riduce a vivere «come un animale, ferito a morte, che cerca solo di strisciare in un buco» (p. 69). Per lui, tuttavia, «non c'è scampo... / da questo fuoco, da questa enorme oscura fiamma / che accarezza l'intero corpo» (p. 66): riverbero ossessivo, con ogni probabilità, delle fiamme che avevano divorato il corpo di Alceste. Fiamme di morte che animano anche un altro componimento di Hughes, *Sutee*, dove il tema del rogo della vedova indiana si sovrappone, con inattesa torsione, al ricordo della moglie suicida: «Le tue fiamme si alimentavano di furia, d'amore / e delle tue grida»<sup>36</sup>.

Alle sofferenze di Admeto porrà fine nel mito e nel dramma euripideo l'azione salvifica di Eracle che inaspettatamente giunge alla reggia, in cammino verso la nevosa Tracia. Presentato sin dall'elenco dei personaggi come «benefattore dell'umanità» secondo i canoni della tradizione classica, l'eroe di Hughes sa affrontare gli eventi e i pericoli della sua vita eroica «come vengono», forse con minor sofferenza del suo corrispettivo euripideo: «amo combattere — egli afferma — sembra che questo mi tenga in salute» (p. 31). Consapevole che «ognuno di noi può essere ucciso domani», egli rifiuta di «guastarsi l'oggi» con tale preoccupazione: «la morte può venire in un baleno, ad ogni secondo» e proprio per questo sino a quel momento «ogni secondo è prezioso» e «la morte deve essere ignorata» (p. 33): una lezione sull'effimera esistenza degli umani che quest'Eracle moderno espone nel suo primo colloquio con Admeto<sup>37</sup>, non comprendendo che il lutto presente nel palazzo è per la scomparsa della regina. «Tutto il mondo conosce la storia» — dice Eracle, quasi attestando, sulla scena stessa, la vasta 'fortuna' di questa vicenda —, tutti sanno che Alceste si è offerta di morire per il marito, e tuttavia Admeto riesce a convincere il suo interlocutore che la reggia si appresta a celebrare il lutto per un'altra donna, per «un'estranea». Un benevolo

<sup>35</sup> Cf. T. Hughes, *New Selected Poems*, London, 1995, 76-78.

<sup>36</sup> Hughes, *Lettere di compleanno*, 66.

<sup>37</sup> Hughes sembra qui unire allo spunto derivante dal v. 526 del dramma greco alcune idee sull'incertezza delle cose umane che l'Eracle euripideo espone in una scena successiva: cf. infra.

inganno per non correre il rischio che Eracle rifiuti l'ospitalità che gli è offerta. Un dolore, questo, troppo forte per Admeto: «il mio cuore — come egli stesso afferma — ha spazio per seppellire e piangere mia moglie senza respingere il mio più caro amico nel momento del bisogno» (pp. 35-36). In Euripide l'accoglienza fatta all'eroe si radica nel complesso codice della *xenia* aristocratica ed offre ad Admeto la possibilità di mostrarsi all'altezza della sua fama di re munifico e liberale che non «sa fare un torto agli ospiti»: una disposizione che si lega all'ambito della gloria, dell'immagine pubblica, dell'onore, delle relazioni tra *gene* e comunità politiche. In Hughes il codice antropologico greco anche in questo caso si attenua, a favore forse di un'accentuazione più moderna e affettiva della dimensione dell'amicizia tra i due personaggi («mio vecchio amico» «mio carissimo amico» ripete infatti Admeto). E all'amicizia si unisce la suggestione di un tenue presentimento, un senso di mistero che accompagna ogni accadere. La presenza di un amico che giunge in un momento inopportuno, «in modo strano», suscita l'attesa di un senso e una sia pur inconscia speranza: «Che cosa significa?» — si chiede l'Admeto di Hughes, più sensibile e trepidante forse del suo omonimo antico. «Accetta qualsiasi cosa accada, anche in un brutto momento... Accettala. Ogni evento è un dono, una prova» — gli fa eco il saggio coro (pp. 36-37).

Entrato quindi nel palazzo, Eracle si comporta secondo lo stereotipo comico fissato dalla tradizione e sapientemente ripreso da Euripide, quello del mangione impressionante, del bevitore smodato, dell'ospite violento e maleducato, tanto importuno e insieme infantile nella manifestazione dei suoi istinti da suscitare la reazione infastidita e scandalizzata della servitù: è «come un bambino che schiamazza, o un mostro» — così lo dipinge il Servo di Hughes (p. 48), poco prima di una scena che costituisce la più ampia e significativa diversione rispetto al testo originale. Nella seconda parte del quarto episodio, infatti, Euripide fa seguire alle lagnanze del Servo, l'ingresso di Eracle che reagisce alle censure dell'interlocutore, rimproverandolo a propria volta per il suo atteggiamento accigliato e severo: bisognerebbe al contrario saper essere lieti giorno per giorno, consolandosi con i piaceri offerti da Dioniso e Afrodite: «considera tuo solo il giorno che vivi, il resto appartiene alla sorte» (vv. 773 ss.).

Un complesso *tableau* metateatrale è quanto ci restituisce invece Hughes. Al suo rientro in scena, l'ebbro Eracle, accompagnato da Iolao e Lica, suoi attendenti, si impegna in un'estemporanea rappresentazione delle sue celebri imprese, dove la serietà del mito e la celebrazione delle *performances* eroiche si stemperano in un effetto grottesco e parodico per le circostanze e le modalità stesse di questa dubbia e improvvisata drammaturgia (pp. 49 ss.). Dalla caccia al Leone Nemeo — con Iolao impegnato a ruggire nella parte della belva — all'uccisione dell'Idra di Lerna — con la servitù organizzata in un gruppo per figurare il mostro dalle molte teste —; dal Toro di Creta, rappresentato da Lica, allo scontro con Gerione: le fatiche si susseguono in un gioco divertito e insieme malinconico con la tradizione. Passato, presente e futuro si annullano in una dimensione atemporale che è quella del mito e insieme quella dei testi

che hanno mille volte raccontato queste storie. Eracle, attore e regista di se stesso, ricorda ciò che ha già vissuto nel tempo della sua biografia mitica, ma ha anche l'oscura visione di quanto deve ancora compiere dopo il soggiorno a casa di Admeto, e — su un piano temporale ancora diverso — sa di essere oggetto di poesia e di teatro: è consapevole di essere già stato — lui, l'Eracle che agisce nel testo di Hughes — portato in scena altre volte.

Quando sta per evocare l'ultima fatica, quella che deve ancora affrontare, la discesa nell'Ade, l'eroe crede di vedere, con un orrore sempre crescente, l'innumerabile schiera dei morti, «milioni, milioni di spettri che vorticano» intorno a lui. E si chiede, per un momento stupefatto e dimentico della sua 'storia': «chi sto cercando?». Ma poi vede, agghiacciato dall'orrore, la propria moglie morta: «Chi l'ha uccisa?». È solo «uno strano incubo», «un sogno spaventoso» — lo rassicura Iolao, guida e 'spalla' delle allucinate fantasie del suo signore (p. 55) —: «tu l'hai raccontato e loro ne hanno fatto un dramma. Stai mescolando il sogno con quello che deve accadere. Stai pensando a quell'opera». Il teatro, lo spazio e la dimensione del tragico non sarebbero dunque altro che il delirio onirico di quegli stessi eroi, le fantasie di quelle stesse tenui ombre che lo abitano, con una sorta di superlativa affermazione del carattere effimero di ogni umano dramma.

E «qual era il dramma? — si chiede appunto quest'eroe postmoderno — *La follia di Eracle*. Era questo il titolo? / Che cosa facevo in questa tragedia?» (p. 56). Smemoratazza che rimuove l'esplosione di follia omicida, il massacro della moglie e dei figli. E l'immagine della moglie nell'Ade, al di là dell'inconsapevole prefigurazione della propria pazzia, sembra un elemento di imprevista affinità con Admeto che, in quello stesso momento, sta seppellendo Alceste.

Ma Iolao, ancora una volta, distoglie Eracle, tenta di addormentare la sua paura, raccontandogli un'altra storia, rinnovando in lui la memoria del mito. Ed Eracle, da regista, si trova trasformato in una sorta di «ipnotizzato» spettatore delle sue azioni: «Non era così — ribadisce Iolao — tu hai scalato una montagna? Ti ricordi? / ... Hai liberato il Titano Prometeo / ... Dio lo aveva incatenato lì / perché aveva rubato il fuoco e l'aveva dato all'uomo» (p. 56). I ricordi, quelli 'personali' o quelli della *paideia* umanistica, sembrano affiorare: «Conosco la storia» — replica infine Eracle, che chiede ancora da bere e improvvisamente comincia a 'vedere' quello che gli viene raccontato. Sulla scena si materializza la presenza di Prometeo avvinto alla rupe, tenace custode del «segreto del futuro di Dio». Un segreto connesso, nel mito, con la nascita, da Teti, di un figlio che lo avrebbe spodestato dal trono dell'Olimpo. Ma qui l'incerto futuro di Dio pare legato forse ancor più al dono fatto da Prometeo agli uomini e all'inarrestabile progresso cui tale gesto ha dato simbolico avvio<sup>38</sup>. «Ho dato all'uomo la libertà di ricreare l'umanità a sua immagine» — proclama solenne il Titano nella

<sup>38</sup> La figura e il mito del Titano sono cari a Hughes che li riprende anche in *Prometheus on His Crag* (cf. *New Selected Poems*, 218 ss.

disputa che sulla scena lo oppone alla divinità. «Pensi di averlo liberato? L'hai separato / dall'illuminazione del cielo / dalla sapienza e dalla sicurezza del cielo / ... L'hai reso libero / di scendere a tastonando nel pozzo... / del suo egoismo e del suo orgoglio /... di procedere alla cieca nel buio dedalo dell'atomo / senza altra illuminazione che la speranza. Hai reciso i nervi / che lo legano alla sua anima. / Forse è questo il segreto che mi tieni nascosto / Quando l'uomo avrà imparato a vivere senz'anima / Io sarò superfluo» (p. 58). Con un sottile filo rosso che ritesse alcuni motivi presenti nel prologo, Dio prevede, disincantato e «realista», la propria morte, in un mondo privo di contatti con il sacro, dominato dall'opacità della materia e dalla violenza distruttrice di quei 'tecnocrati' già ricordati da Apollo. E quando Dio si fa silente e scompare, al suo posto compare il mitico avvoltoio, torturatore celeste, ma al contempo — come accade in *Cave Birds*<sup>39</sup> — inquisitore implacabile, venuto a scoprire «il tremendo» segreto: «rappresentante di Dio, esecutore del suo enorme errore giudiziario» (p. 60) — secondo quanto dice Prometeo, subito liberato da Eracle che con le sue frecce fa esplodere in una fiammata il volatile. Azione che deve compiere per ben due volte, poiché quest'avvoltoio ha qualcosa anche della fenice e dal primo colpo si riprende per ribadire, prima di essere definitivamente sterminato: «Io sono vivo e tu non sei libero» (p. 62). Pervicace affermazione forse della forza del trascendente e della voce che richiama tormentosamente ad esso. Da questa 'sacra rappresentazione' si riscende quindi nell'orizzonte della mitologia classica, sia pur con le approssimazioni e gli errori di un eroe che ha dimenticato la sua parte e ha liberato Prometeo senza chiedergli prima il tanto temuto segreto. Rivelazione che il Titano gli accorda comunque, ripescando la storia di Teti e del figlio destinato a nascere da lei: una storia «ridicola», una «fiaba», come afferma lo stesso Prometeo, facendo collidere ancora una volta il mondo delle favole antiche con quesiti e inquietudini di ben altra origine e di diverse coordinate temporali.

La visione infine cessa, torna la quiete; Eracle vacilla e il servo che aveva aperto la scena ha finalmente modo di interloquire con l'eroe. Nel dialogo che si sviluppa, Eracle apprende — come avviene anche in Euripide — la verità di quel lutto: la morte della regina. E subito matura la decisione di strapparla all'Ade, di ridestarla «come se fosse solo svenuta per un momento», smarrendosi in «una prima fugace visione del nulla» (pp. 64-65). Tutte le fatiche già affrontate sono un ben «meschino lavoro», se egli non riuscirà a sottrarla alla Morte, se non riuscirà a «cogliere Alceste come lo stelo di un asfodelo / nell'inquieta folla delle nuove ombre» (p. 65: e lo stelo reciso del fiore è immagine che in Hughes ricorre come motivo di effimera bellezza e insieme di distruzione, di transito nell'aldilà)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Cf. pp. 11-12 dell'edizione italiana citata.

<sup>40</sup> Si pensi alle «anime» delle giunchiglie «uccise» in *Fiori e insetti*, 28 ss., o ai narcisi colti e «destinati ad avvizzire» di *Lettere di compleanno*, 258 ss.

Forte di tali propositi, Eracle si allontana, dando ad Admeto il tempo 'scenico' di articolare il suo lamento funebre e al coro l'occasione di guardare, con reverente consapevolezza, al potere della Necessità capace di travolgere qualsiasi cosa «come un fiume di lava» (p. 71)<sup>41</sup>.

Quando infine l'eroe rientra, il 'miracolo' è ormai compiuto e solo il finale riconoscimento tra i coniugi manca alla realizzazione di questa 'favola bella'. Come nel dramma greco, Eracle compare con una donna misteriosa che egli afferma di avere vinto in un agone sportivo. E con marcata insistenza tenta di persuadere l'amico ad ospitarla nella sua dimora. La fedeltà e la resistenza di Admeto viene messa a dura prova: il rispetto nei confronti della defunta, l'inopportunità di ospitare una donna nelle stanze che erano appartenute alla moglie, lo inducono ad opporre, dapprima, una ripetuta serie di dinieghi. Lo sorregge l'amore per Alcesti — «non sono a lutto... per dovere... la amavo con tutto me stesso» (p. 76) — e persino la sensazione (assente nell'originale euripideo) di sentire la sua voce che dall'aldilà gli grida (p. 75) «No, No» dinanzi alla richiesta di Eracle, che in un'apparente insensibilità, giunge persino a consigliare al vedovo un nuovo matrimonio. Il gioco di finzioni e di provocazioni, tuttavia, ben presto, si consuma e Admeto viene costretto a guardare il volto di quella donna che gli viene imposta dalla «forza» benevola dell'amico. L'inattesa e sconcertante agnizione di Alcesti si sviluppa attraverso dubbi e incredulità di Admeto che crede di essere vittima di una qualche crudele illusione: forse non si tratta davvero di Alcesti, ma di un fantasma evocato da Eracle, o addirittura di una suggestione prodotta dall'ipnosi (con un aggiornamento culturale dell'originale greco che menzionava invece la possibilità di un inganno divino: vv. 1124 ss.). Le spiegazioni e le rassicurazioni allegate da Eracle lo inducono infine a credere che si tratti proprio di lei, dell'amata che in quello stesso giorno egli aveva seppellito. Solo il persistente silenzio di Alcesti limita la pienezza di questo insperato ricongiungimento: ragioni di ordine religioso e rituale erano addotte da Euripide (e ripetute da Hughes) a sua giustificazione. Devono trascorrere tre giorni perché la rediviva sia purificata dal contatto con il regno dei morti e possa dunque riprendere i normali contatti con il mondo dei vivi. Una ragione che si radica nell'universo greco del sacro e del puro e che tuttavia getta un velo di inquietudine su questo lieto fine, impedendo che la voce rinnovi tra i due coniugi il dialogo e il reciproco patto d'amore. Ma tale inquietudine coincide con il riconoscimento della fascinazione poetica e con il limite delle sue generose e consolanti illusioni. Al coro non resta che pronunciare le parole del congedo dal pubblico. Se in Euripide i coreuti celebravano, con una formula stereotipata, le «molte forme del divino» che danno compimento agli eventi al di là di ogni aspettativa, Hughes aggiunge, alla celebrazione dell'inaspettato, una tonalità più

<sup>41</sup> Hughes riprende il grandioso inno di Ananke dell'ultimo stasimo dell'*Alcesti* euripidea, ma ne semplifica il dettato, eliminando i riferimenti alla molteplicità dei saperi e delle esperienze accumulate dall'uomo e tuttavia impotenti contro la morte: cf. Susanetti, *Alcesti*, 258 ss.

intima e trepidante: «che questo dia all'uomo speranza». Ultima parola del dramma, *hope* è il termine chiave, la prospettiva cui Hughes sembra affidarci per guardare alla morte, la stessa tenue luce rimasta all'uomo, nella tenebra della materia, come Dio stesso aveva spiegato poche scene prima.

Alla storia di questa moderna Alceste non si può chiedere ingenua fiducia, ma semmai, insieme alla virtù della speranza, quella del coraggio: «dacci il coraggio di vivere, come se la morte / non fosse nulla più che il profilo della vita, / il profilo di un'ombra sul muro» (p. 72)<sup>42</sup>.

Venezia

Davide Susanetti

<sup>42</sup> Così aveva pregato il coro quando il miracolo della resurrezione non era ancora compiuto.